

Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка  
Національної академії наук України  
Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія

# *Філологічний дискурс*

*Збірник наукових праць*

*Випуск 2*

*Заснований в 2015 році*

Хмельницький – 2015

**Засновники:**

**Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка Національної академії наук України  
Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія**

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації  
серія КВ №21166-10966 Р від 28.01.2015 р.

**Філологічний дискурс** : зб. наук. праць / гол. ред. В. П. Мацько. – Хмельницький : ХГПА, 2015. – Вип. 2. – 145 с.

*Збірник наукових праць «Філологічний дискурс» містить статті з актуальних проблем літературознавства (українська література, російська література, література слов'янських народів, література зарубіжних країн, порівняльне літературознавство, теорія літератури, фольклористика, журналістика, літературне джерелознавство і текстологія) та мовознавства (українська мова, російська мова, слов'янські мови, германські мови, романські мови, класичні мови, індоєвропейські мови, загальне мовознавство, перекладознавство, порівняльно-історичне і типологічне мовознавство) тощо.*

**РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:**

**Головний редактор: Мацько В.П.**, доктор філологічних наук, професор, професор кафедри української мови та літератури Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії.

**Заступник головного редактора: Тарнашинська Л.Б.**, доктор філологічних наук, старший науковий співробітник, старший науковий співробітник відділу української літератури ХХ століття Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка Національної академії наук України.

**Відповідальний секретар: Кришук В.Л.**, викладач кафедри української мови та літератури Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії.

**ЧЛЕНИ РЕДАКЦІЙНОЇ РАДИ:**

**Літературознавчий напрям:**

**Баботова Любиця**, доктор філософії, доцент (Пряшів, Словачька Республіка);

**Бернадська Н.І.**, доктор філологічних наук, професор;

**Гуляк А.Б.**, доктор філологічних наук, професор;

**Дорош Г.О.**, кандидат філологічних наук, доцент;

**Жулинський М.Г.**, дійсний член НАН України, доктор філологічних наук, професор;

**Кіраль С.С.**, доктор філологічних наук, професор;

**Кредаусова Ярміла**, кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри україністики Пряшівського університету (Пряшів, Словачька Республіка);

**Маховська С.В.**, кандидат філологічних наук, доцент;

**Мейзерська Т.С.**, доктор філологічних наук, професор;

**Мушинка М.І.**, доктор філологічних наук, професор, дійсний член НАН України (Пряшів, Словачька Республіка);

**Пелешенко Ю.В.**, доктор філологічних наук, старший науковий співробітник;

**Пірошенко С.Ю.**, кандидат філологічних наук, доцент;

**Поплавська Н.М.**, доктор філологічних наук, професор;

**Руснак І.С.**, доктор філологічних наук, професор;

**Слоневська І.Б.**, кандидат філософських наук, доцент;

**Ткачук М.П.**, доктор філологічних наук, професор;

**Мовознавчий напрям:**

**Бойко Н.І.**, доктор філологічних наук, професор;

**Бялик В.Д.**, доктор філологічних наук, професор;

**Вільчинська Т.П.**, доктор філологічних наук, професор;

**Галус О.М.**, доктор педагогічних наук, професор;

**Кушнерик В.І.**, доктор філологічних наук, професор;

**Марчук Л.М.**, доктор філологічних наук, професор;  
**Мельник Р.М.**, кандидат філологічних наук, доцент;

**Переломова О.С.**, доктор філологічних наук, професор;

**Руснак І.С.**, доктор педагогічних наук, професор;

**Ткачук Г.О.**, кандидат педагогічних наук, доцент;

**Торчинський М.М.**, доктор філологічних наук, професор;

**Філінюк В.А.**, кандидат філологічних наук, доцент;

**Христіанінова Р.О.**, доктор філологічних наук, професор;

**Чижмарова Марія**, доктор філософії, професор, директор Інституту україністики й середньоевропейських студій Пряшівського університету (Пряшів, Словачька Республіка);

**Шоробура І.М.**, доктор педагогічних наук, професор.

*Рекомендовано до друку рішенням вченої ради  
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії  
(протокол № 5 від 22 травня 2015 року)*

Shevchenko Institute of Literature  
of the National Academy of Sciences of Ukraine  
Khmelnyskyi Humanitarian-Pedagogical Academy

# *Philological Discourse*

*Collection of Research Papers*

*Volume 2*

*Founded in 2015*

**Khmelnyskyi – 2015**

**Founders:**

*Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine  
Khmelnyskyi Humanitarian-Pedagogical Academy*

State Registration Certificate of Printed Massmedia  
series KB №21166-10966 P of 28.01.2015

**Philological Discourse** : Collection of research papers / editor in chief V. P. Matsko. – Khmelnytskyi : Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy, 2015, Volume 2, 145 p.

*Collection of research papers «Philological Discourse» contains the articles on the topical problems of **literary criticism** (Ukrainian literature, Russian literature, literature of Slavic nations, literature of foreign countries, comparative literary criticism, theory of literature, study of folklore, journalism, literary source studies and text studies) and **linguistics** (Ukrainian language, Russian language, Slavic languages, Germanic languages, Romanic languages, classical languages, Indo-European languages, general linguistics, translation studies, comparative-historical and typological linguistics) etc.*

**EDITORIAL BOARD:**

**Editor in chief: Matsko V.P.**, doctor of philology, professor, professor of the department of Ukrainian and literature of Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy.

**Deputy editor in chief: Tarnashynska L.B.**, doctor of philology, senior research associate, senior research associate of the department of Ukrainian literature of the XX century of Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine.

**Executive editor: Kryshchuk V.L.**, teacher of the department of Ukrainian and literature of Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy.

**MEMBERS OF EDITORIAL COUNCIL:**

**Field of literary criticism:**

**Babotova Liubysia**, doctor of philosophy, assistant professor (Prešov, Slovak Republic);  
**Bernadska N.I.**, doctor of philology, professor;  
**Huliak A.B.**, doctor of philology, professor;  
**Dorosh H.O.**, candidate of philology, assistant professor;  
**Zhulynskyi M.H.**, academician of the National Academy of Sciences of Ukraine, doctor of philology, professor;  
**Kiral S.S.**, doctor of philology, professor;  
**Kredausova Yarmila**, candidate of philological sciences, assistant professor, head of the department of Ukrainian studies of University of Prešov (Prešov, Slovak Republic);  
**Makhovska S.V.**, candidate of philology, assistant professor;  
**Meizerska T.S.**, doctor of philology, professor;  
**Mushynka M.I.**, doctor of philology, professor, academician of the National Academy of Sciences of Ukraine (Prešov, Slovak Republic);  
**Peleshenko Yu.V.**, doctor of philology, senior research associate;  
**Piroshenko S.Yu.**, candidate of philology, assistant professor;  
**Poplavska N.M.**, doctor of philology, professor;  
**Rusnak I.Ye.**, doctor of philology, professor;  
**Slonievska I.B.**, candidate of philosophy, assistant professor;  
**Tkachuk M.P.**, doctor of philology, professor.

**Field of linguistics:**

**Boiko N.I.**, doctor of philology, professor;  
**Bialyk V.D.**, doctor of philology, professor;  
**Vilchynska T.P.**, doctor of philology, professor;  
**Halus O.M.**, doctor of pedagogics, professor;  
**Kushneryk V.I.**, doctor of philology, professor;  
**Marchuk L.M.**, doctor of philology, professor;  
**Melnyk R.M.**, candidate of philology, assistant professor;  
**Perelomova O.S.**, doctor of philology, professor;  
**Rusnak I.S.**, doctor of pedagogics, professor;  
**Tkachuk H.O.**, candidate of pedagogical sciences, assistant professor;  
**Torchynskyi M.M.**, doctor of philology, professor;  
**Filiniuk V.A.**, candidate of philology, assistant professor;  
**Khrystianinova R.O.**, doctor of philology, professor;  
**Chizhmarova Mariia**, doctor of philosophy, professor, director of Institute of Ukrainian and East-European studies of University of Prešov (Prešov, Slovak Republic);  
**Shorobura I.M.**, doctor of pedagogics, professor.

*Recommended for publication by the decision of the Scientific Board  
of Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy  
(protocol № 5 of May 22, 2015)*

ЗМІСТ

<b>ІРИНА БОЙЦУН</b> Жінка-деміург у маргінальному суспільстві в оповіданні «Березень – місяць перемін» Райси Іванченко.....	7
<b>СВІТЛАНА БОРОДІЦА, ЛЕСЯ ВАШКІВ</b> «Ментальне поле» і феномен «української душі» у романі «Гори говорять!» Уласа Самчука .....	10
<b>ЛЮДМИЛА ДЖИГУН, ТЕТЯНА ШВЕЦЬ</b> Літературний портрет українських письменників в мемуарній прозі Докії Гуменної.....	14
<b>ОЛЕНА КОРОТКОВА</b> Барокові мотиви у ліриці Максима Рильського.....	20
<b>ІВАННА КОТЯШ</b> Інтерпретація постаті Т. Шевченка очима сучасників.....	22
<b>ТЕТЯНА КУРАШ</b> Інтимна лірика Максима Рильського в річищі неокласицизму.....	26
<b>СВІТЛАНА МАХОВСЬКА, ВЕРОНІКА КОЗУЛЕНКО</b> Фольклоризм роману Віталія Мацька «Катарсис».....	30
<b>ВІТАЛІЙ МАЦЬКО</b> Ісаїя Кам'янчанин в історичній та художній правді за концептосферою М.Мачківського.....	33
<b>ВАЛЕНТИНА МИРОНЮК</b> Поетика кольору в поезіях Максима Рильського.....	37
<b>ІННА НІКІТОВА</b> Літературна епоха і людина в спогадах Олександра Смотрича.....	42
<b>СВІТЛАНА ПРОШЕНКО</b> Художньо-стильові включення євангельських сюжетів у побудову роману Федора Достоевського «Брати Карамазови».....	51
<b>ОЛЕНА САЗОНОВА</b> Семантична наповненість міфопоетичної картини світу поезій М. Рильського та Ладі Могилянської.....	56
<b>ТЕТЯНА СКУРАТКО</b> Поетика поеми-симфонії І. Драча «Смерть Шевченка».....	62
<b>ІРИНА СЛОНЕВСЬКА</b> Інтертекстуальний діалог у дискурсі антиутопії ХХ ст.: О. Хакслі «О дивний новий світ» – М. Уельбек «Елементарні частки».....	66
<b>ДАНІЄЛА-ВІКТОРІЯ ТЕОДОРОВИЧ</b> Ідейні колізії у драматургії Спиридона Черкасенка.....	71
<b>МИКОЛА ТКАЧУК</b> Художній світ лірики Євгена Маланюка.....	74
<b>ВІКТОРІЯ ЧОБАНЮК</b> Сквородинівські мотиви у творчості київських неокласиків....	83
<b>ВАЛЕНТИНА ШКОЛА</b> Фольклорні мотиви п'єси Максима Рильського.....	88
<b>НАТАЛІЯ ЯБЛОНСЬКА</b> Жанрова своєрідність романістики Володимира Даниленка...	92
<b>ПАВЛО ЯМЧУК</b> Кінець 1920-х років: причини і методи цькування імпресіоністів радянською владою та критикою.....	97
<b>НАТАЛІЯ ГАВДИДА, ЛЕСЯ НАЗАРЕВИЧ</b> Мовний концепт невербального доробку Якова Струхманчука.....	105
<b>РУСЛАНА МЕЛЬНИК</b> Вербалізація концептосистеми <i>FLEIß, ARBEITSAMKEIT</i> (СТАРАННІСТЬ, ПРАЦЬОВИТІСТЬ) у німецькомовній картині світу.....	109
<b>ВАЛЕНТИНА ОЛІЙНИК</b> Олександр Потебня як видатний мовознавець і неперевершений фахівець у галузі історії семантики, етимології, діалектології: сучасна оцінка.....	113
<b>АНЖЕЛІКА ПОПОВИЧ</b> Лексична заміна компонентів фразеологізму в мовотворчості Віталія Нечитайла.....	116
<b>ВАЛЕНТИНА ФІЛІНЮК</b> Порівняльні конструкції в поетичному ідіолекті Миколи Дмитренка.....	119
<b>СВІТЛАНА ШАБАТ-САВКА</b> Фігурально-риторичні конструкції як засоби вербалізації інтенцій естетичності в поетичному дискурсі Максима Рильського.....	124
<b>ІННА ЦАРАЛУНГА</b> Явище зміни <i>e &gt; o</i> у мові українських грамот ХІV ст. ....	130

CONTENT

<b>IRYNA BOITSUN</b> <i>Woman-Demiurge in Marginal Society in a Story «March – Month of Changes» by Raisa Ivanchenko.....</i>	<b>7</b>
<b>SVITLANA BORODITSA, LESIA VASHKIV</b> <i>«Mental Sphere» and the Phenomenon of «Ukrainian Soul» in the Novel «Mountains Speak!» by Ulas Samchuk.....</i>	<b>10</b>
<b>LIUDMYLA DZHYHUN, TETIANA SHVETS</b> <i>The Literary Portrait of Ukrainian Writers in Memoir Prose of Dokiia Humenna.....</i>	<b>14</b>
<b>OLENA KOROTKOVA</b> <i>Baroque Motives in M. Rylskyi's Lyrics.....</i>	<b>20</b>
<b>IVANNA KOTIASH</b> <i>Interpretation of the Figure of T.Shevchenko through Contemporaries' Eyes.....</i>	<b>22</b>
<b>TETIANA KURASH</b> <i>Intimate Lyrics of Maksym Rylsky in the Race of Neoclassicism.....</i>	<b>26</b>
<b>SVITLANA MAKHOVSKA, VERONIKA KOZULENKO</b> <i>Folklorism of the Novel of Vitalii Matsko «Catharsis».....</i>	<b>30</b>
<b>VITALII MATSKO</b> <i>Isaia Kamianchany in Historic and Artistic Truth according to Conceptual Sphere of M.Machkivskyi.....</i>	<b>33</b>
<b>VALENTYNA MYRONIUK</b> <i>Poetics of Colour in Maksym Rylskyi's Poems.....</i>	<b>37</b>
<b>INNA NIKITOVA</b> <i>Literary Era and a Man in the Memoirs of Oleksandr Smotrych.....</i>	<b>42</b>
<b>SVITLANA PIROSHENKO</b> <i>Art and Style Inclusions of Gospel Plot into the Structure of the Novel of Fedor Dostoyevskyi «Brothers Karamazovy».....</i>	<b>51</b>
<b>OLENA SAZONOVA</b> <i>Semantic Content of Mythopoetical Worldview of M.Rylskyi's and Lada Mohylainska's Poetries.....</i>	<b>56</b>
<b>TETIANA SKURATKO</b> <i>Poetics of the Poem-Symphony «Death of Shevchenko» by Ivan Drach.....</i>	<b>62</b>
<b>IRYNA SLONEVSKA</b> <i>Intertextual Dialogue in the Discourse of Dystopias of the XX Century: Aldous Huxley «Brave New World» – Michel Houellebecq «Les Particules Élémentaires».....</i>	<b>66</b>
<b>DANIIELA-VIKTORIIA TEODOROVYCH</b> <i>Ideological Collisions in Dramaturgy by Spirydon Cherkasenko.....</i>	<b>71</b>
<b>MYKOLA TKACHUK</b> <i>Art World of Yevhen Malaniuk's Lyrics.....</i>	<b>74</b>
<b>VIKTORIIA CHOBANIUK</b> <i>Skovoroda Motives in Creative Activity of Kyiv Neoclassical Writers.....</i>	<b>83</b>
<b>VALENTYNA SHKOLA</b> <i>The Folklor Motives of the Dramas of Maksym Rylskyi.....</i>	<b>88</b>
<b>NATALIIA YABLONSKA</b> <i>Genre Originality of Volodymyr Danylenko's Novels.....</i>	<b>92</b>
<b>PAVLO YAMCHUK</b> <i>End of 1920-s: Reasons and Methods of Persecuting Impressionists by the Soviet Regime and Critics.....</i>	<b>97</b>
<b>NATALIIA HAVDYDA, LESIA NAZAREVYCH</b> <i>Linguistic Concept of Non-Verbal Creation of Yakov Strukhmanchuk.....</i>	<b>105</b>
<b>RUSLANA MELNYK</b> <i>Verbalization of the Concept System DILIGENCE, INDUSTRY in the German-Speaking World Image.....</i>	<b>109</b>
<b>VALENTYNA OLIINYK</b> <i>Oleksandr Potebnia as a Prominent Linguist and Consummate Specialist in the History of Semantics, Etymology, Dialectology: Contemporary Understanding.....</i>	<b>113</b>
<b>ANZHELIKA POPOVYCH</b> <i>Lexical Change of Components of Idiomatic Expression in Linguistic Work of Vitalii Nechytailo.....</i>	<b>116</b>
<b>VALENTYNA FILINIUK</b> <i>Comparative Constructions in Poetic Idiolect of Mykola Dmytrenko.....</i>	<b>119</b>
<b>SVITLANA SHABAT-SAVKA</b> <i>Figurative-Rhetorical Constructions as a Means of Verbalization of Aesthetic Intentions in Poetic Discourse of Maksym Rylskyi.....</i>	<b>124</b>
<b>INNA TSARALUNHA</b> <i>The Phenomenon of Changing e &gt; o in the Ukrainian XIV Century Records Language.....</i>	<b>130</b>

## ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 821.161.2.09+929 Іванченко(045)

ІРИНА БОЙЦУН,

кандидат філологічних наук, доцент  
(м. Старобільськ)

### Жінка-деміург у маргінальному суспільстві в оповіданні «Березень – місяць перемін» Раїси Іванченко

У статті зроблено спробу схарактеризувати тип жінки-деміурга в українській літературі, простежити етапи ініціації жінки в маргінальному суспільстві на прикладі долі героїні оповідання «Березень – місяць перемін» Раїси Іванченко через реалізацію архетипного сюжету казки про Попелюшку. Аналіз засвідчив, що покликання жінки-деміурга – стверджувати перемогу життя над закостенілістю маргінального соціуму.

**Ключові слова:** жінка-деміург, ініціація, казка, Попелюшка, життя.

*Постановка проблеми у загальному вигляді...* Тракткування образу жінки в українській літературі традиційно ґрунтувалося на чітко вираженому гендерному принципі, представленому героїнями творів Григорія Квітки-Основ'яненка: з одного боку, тип героїні з повною залежністю від патріархального суспільства (Маруся), а з іншого – жінка-творець власного щастя (Івга). Подібна інтерпретація жіночих образів є дещо схематичною, спричинена залежним від чоловіків становищем жінки в соціумі й не відбивала реальної ролі представниць прекрасної статі в ньому. Із приходом у літературу жінок-письменниць змінюється акцентуація образів героїнь творів, оскільки перед читачем постає нетривіальний світ жінки. На перший план виходить інтерпретація суті жінки: давати початок життю, творити новий світ. Божественна природа жінки представлена передусім в образі Мавки з драми-феєрії «Лісова пісня» Лесі Українки.

*Аналіз досліджень і публікацій...* Жіноча проза 80-90-х років ХХ століття остаточно руйнує усталені стереотипи героїнь у літературі. Сучасна літературознавець Т. Тебешевська-Качак визначила типологічну систему жіночих образів у прозі цього періоду, умовно поділивши їх на три групи. До першої групи відносяться образи жінок, які відповідають традиційним патріархальним уявленням про роль і місце жінки в сім'ї (вдале заміжжя героїні, мати й «пасивна» жінка). Жінки другої групи прагнуть гармонізувати буття (аристократка духом, романтик і егоїстка). Представниці третьої групи заперечують стереотипи жіночої поведінки патріархального суспільства (жінка в пошуках свого «Я», «нова жінка», перед якою постає дилема сім'я чи кар'єра, і феміністка) [4, с.109-111]. Проте, як бачимо, у розглянутій типології жіночих образів не представлений образ жінки-деміурга, репрезентований міфологією й фольклором.

*Формування цілей статті...* Метою нашої наукової розвідки є схарактеризувати тип жінки-деміурга в українській літературі, простежити етапи ініціації жінки в маргінальному суспільстві на прикладі долі героїні оповідання «Березень – місяць перемін» Раїси Іванченко через реалізацію архетипного сюжету казки про Попелюшку.

*Виклад основного матеріалу...* Бог створив першого чоловіка Адама за своєю подобою, наділивши здатністю творити нові світи. Як зазначає філософ Л. Забеліна, «згідно з кабалістичною традицією, перша людина Адам Кадмон, що символізує все людство, мав андрогінну природу. Всевишній, за образом, якого був створений Адам, також представлений зі своєю другою половиною, жіночою іпостассю – Шехіною. Кабалісти представляють Шехіну як душу матеріального світу, що володіє жіночою природою. Згідно з кабалістичною космогонією, Шехіна є жіноче начало Всевишнього, що відокремилася від чоловічого начала в першу мить творення. Таким чином, природу Адама, створеного за образом і подобою Божим, також складають два принципи: чоловічий і жіночий, що знаходяться в стані балансу, необхідного для прояву світу» [2, с.10]. Героїню оповідання Софію гнітить її самотність і вона перебуває в стані очікування дива зустрічі спорідненої душі, з якою створить новий світ. Не маючи можливості реалізуватися як творець, вона інтуїтивно знаходить спокій восени: «Підставляє обличчя вітрові, розстібає плащ – тугий вітер обкочує тіло, лоскоче кучериками за вухами, бринить у віях. І ніби щось згасає в ній. І ніби цей холодний вітер забирає з її душі нестерпну жагу, оте болісне бентежжя, яке народжувалося у ній десь навесні й бунтувало все літо.

У безлистих обрисах оголених дерев вчувається просвітлена печаль. Коли вітер усухне, стоять вони затишені й дивляться в ясне небо осені, з дитячою довірою і тихою невинністю. Софії від того стає легко. Відчуває, що в своїй печалі не одна, що самотності, власне, не існує...» [3, с.110]. Не випадково в оповіданні почуття жінки проєктуються на природні цикли – таким чином перед нами розкривається драма життя. Невдале заміжжя героїні, виховання сина Юрка, пошуки другої половини й усвідомлення свого призначення – жити для людей, дарувати їм радість спілкування. Саме на цьому акцентував увагу психолог К.-Г. Юнг: «Усі міфологізовані природні процеси, такі, як літо й зима, молодик, час дощів і т.п. не стільки алегорія самих об'єктивних явищ, скільки символічне вираження внутрішньої й несвідомої драми душі. Вона сприймається людською свідомістю через проєкції, тобто відбиваючись у дзеркалі природніх подій» [6].

Традиційним у жіночій прозі є розвиток архетипного сюжету казки про Попелюшку: героїня проходить ініціальні випробування й досягає успіху. Кожен період життя Софії – крок до усвідомлення самої себе. Це не випадковість, оскільки «героїня казки – це модель людини, котра демонструє сходження до цілісності через позитивне проходження ініціації. Причому кожна ініціація – це сходження героїні на нову стадію інтеграції відповідно до лінії розвитку, що її запропонував К.-Г. Юнг: до середини життя це розвиток назовні, після середини – всередину» [1, с.101].

На початку твору перед нами постає жінка, яка спостерігає за світом чоловіків. Жіночого товариства вона намагається уникати, оскільки перебуває на його маргінесі. Середовище ініційованих не приймає незаміжню героїню. Увагу Софії привертають літні чоловіки: «І здавалось їй, що ці брезклі, вайлуваті, облісілі чоловіки, які приїздять сюди пити рятівну воду, чимось схожі на її семирічного Юрчика, якому до всього є діло і геть усе цікаво. Тільки запитують вони ліниво, мляво, більше для годиться і, мабуть, не слухають її відповідей – теж виявлених нехиттю й автоматично люб'язних...» [3, с.110]. Невлаштованість у житті спричиняє пошуки чоловіка-батька, з яким героїня почуватиметься захищеною. На підсвідомому рівні жінка констатує байдужість чоловіків, на яку намагається не звертати уваги. Саме тому Софія приймає залицяння бухгалтера автобази Олександра Кириловича: «Попри все, знову хотілося, щоб на чорному піаніно в кришталевій вазочці з'явився букетик синіх фіалок або волохатої, як джміль, із запахом теплої води сон-трави. Ці квіти цілу весну приносив їй на пошту приймний уважний чоловік – бухгалтер автобази. Руки в нього пещені, з округлими підманікюреними нігтями, та й сам він, хоча й із задишкою, що розігрувалася навесні, був на вигляд величний, з якимось внутрішнім благородством у повороті голови й в усій поставі. Коли у вазочці з'явилися конвалії, а потім і троянди, їй здавалося, що нічого в світі кращого, як весна, немає. І кращої людини, як Олександр Кирилович, їй уже не трапиться» [3, с.111]. Насторожує деталь: навесні в Олександра Кириловича розігрується задишка. Як згодом з'ясується, бухгалтер є точною копією колишнього чоловіка героїні: «Здається, він знав усе, що де робиться, хто що сказав чи міг сказати, де розбився який літак, з ким заручена знову вдова Онасіс-Кеннеді, і які кольори спортивних костюмів будуть домінувати на білій олімпіаді в Інсбруку, і як модно тепер їздити на літній відпочинок не до моря, а в село... Втомливо слухала, а думка повертала інше – давно вмерлі дні, коли вони вперше з чоловіком познайомились, і він так само безупинно говорив про все на світі... І потім йому було діло до всього на світі, тільки не до неї, тільки не до них з Юрчиком» [3, с.111].

Бажання бути щасливою, реалізуватися як жінка зумовлює початок стосунків Софії з одруженим чоловіком, директором книгарні Яковом Олексійовичем: «Сонце підбивалося все вище й пестило землю лагідно й зломом. А Софіїне серце – ні-ні, та й зіщулилося морозяно, бо знала, – крадене тепло гріло її. Не вірила, що дружина йому чужа, що дома його не розуміють, що тільки біля неї, тільки з нею відчуває себе Яків Олексійович людиною... Але нехай все буде так, як є... Нічого більше не жадає від нього... Ні-ні, все прекрасно! Вона – щаслива жінка, бо поруч – ошчасливлений нею чоловік... Не кидав слів даремно про сум в очах, як оті веселі бамівці... Був собі звичайно привітний і мовчазний» [3, с.113]. У підсвідомості героїні відбувається внутрішня боротьба: вона прагне спокою літа, але відчуває подихи зими. Відповідно до цього приходиться розуміння суті цього чоловіка: «Обличчя Якова Олексійовича затверділо в усмішці, погляд став водяним, загострилися плечі. Якби знаття...» [3, с.114]. Отриманий урок був настільки жорстоким, що й сама героїня на певний час закам'яніла: «І навіть весною, коли знову терпко запахло бруньками і між пружним гіллям радісно бешкетували горобині зграї, серце її все ще відчувало холодні повіви осені... І рада була, що млосний дух конвалій не тривожив, що нарешті спокій назавжди прийшов до неї» [3, с.114].

Софія присвячує своє життя вихованню сина й з радістю усвідомлює, що Юрко росте щирим, відкритим, небайдужим до матері й болю інших людей. Героїня замкнулася в собі: «Не зважала на зацікавлені погляди. Сердито відхиляла букетики синіх пролісків чи сну. Їй не потрібна нічия



увага. Тепер була впевнена, що чоловіки ніколи не страждають через кохання до жінок – шукають у них втіхи, забуття, зручностей. Для жінки ж кохання – це завжди страждання!.. Не хоче Софія більше страждань...» [3, с.114].

Третя спроба Софії ініціюватися як маргінальна жінка-дружина представлена не лише стосунками з новим начальником поштового відділення Валерієм Івановичем Моторним (чоловічий персонаж навіть наділений прізвиськом), а й майже доведеним до традиційної розв'язки архетипного сюжету про Попелюшку весіллям, на яке наречений не з'явився. У своєму прагненні не виділятися в патріархальному суспільстві героїня намагається не помічати деяких рис обранця: «Тільки очі його ніколи не тепліли від неї. Скляно блищали з-під широких темних брів. Коли він гнівався, білки очей збільшувались, і тоді здавалося, що очі біліють. ... сміх у нього ріденький і дряпливий. Мабуть, від незвички. Мабуть, мало радісного випадало в житті, що ця рідкісна нагорода людини – сміх – не призвичаїла його до себе...» [3, с.115]. Жінка вирішила змінити цю людину, зробити її щасливою: «І Софії раптом щемко захотілося, щоб цей чоловічок навчився сміятися на повні груди – широко, бурхливо» [3, с.115].

Створюється враження, що героїня оповідання Раїси Іванченко, як і казкова царівна, потрапляє в царство Кошця Безсмертного й коло за колом ініціації в маргінальному (мертвому) світі втрачає животно-творне начало. Рятівним після чергової зради для Софії стає спів. Мудрість віків, закодована в народній пісні, знімає з душі героїні закам'янілість: «Гості завмерли. Здивовано вслухалися в низькуватий глибокий голос, який розтинав душу, й від того тіло бралось голками. А вона, Софія, ніби виростала повільно, упершись долонями в край столу, зводилася, голова була відкинута назад, очі примружені, а на щоках блищали два мокрих ручаї...» [3, с.116-117].

Остаточної перемоги, як у казках, добра над злом в сюжеті оповідання «Березень – місяць перемін» Раїси Іванченко немає. Зло в особі Моторного продовжує існувати і впливати на людей, проте йому протистойть Софія, яка своїм голосом повертає зачарованих до життя: «Біля віконечка з написом «Начальник відділення» у формі зв'язківця – чоловік з красивою білою шевелюрою й привітною усмішкою на обличчі. Тільки в очах його немає лагіді усміху. І невідомо, чому люди намагаються не дивитися в ті очі. Може, тому, що коли погляд їх черкне по обличчю, людина чомусь починає шулитись, ніби дивляться на неї мертві очі. ...

І враз той малиновий дзвін голосу розтанув в якійсь тамованій усмішці. І тоді всі помітили, що весняне сонце особливо сліпучо сяяло у вікна, що на тополях розбруньковуються сережки цвітіння і що та незбагненна сила нашого життя невпинна й прекрасна...» [3, с.117].

Зустрічі-розставання Софії з чоловіками становлять собою процес ініціалізації героїні. Як зауважила літературознавець О. Тиховська, «у світлі психоаналізу казка відображає процес індивідуалізації особистості, розщепленої на архетипи, і коли в центрі уваги жіночий персонаж, то й герої-чоловіки будуть сприяти психологічній ініціалізації героїні, виконуючи тим самим допоміжну функцію» [5, с.138].

*Висновки...* Таким чином, аналіз образу героїні оповідання «Березень – місяць перемін» Раїси Іванченко засвідчив наявність в українській літературі типу жінки-деміурга, покликання якої – стверджувати перемогу життя над закріпаченістю маргінального соціуму. Типи жінок у творах українських письменників майже не досліджені, що вбачається нами перспективним напрямом сучасного літературознавства.

#### **Список використаних джерел і літератури:**

1. Ефимкина Р. Пробуждение Спящей Красавицы. Психологическая инициация женщины в волшебных сказках / Римма Ефимкина. – СПб. : Речь, 2006. – 263 с.
2. Забеліна Л. О. Архетип Самості в контексті культурних традицій : автореф. дис ... канд. філос. наук: 09.00.04 / Лідія Олександрівна Забеліна. – Сімферополь : Б.в., 2004. – 19 с.
3. Іванченко Р. Березень – місяць перемін / Раїса Іванченко // Дніпро. – 1978. – № 8. – С. 109–117.
4. Тебешевська-Качак Т. Б. Художні особливості жіночої прози 80-90-х років ХХ ст. : [монографія] / Т. Б. Тебешевська-Качак. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2009. – 192 с.
5. Тиховська О. М. Українська народна чарівна казка: психоаналітичний аспект : [монографія] / Пер. слово Василя Івашківа / Оксана Михайлівна Тиховська. – Ужгород : Гражда, 2011. – 256 с.
6. Юнг К.-Г. Об архетипах коллективного бессознательного / К.-Г. Юнг [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://rumagic.com/ru\\_zar/sci\\_psychology/yung/9j19.html](http://rumagic.com/ru_zar/sci_psychology/yung/9j19.html)

#### **References:**

1. Efimkina R. *Probuzhdenie Spyashhej Krasavicy*. *Psichologicheskaya iniciaciya zhenshhiny' v volshebny'x skazkax*, Spb., Rech', 2006, 263 p.
2. Zabelina L. O. *Arkhetyp Samosti v konteksti kulturnykh tradytsii*, Simferopol, B.v., 2004, 19 p.
3. Ivanchenko R. *Berezen – misiat's peremin*, *Dnipro*, 1978, Issue 8, pp. 109–117.
4. Tebeshevska-Kachak T. B. *Khudozhni osoblyvosti zhinochoi prozy 80-90-kh rokiv XX st.*, Ternopil, Navchalna knyha – Bohdan, 2009, 192 p.

5. Tykhovska O. M. *Ukrainska narodna charivna kazka: psykhoanalitichnyi aspekt*, Uzhhorod, Hrazhda, 2011, 256 p.

6. Yung K.-G. *Ob arhetipax kollektivnogo bessoznatel'nogo* [Electronic resource], mode of access : [http://rumagic.com/ru\\_zar/sci\\_psychology/yung/9/j19.html](http://rumagic.com/ru_zar/sci_psychology/yung/9/j19.html)

**Summary**

**Iryna Boitsun**

**Woman-Demiurge in Marginal Society in a Story «March – Month of Changes» by Raisa Ivanchenko**

*In the article an attempt is made to characterize the type of woman-demiurge in Ukrainian literature, to trace the stages of initiation of the woman in marginalized society by the example of the fate of the heroine of the story «March – the Month of Changes» by Raisa Ivanchenko through the implementation of archetypal fairy tale about Cinderella.*

*The analysis showed that calling of the woman-demiurge is – to claim the victory of life over the inertia of a marginal society.*

**Key words:** *woman-demiurge, initiation, fairy tale, Cinderella, life.*

Дата надходження статті: «20» березня 2015 р.

Дата прийняття до друку: «15» квітня 2015 р.

УДК 883.3 (045)

**СВІТЛАНА БОРОДЦА,**

*кандидат філологічних наук, доцент*

*(м.Тернопіль)*

**ЛЕСЯ ВАШКІВ,**

*кандидат філологічних наук, доцент*

*(м.Тернопіль)*

**«Ментальне поле» і феномен «української душі»  
у романі «Гори говорять!» Уласа Самчука**

*У статті аналізуються особливості художнього мислення автора у романі «Гори говорять!» крізь призму історіософських і ментальних чинників, зокрема синтез реалістичного моделювання історичної дійсності й осмислення психологічних деформацій українця у складних політичних, соціальних, духовних зламах ХХ ст.*

**Ключові слова:** *історіософська концепція, менталітет, ментальність, морально-етичний ідеал, роман, художнє мислення автора.*

*Постановка проблеми в загальному вигляді...* Проблема українського менталітету як унікальної субстанції народного світопереживання, що забезпечує тожсамість нації на різних відрізках її історії, сьогодні в українській етнософії є надактуальною.

По-перше, національний характер українства на сучасному етапі вважаємо недослідженим: український етнос намагається відродити повновартісне національне життя, але кількасотлітня інтегрованість України як пасивної спільноти у складі тоталітарної імперії зумовила видозміну ментальних структур і глибинних механізмів поведінки українців, а глибше – «зникнення нації» (О. Забужко), здатної до саморозвитку й самоорганізації. Звичайно, в ході історичного процесу психоповедінкові архетипи, які окреслилися вже на ранніх етапах формування етносу, модифікуються. Проте спостерігаємо геопсихічні коди, котрі забезпечують національну неперервність і спадкоємність, – ментальний первень, глибинно-духовне «Я» українського народу, «дух нації», аналіз яких сприятиме дослідженню механізмів формування і трансформації національного характеру, оскільки менталітет, за твердженням істориків та філософів, значною мірою визначає «вибір» народом своєї історичної долі [Храмова 1992: 9].

По-друге, етнософські студії В. Антоновича, М. Костомарова, В. Липинського, І. Мірчука, І. Нечуя-Левицького та ін., творячи «філософію національної поразки», загострили проблему своєрідності українського менталітету та сенсу історичного існування української нації, що змушує критично осмислювати напрацьований теоретичний матеріал.

*Виклад основного матеріалу...* Статичні, «абсолютно дані» праформи світовідношення народу розгортаються в процесі самовизначення і самореалізації нації в історичних колізіях та зрушеннях. Феномен «української душі», на думку В. Яніва [Янів 1994: 65], визначається межовістю України, яка увібрала геоознаки крайностей і характеризує українську ментальність як амбівалентну. Ці питання актуалізує західноукраїнський прозаїк У. Самчук у романі «Гори говорять!» (Чернівці,

1934), поєднавши реалістичний спосіб соціального спостереження із майстерним зображенням психологічних проблем людини у складних політичних, соціальних, духовних ситуаціях ХХ ст.

Роман У. Самчука відроджує важкий період пробудження і піднесення українського національного духу в Закарпатті, осмислюючи ці ментальні процеси в контексті історії ХХ ст. Складна, повна серйозних невдач, але унікальна боротьба гуцулів проти мадяризації, деструктивних денаціоналізуючих сил, що спотворили і винищили національну свідомість на генному рівні, спрямована автором у річище великих державницьких зусиль українського народу. «Гори говорять!» витлумачують події у Закарпатті початку ХХ ст. з нової історичної позиції: «не як периферійні, маргінальні, у вузькому, провінційному розумінні» (А. Власенко-Бойцун), а в контексті визначних подій української і світової історії.

Органічний синтез жанрових різновидів роману в оригінальній романній моделі дав можливість У. Самчуку детально дослідити зародження етноконсолідувальної ідеї української державності, поступові процеси відновлення космосу національної свідомості закарпатців та утримання ними духовних меж національного «Я» через самоідентифікацію з українцями. Увага письменника до подій закарпатської дійсності періоду Першої світової війни сприяла глибокому осмисленню ситуації в регіоні 1938-1939 рр. Суспільно-політичне й духовне життя Карпатської України 30-х років збуджувало його творчу уяву, наснажувало на написання роману, оптимальна форма якого б вмістила життя Карпатського краю в найбільш типових і найбільш характерних проявах.

У силовому полі цих тенденцій формувалась композиційна структура роману «Гори говорять!»: твір складається з двох частин, кожна з яких є певним етапом у складному процесі національного самопізнання народу. Перша частина поділяється на 22 розділи – утворює ті опори духу, завдяки яким гуцули не втратили остаточно своє національне «Я», зберегли народні традиції і святині, за які вони тримаються в прагненні віднайти і збагнути своє ество, друга – 26 розділів – подає тонкий аналіз пробудженого українського духу, національного тіла-організму та приховані механізми його повного оживлення. Дві частини роману У. Самчука у своїй основі містять фундаментальну бінарну опозицію спокій-рух, через яку автор досягає епічної широти і багатогранного охоплення суперечливої і трагічної епохи. Він часто знаходить місткий символ або метафору для вираження загальної думки кожної з них, великого історичного уроку, уникаючи просто «історичної моралі», що демонструє назву твору – «Гори говорять!», яка вказує на глибоко узагальнюючий характер художнього образу.

Кожна подія історії і кожен персонаж роману характеризуються глибиною осмислення, створюючи символічний код тексту. «Символ – мовний елемент, який переміщує тіло і дозволяє вгадати за ним іншу площадку дії, ніж та, з якої прямо говорить висловлювання» [Барт 1989: 457], – вважає Р. Барт. Отже, в структурі символу виділяється предметний образ і глибинний смисл як два протилежні полюси, що не існують один без одного, а він сам спрямований на те, щоб через часткове явище дати цілісний аналіз світу.

Метафоричний образ гір в У. Самчука набув складної символічно-сислової наповненості і виріс у широкомасштабний, автономний образ-персонаж, що віками утримує космічну рівновагу гуцульського етноп простору. Закарпатські українці сприймають гори як власну і свого роду долю, що дозволило митцю трактувати такий симбіотичний зв'язок як просторово-територіальний компонент національної ідентичності: тому в I розділі гори пасивні, мовчазні, апатичні, як символ «небуття» народу, його неприсутності, а в II – вони виступили із антипростору в історичний простір: «усе яркіше й яркіше висувуються на кін і по часі стають перед очима лавою велетенських постатей» [Самчук 1996: 124], – і голосно заговорили на весь світ, утверджуючи національну самобутність, формування нової якості української нації за принципом державності, а не лише етнічності. Нанизуючи експресивно і афективно забарвлені дієслова, У. Самчук передає динамізм і героїку історичного моменту, його визначальність і загальнонародний характер: «А гори ревуть, клекочуть. Гори палають огнем, дихають гнівом» [Самчук 1996: 252].

Сислова структура символічного образу гір у романі «Гори говорять!» багатопланова і, за класифікацією Ф. Крейцера, гнучка, бо «намагається вмістити сислову безмежність у замкнуту форму» [Философский энциклопедический словарь 1989: 581]: гори – центр етноп простору гуцулів, оберіг їх екзистенції, що концентрує абсолютну ідею життя, генератор гуцульського стилю життя і мислення, ідеалізована модель їх всесвіту. Гори випродукували і «підтримують» психосистему закарпатських українців, які «підіймаються уявним внутрішнім зусиллям разом з узгір'ям вгору» [Кульчицький 1992: 53]: «Гори. Що є на світі краще від наших могутніх, веселих гір. Так веселих. У горах немає смутку. Гори багаті чарами краси, дивовижністю будови й невичерпністю стилю. Все тут на місці й необхідне. Все так є, як повинно бути. Але гори завжди наївні. Ці потужні, незграбні велетні даються легко на обман. Приходять дикі шахраї та зловживають їх невинною

довірливістю» [Самчук 1996: 35]. Ліричний монолог Дмитра Цокана – «провідного героя» роману У. Самчука – фіксує метафоричне отожднення образу Карпатських гір з онтологічними, сутнісними основами буття гуцулів, з ментальним полем їх національної свідомості.

Психоаналітик К.Г. Юнг, йдучи в руслі романтичної традиції, тлумачив усе багатство символіки як вираження стійких фігур несвідомого (т. зв. архетипів), динаміка яких лежить в основі снів, міфів, символіки художньої творчості. Виходячи із символіки К.Г. Юнга, гори в романі західноукраїнського прозаїка постають як історично усталений образ, де закодовані і концентруються національні особливості світорозуміння і світовідношення цього етносу, основні риси його національного характеру. Мірча Еліаде в дослідженні «Космос і історія» розробив онтологічну концепцію, в якій визначив структуру архаїчної онтології:

1) елементи, реальністю яких є функція повторення, імітація небесного (сакрального) архетипу;

2) елементи (міста, храми, будинки), чия реальність є складовою частиною символіки надземного Центру, який уподібнює їх собі і перетворює у «центри» світу;

3) мирські дії і ритуали, в яких втілений смисл, що надається їм тільки через те, що вони зумисно повторюють дії, здійснені від початку богами, героями чи предками [Еліаде 1987: 33].

У. Самчук поступово нарощує міру абстрагування, досягаючи у творенні смислів символіки образу гір найвищого ступеня абстракції: за теорією структурної цілісності світу М. Еліаде, гори в його романі втілюють архітектонічну символіку «центра». Вони є «священними», а, отже, і певним Центром, що конденсує і зберігає національну ідентичність. Будучи вісью світу гуцулів, кожен з них усвідомлює ці невидимі, але міцні зв'язки, тому у тривожний і непевний час «населення корчилося, стискалося, мов кулак, тиснулося до своїх одиноких захисників-гір» [Самчук 1996: 181], а чужаки, і насамперед вороги, переживають свою «малість», «нікчемність» і «зайвість» у просторі Закарпаття. Навіть Кіті Йонашівна відчуває їх надзвичайну силу, що лякає її: «От живу тут, у горах, люблю їх, а душа неспокоїна. Тісно. Світ такий широкий, а мені тісно. Гори душать» [Самчук 1996: 176]. З іншого боку, їх притягальний магнетизм зрештою приводить її до душевного катарсису, внаслідок чого вона знаходить шлях до себе, до центру власного існування й існування гуцулів.

Структурно-сміслові багатства художнього образу гір у романі «Гори говорять!», його багаторівнева символіка забезпечують концептуальну єдність твору, сприяють глибокому осмисленню нових тенденцій у суспільному і духовному житті Закарпаття. В їх основі лежить архетип святилища, який є базовим, домінуючим архетипом національної свідомості гуцулів (порівняємо: в античних міфах Світова гора уособлювала Храм богів). Гори – місце-прихисток від орд, стихій, катастроф, це «поле-не-крові». Аналізуючи поняття «світової гори» з погляду космогонії, Б. Чепурко пропонує власну концепцію: «Очевидно, йдеться про невидиму сонячну вісь-основу сонця руху, світовий стовп, кіл, довкола якого колує Сонце по прокладеній колись сонячній дорозі... Власне гора означає «сонячний гай», Божа Сила, Сонцесила, гін-біг, Біг Сонця» [Чепурко 1991: 78].

Космогонічне мислення передбачає високу оцінку «горного» феномена, отожднює його з центром світоруху. В другій частині роману У. Самчук досліджує розрив кіл життеруху, що провокує і зумовлює хаос, смерть: гори горять, палають, хоча «Сонця або не видно, або холодне, як душа ката. Заходить криваво й люто заливає жорстокими барвами заледенілі шпилі гір. Сам чорт би не видумав кращого видовища, коли над срібною землею жажкотить велетенська кривава пляма, шпурляючи на вас промені, від котрих замерзає мізок і душа» [Самчук 1996: 85]. Сонце уособлює не життєву, світлу, а смертоносну структуру, що несе негативну енергію. Воно «страшне» і «разяще», бо на землі чиниться трагедія – Перша світова війна, спровокована двома антигуманними режимами.

Західноукраїнський прозаїк наповнив свою романну структуру новими ознаками, внаслідок чого роман став універсальною формою для змалювання історичних перемог і трагедій через призму національного характеру українця-гуцула, оскільки «ментальне поле забезпечує соборність не лише горизонтально – всіх нині суцільних, але й вертикально, – створюючи невидимі мости між глибокою давниною і майбутніми віками» [Маринюк Доля 1993: 310]. Він підносить національну самосвідомість і українську ментальність до рівня філософської рефлексії, пошукуючи іманентні структури і конструктивні елементи суспільної психіки, котрі забезпечують національну неперервність і спадкоємність. Це праобрази, надіндивідуальні, надсвідомі явища, «які закладають підвалини як специфічно національної, так і загальнолюдської символіки» [Літературознавчий словник-довідник 1993: 65]. В контексті самчуківського психологічного аналізу вони відіграють функціональну роль.

Услід за В. Скоттом, Ф. Стендалем, О. Бальзаком У. Самчук звертається до зображення основних історичних конфліктів через призму національного характеру. Він намагається бути

точним у створенні психологічного портрету персонажів: у романі «Гори говорять!», як і в попередніх творах, показує, що характер людини зумовлюється обставинами, внаслідок чого її психологія стає мотивованою і рухливою. Складність і своєрідність підходу автора до проблеми характеру полягає у проникненні в підсвідомі дії героїв. Він переконаний, що кожний індивід з'являється на світ з цілісним особистісним «ескізом», який закладений з народження, а зовнішнє середовище лише виявляє те, що становить сутність особистості.

У романі «Гори говорять!» соціальна детермінованість людського характеру органічно синтезується з індивідуальною зумовленістю його глибинного духовного змісту, що засвідчує взаємозв'язок конкретно-історичного і народно-психологічного аспектів у структурі образів героїв твору: «Шутка дивиться й міркує. Що міркує Шутка – сказати тяжко, але насупліні брови, дубовий гіркий погляд, глибокі зморшки коло широких уст, – служать гуцулові ознакою гніву. Це особливий гнів. Гнів, що набирається роками, десятиліттями й довго може вдержатися від вибуху. Коли ж вибухне – навіть горам моторошно стане. Шутка жує піпу й міркує» [Самчук 1996: 258]. Психологічний опис, побудований на відповідності між зовнішнім і внутрішнім портретами, між почуттями і їх виявом, демонструє зміни у психіці гуцулів, констатує відродження людської особистості, її звільнення з ярма історичної багатовікової обмеженості. Ясінський газда внутрішньо зосереджений на власному світі, він спрямований у середину ества. Письменник використовує цей прийом з метою показати, що кожен персонаж роману, залишаючись індивідуальністю, є носієм колективного підсвідомого.

За К.Г. Юнгом, це найглибший пласт людської психіки, надіндивідуальні підсвідомі стереотипи, «засвоєні суб'єктом як членом тієї чи іншої соціальної групи взірці типової для даної спільної поведінки, вплив яких на його діяльність актуально не усвідомлюється суб'єктом і не контролюється ним» [Философский энциклопедический словарь 1989: 58]. Колективне підсвідоме – сфера «архетипного розуму», зміст якого становлять образи, «які можуть бути зрозумілі тільки в порівнянні з їх історичними паралелями» [Юнг 1994: 38]. Жанрова модель Самчукового роману оперує певним набором архетипних схем, більшість з яких є долевизначальними. Архетипні структури колективного підсвідомого постійно й активно впливають на свідомість і під час її формування відіграють вирішальну роль.

*Висновки...* Таким чином, архетипи є основою і структуротворчим чинником як характеру героїв роману «Гори говорять!», так і його жанрово-композиційної організації. Швейцарський учений трактує архетип як «типос, певне утворення архаїчного характеру, що включає однаково як за формою, так і за змістом міфологічні мотиви» [Юнг 1994: 31]. У поезиці У. Самчука міфологія в органічному зв'язку з психологією виступає важливим елементом опису вічних моделей особистісного і суспільної поведінки, оскільки міф – «містка форма чи структура, яка здатна втілити найбільш фундаментальні риси людського мислення і соціальної поведінки, а також художньої практики» [Мелетинский 1976: 10]. Завдяки цьому автору вдалося створити оригінальну сюжетну модель, композиції якій властивий багатоплощинний характер інтерпретації дійсності. За допомогою взаємодії реального і міфологічного світів письменник розкрив глибинну суть персонажів, зокрема міфологічні поля надають їх образам ідейно-змістового і семантичного навантаження, що викристалізувало характер героїв у стійку і цілісну структуру. О.Ф. Лосев вважає, що «міф є буття особистісне чи, точніше, образ буття особистісного, особистісна форма, лик особистості» [Лосев 1994: 73]. У романі «Гори говорять!» розгортається цілий міфологічний комплекс, на основі якого автор заклав глибинні пласти у структурі героїв, забезпечивши психологічне вмотивування їх онтологічної позиції, дій і вчинків. Завдяки такому підходу його образи набувають широкої масштабності і перспективи, внаслідок чого постає і розкривається їх складний і багатовимірний внутрішній світ.

#### **Список використаних джерел і літератури:**

1. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – Москва: Прогресс, 1989. – 616 с.
2. Кульчицький О. Світовідчужання українця / О. Кульчицький // Українська душа. – К. : Фенікс, 1992. – С. 48–65.
3. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К. : Академія. – 1997. – 752 с.
4. Лосев А. Ф. Миф – Число – Сущность / А. Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1994. – 920 с.
5. Маринюк В. Ментальне поле національної свідомості / В. Маринюк, В. Доля // Науковий збірник УВУ. – Мюнхен – Львів, 1993. – Т. 16. – С. 310–315.
6. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М. : Наука, 1976. – 408 с.
7. Самчук У. Гори говорять! / У. Самчук. – Ужгород: Карпати, 1996. – 270 с.
8. Философский энциклопедический словарь. – М. : Сов. энциклопедия, 1989. – 815 с.
9. Храмова В. До проблеми української ментальності / В. Храмова // Українська душа. – К. : Фенікс, 1992. – 128 с.

10. Чепурко Б. Українці: Воскресіння / Б. Чепурко. – Львів: Слово, 1991. – 128 с.
11. Элиаде М. Космос и история / М. Элиаде. – М.: Прогресс, 1987. – 312 с.
12. Юнг К. Г. Аналитическая психология / К. Г. Юнг. – С-Пб: МЦНК и Т'Кентавр, 1994. – 408 с.
13. Янів В. Проблема психологічного окциденталізму України / В. Янів // Мандрівець. – 1994. – № 1. – С. 65–74.

**References:**

1. Bart R. *Izbranny'e raboty'. Semiotika. Poe'tika*, Moskva, Prohress, 1989, 616 p.
2. Kulchytskyi O. Svitovidchuvannia ukrainsia, *Ukrainska dusha*, Kyiv, Feniks, 1992, pp. 48–65.
3. Hrom'yak R.T. *Literaturoznavchyi slovnyk-dovidnyk*, Kyiv, Akademiia, 1997. – 752 p.
4. Losev A.F. *Mif – Chislo – Sushhnost'*, Moskva: My'sl', 1994, 920 p.
5. Maryniuk V. Mentalne pole natsionalnoi svidomosti, *Naukovyi zbirnyk UVU*, Miunkhen – Lviv, 1993, T.16, pp. 310-315.
6. Meletinskij E.M. *Poe'tika mifa*, Moskva, Nauka, 1976, 408 p.
7. Samchuk U. *Hory hovoriat!*, Uzhhorod, Karpaty, 1996, 270 p.
8. *Filosofskij e'nciklopedicheskij slovar'*, Moskva, Sov. E'nciklopediya, 1989, 815 p.
9. Khramova V. Do problemy ukrainskoi mentalnosti, *Ukrainska dusha*, Kyiv, Feniks, 1992, 128 p.
10. Chepurko B. *Ukrainsi: Voskresinnia*, Lviv, Slovo, 1991, 128 p.
11. E'liade M. *Kosmos i istoriya*, Moskva, Prohress, 1987, 312 p.
12. Yung K.G. *Analiticheskaya psixologiya*, S-Pb: MTsNK y T'Kentavr, 1994, 408 p.
13. Yaniv V. Problema psykhologichnoho oksyidentalizmu Ukrainy, *Mandrivets*, 1994, Issue 1, pp. 65–74.

**Summary**

**Svitlana Boroditsa, Lesia Vashkiv**

**«Mental Sphere» and the Phenomenon of «Ukrainian Soul» in the Novel «Mountains Speak!» by Ulas Samchuk**

*This article analyzes the characteristics of the author's creative thinking in the novel «Mountains Speak!» through the prism of historical, philosophical and mental factors, such as the synthesis of realistic modeling of historical reality and understanding of psychological deformations of a Ukrainian under complex political, social, spiritual challenges of the XX-th century.*

**Key words:** *historiosofic concept, mentality, thinking, moral and ethical ideal, novel, artistic thinking of the author.*

Дата надходження статті: «01» квітня 2015 р.

Дата прийняття до друку: «23» квітня 2015 р.

УДК 821.161.2-94((045))

**ЛЮДМИЛА ДЖИГУН,**

*кандидат педагогічних наук, доцент*

*(м.Хмельницький);*

**ТЕТЯНА ШВЕЦЬ,**

*викладач*

*(м.Хмельницький)*

**Літературний портрет українських письменників в мемуарній прозі Докії Гуменної**

*Автори статті вперше в українському літературознавстві звернулися до теми зображення Докією Гуменною літературного портрета українських письменників у мемуарній прозі. На конкретних прикладах проілюстровано оригінальність пошуків письменницею викладу матеріалу, який творчо змодельовано завдяки застосуванню метафорики, стилістичних фігур, іронії. Остання чіткіше увиразнює художній образ письменників 20-х років минулого століття. В мемуарах чітко спостережується в центрі оповіді «Я» автора, його особисті враження, асоціації, точка відліку цінностей. Для читача, як і для дослідника, це уможливорює побачити і зрозуміти в образах письменників особистість самої Докії Гуменної з її світоглядом, поглядами на світ й українську літературу.*

**Ключові слова:** *мемуари, щоденникові записи, документальність, фактографічність, суб'єктивізація оповіді, стилістичні фігури.*

*Постановка проблеми в загальному вигляді... Про письменницю Докію Гуменну чверть віку тому в Україні ще мало хто знав. Її ім'я повернув читачам професор А.Погрібний, який 1990 року побував у США: «...Коли по закінченні моєї доповіді в НТШ у Нью-Йорку весною 1990 р. вона підійшла до мене і сказала: «Хочу з вами познайомитися, я – Докія Гуменна. Чи Вам щось промовляє це прізвище, пане професоре? Чи чули щось про мене?». «Надішліть книжки, прошу,*

для бібліотеки нашої Спільки письменників» [18, с.515]. Книги письменниці надіслала, усього було близько тридцяти томів. Так творчість Д.Гуменної (1904-1996) було повернуто в Україну. Її художню практику за кордоном критики не особливо глибоко по-науковому характеризували, маємо кілька рецензій і статей, присвячених переважно до ювілейних дат, і кілька рецензій на художні твори, авторами яких були Г.Костюк [12, с.311-352], О.Тарнавський [20, с. 177-182], Павлина Андрієнко-Данчук [1, с.8-11], Р. Кухар (спомин на ювілей) [13, с.128], Л.Дражевська [6, с.19-20], В.Жила [8, с.115-120], Б. Олександрів [17, с. 5-6], О.Лятуринська [15, с.356-540], Ю.Бойко [2, с.133-136], Оксана Керч [11, с. 352].

Діаспорна дослідниця Наталя Іщук-Пазуняк у вибраних творах присвятила статтю «Всесвіт вражень від постати, долі й творів Докії Гуменної» [10, с. 247-262]. Уже з такого переліку бачимо, що нині актуальним залишається дослідження її мемуарної прози, зокрема щоденників, спогадів «Дар Евдотей» [4] та «Мої спомини» [5], що їх надрукувала письменниця 1957 р. в Торонто.

*Мета статті* – виявити й обґрунтувати художні моделі літературного портрета письменників в мемуарній прозі Докії Гуменної, словесного зображення її колег по перу, які активно працювали на ниві української літератури в 20-х роках минулого століття.

*Виклад основного матеріалу...* Літературна мемуаристика є важливим чинником художнього процесу, ретроспективного літературознавчого та історичного знання про епоху, в якій довелося жити й працювати письменникові. В культурно-гуманітарному просторі суб'єктивна за своєю суттю мемуаристика нині посідає визначне місце, хоча в добу соцреалізму пройшла складний еволюційний процес, позаяк підлягала ретельній ідеологічній обробці. Текст, який не вписувався в прокрустове ложе марксистсько-ленінської ідеології, редактори не пускали у друк або й зовсім нищили, викидали в кошик. Натомість у вільному від комуністичної ідеології світі літератори у спогадах спокійно викладали матеріал, залишаючи для наступних поколінь свої роздуми про пережите, вистраждане, наболіле. До таких діаспорних літераторів належить й Д.Гуменна.

В літературу входила нелегко. До війни офіційна влада її переслідувала за інакомислення. По війні в Німеччині надрукувала тоненьку збірку новел на 44 сторінки «Куркульська вілія» (Зальцбург, 1946), згодом одна за одною з-під її пера почали з'являтися талановиті прозові речі. Емігрувавши до США, Д. Гуменна 1954 р. була однією із засновниць організації українських письменників «Слово». До речі, не всі прихильно ставилися до такого об'єднання, про що скрушно заявляє письменниця в листі (21.04.1954) до Д.Нитченка: «Про які ж новини писати Вам? Їх нема начебто. От сьогодні дістала листівку від Чапленка, який скептично дивиться на наше починання. І Самчук так само. Але я все ж укріплююся на думці, що треба всі наші розкидані індивідуальні зусилля координувати і робити одним рухом» [14].

Її творчість підтримували жінки на еміграції. Так, 10 червня 1953 року в м.Сент-Пол (США) українська громада влаштувала творчу зустріч із письменницею, на якій «З привітанням від імени всіх жіночих організацій виступила п-ні Валентина Єрмоленко. Потім п-ні Олександра Костюк познайомила присутніх з біографічними даними нашої письменниці, її творчістю. Далі пані Докія Гуменна прочитала нарис (ще недрукований) «Таємниці минулого», що роз'яснює деякі незрозумілі місця в «Великому Цабе». Виринуло багато запитів навіть наукового порядку (про археологічні розкопки трипільської культури), Вичерпну відповідь на такі питання дала відомий археолог, дослідниця трипільської культури пані Неоніла Кордиш. По закінченні зроблено спільну фотографію. Присутні розійшлися з приємним враженням від цього вечора. Жінки подарували на фонд друкування творів письменниці 23.40 доларів» [7, с.27-28]. До речі, сучасні літературознавці нині майже не згадують письменницю-емігрантку О.Костюк (1899-1985), що писала твори під вигаданими прізвищами Надія Лан, Лада Горлиця, була, як і Д.Гуменна, членом «Плугу», в еміграції – член УВАН. Викладала в школі українознавства в Сент-Полі (Міннеаполісі), була режисером драматичного гуртка «Орлята», співзасновником літературного клубу. Активно співробітничала з газетами і журналами. Автор повістей «Золота загадка» (1960), «Каменистою дорогою» (1985), збірки віршів «Перекотиполе» (1978), оповідань, п'єс, перекладів. Д.Гуменна знала О.Костюк з молодих літ, в еміграції одна одну підтримували, спілкувалися.

Про те, що коштів на видання книг завжди бракувало, довідуємось із листа Д.Гуменної, адресованого 29 жовтня 1955 р. Д.Нитченкові, в якому пише: «Вашого листа одержала, дуже дякую, а зокрема за гроші (чотири фунти, чи 8 д. 80 ц.). Якраз придалися. Правда, коли гроші не додаються? Але тепер особливо, бо... «Хрещатий Яр». Боюсь, чи втримаю. Але хочу в оправі зробити, бо велика книжка, мабуть, понад 450 стор. буде. Оголосила я передплату по 3 долари й зібралось 130 передплатників. І то добре. Хоч мені прийдеється розчарувати тих, що чекають, аж вийде книжка, бо при тих витратах, що є, доведеться книжку щонайменше 4 долари оцінити. Ще тим тільки, що зголосили своє бажання купити, – по три. Що робити? Ніхто не хоче даром тобі нічого дати, а меценати є. Тільки чомусь не для мене. Я повинна все своїм горбом...» [14].

Дослідниця Наталя Ішук-Пазуняк вказувала на унікальність творчого процесу письменниці [10, с.247], яка полягає в оригінальних пошуках Д.Гуменною теми й викладу не трафаретної, а свіжої думки. Такий творчий підхід притаманний не лише її художнім творам, а й спогадам, листам, щоденниковим нотаткам. Адже письменниця крім спогадів вела щоденник [3]. У її денниках П.Сорока спостеріг «не лише споглядальну хроніку, а карнавал метафор і вир асоціацій... Зі сторінок її щоденника звучить голос тихий і ніби звернений до себе, це хвилююча, відкрита і сповідальна розмова в дорозі до самої себе і до Бога» [19, с. 467].

Так, у нотатнику вона не лише фіксувала події, явища, факти, а ніби з ним (щоденником) розмовляла. Тому нами виокремлено, позначено, зафіксовано специфіку членування текстів-спогадів і текстів-щоденників. Хронікальність, документальність, фактографічність, а також суб'єктивізація оповіді становлять комунікативну основу її мемуарних творів. Як у книжці «Дар Евдотеї», так і в «Моїх споминах» спостерігаємо відсутність чіткого поділу тексту на короткі часові відтинки, що притаманно щоденниковим записам. У мемуарах міститься інформація про події, що їх зафіксувала пам'ять авторки, а отже спонукала до відповідної комунікативної реакції. Натомість текст щоденникових записів ніби не розрахований був письменницею на читача. У ньому виразно оприявнюється модель автокомунікації «Я». Внутрішня потреба «розмови із собою» вилилася з-під пера на папір, бо для автора важливим фактом було занотувати точну дату запису про події чи факти, висловити свої роздуми, дати оцінку тому, що відбулося. Однак суб'єктивна модальність автора-оповідача є синхронною, спільною ознакою як для щоденника, так і для спогадів.

Реалістичне зображення подій, – так стисло можна сказати про стиль мемуарних спогадів письменниці «Дар Евдотеї», а ширше, то це синтез документальних свідчень передреволюційного та революційного життя українського села, навчання студентської молоді на початку 20-х років у Києві, зустріч з письменниками та їх образ, що зберегла пам'ять мемуариста, отож, з приводу цього – панорама філософських роздумів Докії Гуменної, своєрідний підсумок попередніх років і вияв життєвої мудрості.

Докія Гуменна прийшла на відкрите обговорення своїх творів на початку 1925 року. Згадує: «Вперше довелося мені виступити на літературному вечорі прилюдно у великій круглій залі того дому, де були історичні засідання Центральної Ради, а тепер – Музей історії комуністичної партії ім. Леніна. Влаштував цей вечір Качура. Це було в січні 1925 року (здається) і я читала там оповідання «Савка», що було потім друковане у журналі «Нова громада», де редактором був Варавва. Зміст оповідання – хлопчик Савка журиться смертю Леніна і обіцяє йти його слідами... Саме тоді помер Ленін, і вся преса цим була повна, то й я «включилася в кампанію». Я згадую це тому, що потім мені переказали, як висміяв мене Григорій Косинка за це оповідання. «Папір усе терпить!» – сказав він» [4, с.237-238]. Проілюстрований текст чітко вияскравлює не лише образ Г.Косинки, який не сприймав заідеологізованого оповідання, а й образ автора, котра потрапила під вплив пропагандистського червоного психозу. Отже, «Дар Евдотеї» має риси автобіографічного твору, якого можна поіменувати мемуарним романом з науковим контекстом, бо ж у ньому надбудуємо синтез історичних й літературознавчих інтерпретацій письменниці. «Дар Евдотеї» (особливо її третя частина), як і двотомні спогади Г.Костюка «Зустрічі і прощання», – це посібник з історії української літератури ХХ століття.

Буваючи на літературних зібраннях вона заворожено сприймала справжні твори М.Хвильового, В.Сосюри, П. Тичини: «А що ж я почувала, та, що колись писала Загулові письмову працю «Революція в інтерпретації Павла Тичини»? Тепер живого бачу й чую, як він інтерпретує. Далі – в мертвій тиші, ані дихне ніхто – Микола Хвильовий читає дві новелі: «Сосни гудуть» і «Я». Про Хвильового я ніколи не чула, оце вперше. Лірична манера автора посилає містичні мурашки по спині. Яким засобом тримає він оцю напхот-напхану залю в напруженні? Невже оцим м'яким задушевеним рефреном-запитом: «А сосни гудуть-гудуть. Чого так сосни гудуть? Ах, ви сосни мої, азіатський край» [4, с.217].

Спостереження і висновки Д.Гуменної розкривають реальну картину літературного процесу 20-х рр. минулого століття, вияскравлюють справжню історичну канву не лише наочними прикладами, а й образами, раніше замовчуваних, а нині відомих письменників Т. Осьмачки, Б. Антоненка-Давидовича, Я. Качури, Г. Косинки, Б. Коваленка, Є. Плужника, Марії Галич та інших. Д. Гуменна емоційно передає образ Б. Коваленка, з яким познайомилася, беручи участь в драмгуртку: «Керівником там був син відомого режисера Дроб'язка, і розробляв він з нами шевченківський «Кавказ» у стилі хорової деклямації, такої, як я бачила на виставі «Березоля». Це там наглядів мене Борис Коваленко і почав зо мною дружити з явним наміром залицятися. Правда, цього мистецтва його бурмилова натура ніяк не торопала, – був він неоковирний і незграбний, як ведмідь. Великий і важкий, як мішок із м'ясом, з виразом ката, що не знає усмішки на мармизистому лиці...» [4, с.215]. Далі зізнається, як майбутній червоний професор став



письменником: «Мушу признатися в своїй провині: це я подарувала Бориса Коваленка українській літературі. Коваленко саме тоді шукав, де б розгорнути свою активність. У драматичному гуртку на деклямації «Кавказу» – колективній – не дуже блиснеш. Хотів він стати головою інститутського студентського клубу чи хоч би якого-небудь гуртка, – ганебно провалився. Хотів був стати старостою курсу – не вибрали. А тут сталась одна знаменна подія» [4, с.216].

Такою подією був приїзд до Києва харківських керманічів С.Пилипенка («Плуг») та В.Еллана-Блакитного («Гарт»). На зборах творчої молоді вони закликають вступати в їхні ряди. Д.Гуменна, як виходець із сільського середовища, вирішила долучитися до «плужан», заяву у неї приймав сам «папаша», як називали тоді С. Пилипенка. «Отож, другого дня хвалюся Борисові Коваленкові, що я вступила до «Плуга». Якби не сказала йому, то й не стукнула б йому в голову така ідея. Він відразу все випитав у мене, як це я зробила, а я геть усе чисто розповіла, бо й не могла собі уявити, що має спільного Коваленко з літературою. Така беземоційна довбня. А в неділю на перших зборах кийвської філії «Плуга» бачу – приперся й Борис Коваленко» [4, с.218].

Не в кращих рисах в уяві Д.Гуменної інтерпретовано літературний портрет Я. Качури, з яким зустрілася на перших зборах кийвських плужан: «Ці перші збори відбулися в редакції газети «Більшовик», що містилась у обласному «Сельбуді» на Фундуклівській. Але що це? Кого я бачу? Яків Качура, колишній гроза і постраховище в ІНО, до якого молилися всі ті, хто залежали – а потім зловлений бандит... і він тут? Оцей самий косоокий Яків Качура сидить не як бог і не як бандит, а як проста людина, за одним столом зі мною! І нема в ньому нічогосінько страшного. Звичайно, не в жовтих чоботях, а в шнурованих чорних черевиках. Мало того, виявляється, він – співробітник газети «Більшовик», має в ній якусь посаду. Ніхто тут і не згадує про ті інтересні події в Кам'янці-Подільському. Він мило всміхається, одне око набік, а друге десь навкоси» [4, с.218].

Збори відбувалися щонеділі. Спостерігаючи за ораторами, вона завважила подвійне моральне дно письменника Коваленка, який їй при зустрічах говорив про палку любов до України, а в критичних виступах був справжнім марксистом. Тут Борис Львович і її, й інших літераторів допікав: «...Я сиділа тихо, як безтілесний дух. Не наслідувалася й писнути. Я взагалі не вмію скласти усної думки, коли передо мною більше, як дві людини, а тут ще й серед таких красномовців, що розбивають одне одного в пух і прах. Де там! Та й читати не мала чого, бо такого класового пролетарського з барабанами у мене не виходило, – ані про «змичку міста з селом» (тоді крилата фраза), ані про клясову боротьбу на селі й пузатого куркуля із соломинкою в бороді. Ще слава Богу, що хоч про заводи й робітництво не треба було писати. Це була тематика «Гарту». А читати свої поезії в прозі я соромилася. Один раз прочитала осінній шкід з огнистим листям під ногами, була жорстоко висміяна і більше не наважувалася. Та й думка замкнена після такого глузу. Я вже знала, що така тематика – «втеча від дійсності», «безхребетна», «безідейна». «Небезпечний аполітизм, а це не пролетарська ідеологія, тільки буржуазна». Нарешті – «Мистецтво для мистецтва, – кому воно потрібне?» Особливо ж допікав Коваленко. Він тепер уже переключився на критику, після того, як виявилася його бездарність у прозі. Тому він став критиком лютим, в'їдливим. Ще й зробив круг-обертас на 160 градусів від національної віри до марксистської. Пам'ять він мав колосальну, так і шкварив непережеваними цитатами з Маркса. Але як він їх застосовував! Періщив голоблею обрану жертву по чому попало, нечесно перекручуючи» [4, с.225-226].

У цих рядках, а також наведених нижче цитатах яскраво постає образ автора спогадів, особливо у словесному зображенні її зустрічі і розмови із керівником літорганізації «Плуг». Він прихильно поставився до «полохливої» дівчини: «Дістала я листа від Сергія Пилипенка. Він писав, що цими днями буде в Києві і просить мене прийти о 12-й годині, в неділю до готелю на Думській площі. Я прийшла. Постукала в ті двері. На «ввійдїть» – відчинила двері. А в номері не тільки Пилипенко, з ним ще й Дмитро Юрович Загул. І тут же в моїй присутності Загул відрекомендував мене Пилипенкові в найприхильніших рисах. Я предстала в Пилипенковій уяві в найкращих кольорах, було багато оповіді і про Ставища, і ще про якісь мої здібності, що про них я й не здогадувалася. Недаром же поет Загул був ще й графологом і відчитував вдачу людини по її письмі. (Колись у Ставищах він склав мені характеристику, в ній найбільш мене здивувало, що приписав мені рису «зарозуміла». Я – зарозуміла? Така непевна себе і боязка! А він таки мав рацію, тільки замість слова «зарозуміла» треба було «одержима ідеєю самовдосконалення», сильнішою за боязкість.) Пилипенко про все розпитав, де я вчусь, на якому курсі, ще щось. Був він зо мною дуже ласкавий, я сказала б такий, як мій батько, коли я була ще дуже мала і він вів мене за руку та казав погупати ногами по чорному горбі, «як глечиком по животі». А мені ж тільки це й було потрібне! Я ж дуже боялася людей і полохливо розгублювалася від кожної неприхильної гримаси. Дійсно! Сергій Пилипенко – мій літературний батько, бо якби не його увага до невиразного переляканого дівчати, та ще й з тягарем брехні перед радянською владою, то я нічого

ніколи не могла б із себе видобути. Тоді ж запитав він, чи принесла я щось із собою. Так, я принесла нарис «У степу» – про пастушків. Цей нарис Пилипенко видрукував у журналі «Сільськогосподарський пролетар» ч. 5, 1924, і це був мій перший друкований твір» [4, с.226]. Розлога цитата розкриває глибоко внутрішні переживання авторки й водночас прихильне ставлення до її перших літературних проб, до її творчого хисту старших колег. Вони не брали на кпину початківця, а підтримали тим, що надрукували її перший прозовий твір. Яскравим зразком образу молодой письменниці, котра несміливо намацувала шлях у велику літературу, є промовистий факт у її спогадах: була «одержима ідеєю самовдосконалення».

Літературний портрет українських письменників в мемуарній прозі Докії Гуменної був би не повний, якби вона оминула літгрупу «Ланка-Марс». Щоправда, Майстерню революційного слова вона помилково назвала літорганізацією (с.238), але принаймні дає точну портретну характеристику її членам. Зокрема Г.Косинку називає майстром-декламатором і публіка на ці виступи «летіла хмарами і то власне задля Косинки. Він мав особливий дар. Читав свої новелі так, як ніхто. Це був справжній духовний бенкет – чути, як Косинка читає свою ще ніде не друковану новелю. Я боялась пропустити хоч одне слово. Новелі були економно малі розміром і становили викінчену цілість. Косинчине читання було вершком майстерности, чудо мистецького читання, магія. Я навіть думаю, що магія Косинчиного читання вища за магію його писання. Щось чула я, що брав лекції техніки мистецького читання у Ревуцького» [4, с.238].

Не проминула мемуарист залишити для історії й образ єдиної жінки, яка була в цій групі – це Марія Галич (1901-1974), про яку знала, що вона – студентка ІНО, навчається на старшому курсі і що виступає разом з членами «Марсу»: «Марія Галич читала свої імпресіоністичні коротесенькі новелетки на пів сторінки в душі стефаниківському. А вірніше, це були не новелі, а поезії в прозі, мініатюрки. Запамяталась одна фраза: «І степ – сонце, і баба – сонце». У цьому ребусі може бути й вся новеля. В одному реченні. Мені здавалося, що вона дуже несеться, а здавалося може тому, що вона була короткозора й голову тримала високо та дивилась у далечінь, а не перед себе. Опуклі сірі очі її були завжди замріяні, наче бачать якусь недосягну тобі візію» [4, с. 238-239]. При розмові з Д.Гуменною М.Галич завжди поправляла «нахарапутну» (Д.Гуменна) мову, «наче її поставлено на сторожі чистоти й джерельности нашої мови, і вона не проминає найменшої нагоди її очистити» (с. 239). За чистоту української мови боролась уся літературна група, не лише М.Галич. Наприклад, як зазначає мемуарист, «рафінований Валер'ян Підмогильний ще не випустив тоді «Міста», але перекладав із французької і вважався знавцем літературної мови. Бачила я на цих вечорах і дуже гарну пару: поета Євгена Плужника з дружиною Галиною. Ця пара викликала мій подив: які гарні обое, дібрані, щасливі! Осьмачку на цих вечорах я бачила дуже рідко, лише на його власних виступах» (с.239).

Д.Гуменна дивується, що групу з «Марсу» переназвали на «Ланку». Їх згодом почали називати попутниками, мовляв «вони не стоять на офіційній радянській платформі «пожовтневої ери», але карати їх нема за що. Звичайно, треба за ними зорити пильно» (с. 239). Щодо перейменування, то тут Д.Гуменна помилилась, тому внесемо деяке коригування, бо спершу літгрупа таки носила назву «Ланка» (організована 1924 р.), а в 1926 році перейменувалася в «Марс». Ніби опонуючи Д.Гуменній, Марія Галич залишила такі спогади: «Виникла «Ланка» після розпаду «Аспису» – тоді організувалися «неокласики» й «Ланка» (в 1924 р.). Декларації «Ланки» не пригадую, а «Марс» опублікував свою в журналі «Життя й революція» за той рік» [16, с.85]. Про «Марс» М.Галич в «Автобіографії писала, що це не була організація, «куди увійти міг кожен з письменників» [16, с.92], очевидно «плужани-марсівці» підбирали кандидатури за зразковим володінням чистою українською літературною мовою та за естетичними критеріями творів.

*Висновки...* Таким чином, дослідження літературних мемуарів письменниці, наведені вище численні ілюстрації дозволяють нам зробити наступні висновки:

1. Мемуарній прозі Д.Гуменної властива суб'єктивна іронічна (зрідка саркастична) тональність.

2. Спостережено різке протиставлення позитивної та негативної характеристики людей, особливо до неприятелів відчувається негативно-оцінна характеристика її покоління (Б.Коваленко, Д.Загул, С.Щупак, Я.Качура).

3. Моделюючи образи письменників 20-х років минулого століття, автор мемуарів іноді наповнює текст абстрактними іменниками на -ість; -ство, що розкривають негативні риси людського характеру, поведінки.

4. Індивідуальний стиль письменниці характеризується лексико-фразеологічними засобами оповідності, синтаксичними експресивами, вставленими конструкціями. Останні виступають своєрідними маркерами діалогічності; емоційно-експресивне вираження авторської оповіді увиразнено стилістичними фігурами (перифраз, антитеза, ампліфікація (нагромадження

однорідних елементів мови), ремінісценції). Означені стилістичні фігури інтенсифікують іронічно-сатиричну тональність авторського висловлювання.

5. Звернення Д.Гуменної до іронії увиразнює художній образ письменників її епохи. Автор вдається до різних моделей характеристики: автохарактеристика (портретна, мовна), непрямая оцінка (посилання на думки інших осіб, цитати з творів зображуваних літераторів – її сучасників).

6. В мемуарах спостережено у центрі оповіді «Я» автора, його особисті враження, асоціації, точка відліку цінностей. Для читача і дослідника це дає можливість побачити і зрозуміти в образах письменників особистість самої Докії Гуменної з її світоглядом, поглядами на світ й українську літературу. Спогади й щоденникові записи Д. Гуменної є яскравим, унікальним явищем серед мемуарних творів українських еміграційних письменників. Цей жанр літератури, сподіваємось, і далі буде розвинений сучасними літературознавцями, дослідниками.

**Список використаних джерел і літератури:**

1. Андриєнко-Данчук П. Письменница правди / Павлина Андриєнко-Данчук // Молода Україна. – 1974. – Ч.229, груд. – С. 8-11.
2. Бойко Ю. Діти Чумацького Шляху / Юрій Бойко // Вибране. Т.1. – Мюнхен, 1976. – С. 133-136.
3. Гуменна Д. Щоденники / Докія Гуменна // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г.Шевченка НАН України. – Ф.234. – Од.зб.14.
4. Гуменна Д. Дар Евдотії. Испит пам'яті. Кн. 1. Київські кручі; Кн. 2. Жар і крига [першотвір] / Докія Гуменна. – К. : Дніпро, 2004. – 520 с.
5. Гуменна Д. Мої спомини : (до розвитку організованого життя українців у Східній Канаді) / Докія Гуменна. – Торонто : Б.в., 1957. – 60 с.
6. Дражевська Л. Спогад про Докію Гуменну / Любов Дражевська // Нові дні. – 1996. – № 58. – С. 19–20.
7. Єрмоленко В. Зустріч з Докією Гуменною / Валентина Єрмоленко // Наше життя. – 1953. – №9. – С.27–28.
8. Жила В. Збуджують думки, викликають роздуми... / Володимир Жила // Визвольний шлях. – 1993. – № 1. – С. 115–120.
9. Іщук-Пазуняк Н. Постать, доля і праця Докії Гуменної / Наталя Іщук-Пазуняк // Березіль. 1995. – № 9–10. – С. 173–180.
10. Іщук-Пазуняк Н. Всесвіт вражень від постати, долі й творів Докії Гуменної / Вибрані студії з історії, лінгвістики, літературознавства і філософії / Наталя Іщук-Пазуняк. – К. : Вид-во ім. Олени Теліги, 2010. – С. 247–262.
11. Керч О. Докія Гуменна. Родинний альбом / Оксана Керч // Українська книга: зб наук. статей / Ред. кол. : Б.Романенчук (гол. ред. кол.) та ін. – Філадельфія: Київ, 1971. – № 3. – С. 352.
12. Костюк Г. У світі ідей та образів: вибране. Критичні та історико-літературні роздуми 1930-1980 / Григорій Костюк. – Б.м.в.: Сучасність, 1983. – 538 с.
13. Кухар Р. В. Літературний портрет Докії Гуменної / Роман Кухар // Визвольний шлях. – 2004. – Кн.4. – С. 128.
14. Листи Докії Гуменної до Дмитра Нитченка. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.yatran.com.ua/articles/563.html>. – Дата звернення : 03.05.2015.
15. Лятуринська О. «Велике Цабе» Докії Гуменної / Оксана Лятуринська // Українське слово. –1953. – Ч.538. – С. 536-540.
16. Мацько В. Проблематика творчості Марії Галич крізь призму прочитання маловідомих автобіографічних текстів / Віталій Мацько // Наукові записки ТНПУ імені В.Гнатюка: серія літературознавство / за ред. д.ф.н.Ткачука М.П. – Тернопіль: ТНПУ, 2014. – Вип.41. – С.77–93.
17. Олександрів Б. Ювілей видатної письменниці (До 70-ліття Докії Гуменної) / Борис Олександрів. // Жіночий світ. – 1974.– № 5. – С. 5–6.
18. Погрібний А Літературні явища і з'яви : статті. Портрети. Силуети. Наближення / А. Г. Погрібний. – Ніжин : Аспект-Поліграф, 2007. – 628 с.
19. Сорока П. Докія Гуменна. Літературний портрет / Петро Сорока. – Тернопіль, 2003. – 495 с.
20. Тарнавський О. Літературний шлях Докії Гуменної : [до 60-річчя письменниці] / Остап Тарнавський // Київ. – 1964. – №6, листоп.-груд.– С.177–182.

**References:**

1. Andriienko-Danchuk P. Pysmennytsia pravdy, *Moloda Ukraina*, 1974, Ch.229, hrud, pp. 8–11.
2. Boiko Yu. Dity Chumatskoho Shliakhu, *Vybrane*, Part.1, Miunkhen, 1976, pp. 133–136.
3. Humenna D. Shchodennyky, *Viddil rukopysnykh fondiv i tekstolohii Instytutu literatury imeni T.H.Shevchenka NAN Ukrainy*, F.234, Od.zb.14.
4. Humenna D. *Dar Evdotei. Ispyt pamiatii. Kn. 1. Kyivski kruchi; Kn. 2. Zhar i kryha [pershotvir]*, Kyiv, Dnipro, 2004, 520 p.
5. Humenna D. *Moi spomyuny : (do rozvytku orhanizovanoho zhyttia ukraintsiv u Skhidnii Kanadi)*, Toronto, B.v., 1957, 60 p.
6. Drazhevskaya L. *Sphodad pro Dokiiu Humennu*, *Novi dni*, 1996, Issue 58, pp. 19–20.
7. Yermolenko V. *Zustrich z Dokiieiu Humennoiu*, *Nashe zhyttia*, 1953, Issue 9, pp. 27–28.
8. Zhyla V. *Zbudzhuut dumky, vyklykaiut rozdumy...*, *Vyzvolnyi shliakh*, 1993, Issue 1, pp. 115–120.
9. Ishchuk-Pazuniak N. *Postat, dolia i pratsia Dokii Humennoi*, *Berezil*, 1995, Issue 9–10, pp. 173–180.

10. Ishchuk-Pazuniak N. Vsesvit vrazhen vid postaty, doli y tvoriv Dokii Humennoi, *Vybrani studii z istorii, linhvistyky, literaturoznavstva i filosofii*, Kyiv, Vyd-vo im. Oleny Telihy, 2010, pp. 247–262.
11. Kerch O. Dokiia Humenna. Rodynni albom, *Ukrainska knyha: zb nauk. statei*, Filadelfia, Kyiv, 1971, Issue 3, p. 352.
12. Kostiuk H. *U sviti idei ta obraziv: vybrane. Krytychni ta istoryko-literaturni rozдумы 1930-1980*, B.m.v., Suchasnist, 1983, 538 p.
13. Kukhar R. V. Literaturnyi portret Dokii Humennoi, *Vyzvolnyi shliakh*, 2004, Kn.4, p. 128.
14. *Lysty Dokii Humennoi do Dmytra Nytchenka* [electronic resource], mode of access: <http://www.yatran.com.ua/articles/563.html>.
15. Liaturynska O. «Velyke Tsabe» Dokii Humennoi, *Ukrainske slovo*, 1953, Ch.538, pp. 536–540.
16. Matsko V. Problematyka tvorchosti Marii Halych kriz pryzmu prochyttannia malovidomykh avtobiohrafichnykh tekstiv, *Naukovi zapysky TNPU imeni V.Hnatiuka: seria literaturoznavstvo*, Ternopil, TNPU, 2014, Vol.41, pp. 77–93.
17. Oleksandriv B. Yuvilei vydatnoi pysmennytsi (Do 70-littia Dokii Humennoi), *Zhinochyi svit*, 1974, Issue 5, pp. 5–6.
18. Pohribnyi A. *Literaturni yavyshecha i ziavy : statii. Portrety. Syluety. Nablyzhennia*, Nizhyn, Aspekt-Polihraf, 2007. – 628 p.
19. Soroka P. *Dokiia Humenna. Literaturnyi portret*, Ternopil, 2003, 495 p.
20. Tarnavskiy O. *Literaturnyi shliakh Dokii Humennoi*, Kyiv, 1964, Issue 6, lystop.-hrud, pp.177–182.

#### Summary

#### *Liudmila Dzhyhun, Tatiana Shvets*

#### *The Literary Portrait of Ukrainian Writers in Memoir Prose of Dokiia Humenna*

*The authors for the first time in Ukrainian literary criticism applied to the subject of the image of Dokiia Humenna's literary portrait of Ukrainian writers in prose memoir. By the specific examples the originality of creative research of writer of presentation, which is creatively modeled through the use of metaphor, stylistic figures irony, has been illustrated. The latter clearer shows the character of the writers of 1920-s. In the memoirs we can clearly observe «I» of the author in the center of the narrative, her personal experiences, associations, benchmark values. For the reader, as for the researcher, it makes possible to see and understand in the images of the writers the personality of Dokiia Humenna with her outlook, views to the world and Ukrainian literature.*

**Key words:** *memoirs, diaries, documentary, factography, subjectivization of the narrative, stylistic figures.*

Дата надходження статті: «10» березня 2015 р.

Дата прийняття до друку: «02» квітня 2015 р.

УДК 821.161.2 (045)

ОЛЕНА КОРОТКОВА,  
викладач  
(м.Кривий Ріг)

#### Бароківі мотиви у ліриці Максима Рильського

*У дослідженні здійснено аналіз віршів М. Рильського в контексті західноєвропейської барокової традиції, простежено її вияв у поезії творів письменника, визначено відповідні теми, мотиви, образи, художні засоби. Представлено спробу розширити бачення творчості М. Рильського й оцінити її під новим кутом зору.*

**Ключові слова:** *західноєвропейське бароко, мотиви, Максим Рильський.*

*Постановка проблеми у загальному вигляді...* Традиційно, термін «бароко» пов'язують з італійським словом *barocco* – «дивний, химерний, вигадливий», а також із португальським висловом *regolabarrôca* – «перлина неправильної форми». В наш час поняття бароко охоплює низку історико-регіональних художніх стилів європейського мистецтва XVII-XVIII століть, в яких можна виділити спільні характерні риси: тяжіння до ускладненої форми, геоцентризм зі збереженням антропоцентризму (за умови, що людина – не заміна бога, а найдосконаліше його творіння), релігійні мотиви, містицизм, прагнення поєднання краси природної і фізичної, внутрішньої і зовнішньої; передача руху, мінливості, трагічного напруження; намагання справити надзвичайне, сильне враження, що призводить до частоті декоративності, переваги форми над змістом твору.

*Аналіз досліджень і публікацій...* Дослідженню західноєвропейського літературного бароко присвячені праці ряду науковців, серед яких варто виділити Ж. Руссе, Д. Лихачова, О. Вальцеля, О. Дьоміна, Ю. Вішера, В. Барнера, Р. Хлодовського, Д. Чижевського, О. Безрядної тощо, які зосереджували увагу на різноманітних аспектах культурного явища.

*Формування цілей статті...* Предметом нашого дослідження є барокові мотиви у поезії М. Рильського, адже творчість поетів-неокласиків, до когорти яких ухвалив письменник, досі викликає значний інтерес у сучасному літературознавстві. Новизна статті полягає у розгляді творчості М. Рильського з точки зору західноєвропейської барокової традиції. Мета і завдання статті полягають у визначенні впливу барокових тенденцій на творчість письменника, їх вияву у темах, мотивах, образах, художніх засобах поезій.

*Виклад основного матеріалу...* Культура епохи Бароко загалом представлена поєднанням набутоків Середньовіччя і Ренесансу. Середньовічне духовне начало гармоніює з античними тілесними цінностями, що являє цілісний ідеал краси у М. Рильського, з явним переважанням земних мотивів, як-то в образі Афродіти (з циклу «Адоніс і Афродіта»): «*Ти – матері Сікстинської сестра;/ Земною, не надхмарною красою/ Ти світиш нам*» [3, 144–145]. Увага до античності з її чуттєвістю і насолодою життям наявна у багатьох творах автора: «*І молоді уста, жагою піврозкриті, – / Усе нагадує: і ранньої пори,/ І вдень, і ввечері богам несить дари*» [3, 123]. Або «*Ми принесемо богині смокви медово-солодкі,/ Темний, міцний виноград і молодих голуб'ят./ Сонце сховається в морі, троянди запахнуть п'яніше./ Руки шукатимуть рук, уст пожадливі уста...*» [3, 138]. Виразний вітаїзм М. Рильського («*Молюсь і вірю*», «*Солодкий світ!*»), захоплення життєвими радощами, що переходить подеколи у ширий епікуреїзм, межує з відходом від усього земного, втечею від світу у пошуках сенсу життя, його найвищої мети, тим самим відображаючи протиріччя барокового сприйняття: «*Я лиш оддав з низьким поклоном Доли/ Всю суєту дитячих цих утіх/ За день один в широкім чистім полі!/ Я взяв собі у Неї замість їх/ Веселий сміх, безмежне щастя волі/ І ріг – мисливський переливний ріг!*» («*І шум людський, і велемудрі книги...*») [4, 115], або: «*Так ви, тривожні, кличете людину/ Од буднів, од застою, од загину/ На снігові простори верховин.*» («*В буденщині процвілій і прокислій...*») [4, 128].

Мистецтво доби бароко звертається до природи, але не як противаги Бога, а його досконалого творіння. Наприклад, у «Срібному сонеті» М. Рильського: «*Сонет краси гаїв і тиші зимової./ Зі сніжних рим дзвінких його зложив поет,/ Чий силует на тлі блакиті неземної/ Для тих, хто молиться, є божий силует*» [3, 244] – природа, мистецтво і Бог постають у діалектичній єдності несумісних для інших епох начал.

Барокова всеохопність, усвідомлення, що людина є лише малою ланкою у величому механізмі природи, відобразилися у рядках: «*І летить вся земля, як підвода в полях, –/ До мети, у простори незмірні...*» («*Мені снилось*»); «*Згадай, безумче! Світ – не тільки ти:/ Крім тебе є думки, планети, птиці...*» («*Згадай, безумче...*») [3, 365]. З ідеї, що людина – піщинка у безмежності всесвіту, постають настрої скепсису, розчарування, самотності, трагічного напруження, що виявляється у відповідних засобах – риторичних запитаннях, антитезах, гіперболах тощо: «*Чи я побачу вороття?/ Чи весняні здійняться мрії?*» («*Спинилось літо на порозі...*») [3, 256]; «*Мое життя веде мене нерівно – / То на вершини, то в яри страшні...*» («*Моя царівна*»); «*Життєву путь свою,/ Нерівне і хитаючись верстав я,/ І чашу мук за те належно п'ю.*» («*Колось було – чи снилось.../ Забулось – чи пройшло.../ В душі давно згубились/ Людське добро і зло*» («*Любов чи ні – не знаю*»)) [3, 291]; «*В високій келії, щасливо-одинокій,/ Чернець без божества і жрець без молитов,/ Найшов я крижаний і незглибимий спокій,/ Що більший над земні страждання і любов.*» («*В високій келії, самотньо-таємничій...*») [3, 287]. Ліричний герой у поезіях постає печальним, виснаженим, як людина Бароко, він то потерпає від мук кохання і нездійснених мрій, то шукає усамітнення з Богом. Особливо виразно мотиви суму, туги за молодістю, розпачу втрат простежуються у період «третього цвітіння»: «*Є така поезія Верлена,/ Де поет себе питає сам/ У гіркому каятті: «Шалений!/ Що зробив ти із своїм життям?»*» [3, 362]. Очевидно, йдеться про постійну внутрішню боротьбу між вільною і заідеологізованою творчістю в умовах тоталітарної системи.

Уповні естетичні бароко відповідають і формальні засоби поезій М. Рильського: терцина, октава, сонет, гекзаметр, верлібр – все це надало нового звучання українському слову.

*Висновки...* Таким чином, творча спадщина М. Рильського тісно пов'язана із західноєвропейською бароковою традицією, оскільки їй так само притаманні звернення до античності, до Бога, філософська всеохопність. У ліриці поета драматично едуються любов до життєвих радощів, чуттєвих насолодта настрої самотності і туги, розпачу і ностальгії за втраченим. Витонченість, зрівноваженість форми, філігранність, афористичність, досконалий епітет ставлять творчість М. Рильського в ряд найкращих зразків західноєвропейської літератури ХХ століття.

#### **Список використаних джерел і літератури:**

1. З трудів і днів Максима Рильського / упоряд. : С. А. Гальченко, В. Л. Колесник, М. Т. Рильський, Ю. І. Шаповал. – К. : А.С.К., 2009. – 656 с.

2. Ільченко І.О. Жага: Труды і дні Максима Рильського: документальний життєпис / І. О. Ільченко. – К. : Дніпро, 1995. – 413 с.
3. Рильський М. Вибрані твори у 2 т. Вірші. Поєми / Максим Рильський. – Київ: Всеукр. держ. спец. видво «Українська енциклопедія» ім. М.П. Бажана, 2005. – Т. 1. – 605 с.
4. Рильський М. Т. Зібрання творів: у 12 томах / Максим Рильський. – К. : Наук.думка, 1984. – Том 4. – 423 с.
5. Ушкалов Л. Від бароко до постмодерну: есеї / Леонід Ушкалов. – Київ: Грані-Т, 2001. – 552 с.
6. Чижевський Д. І. Історія української літератури / Дмитро Іванович Чижевський. – К. : Академія, 2008. – 568 с.
7. Чижевський Д. І. Український літературний барок: нариси / Дмитро Іванович Чижевський. – Харків: Акта, 2003. – 460 с.

#### References:

1. *Z trudiv i dnev Maksyma Rylskoho*, uporiad. S. A. Halchenko, V. L. Kolesnyk, M. T. Rylskiy, Yu. I. Sharoval, Kyiv, A.S.K., 2009, 656 p.
2. Pienko I. O. *Zhaha: Trudy i dni Maksyma Rylskoho: dokumentalnyzhytteypys*, Kyiv, Dnipro, 1995, 413 p.
3. Rylskiy M. *Vybrani tvory u dvokh tomakh. Virshi. Poemy*, Kyiv, Vseukr. derzh. spets. vydvo «Ukrainska entsyklopediia» im. M.P. Bazhana, 2005, Part 1, 605 p.
4. Rylskiy M. T. *Zibrannia tvoriv: u 12 tomakh*, Kyiv, Nauk. dumka, 1984, Part 4, 423 p.
5. Ushkalov L. *Vid baroko do postmodernu: esei*, Kyiv, Hrani-T, 2001. – 552 p.
6. Chyzhevskiy D. I. *Istoriia ukrainskoi literatury*, Kyiv, Akademiia, 2008. – 568 p.
7. Chyzhevskiy D. I. *Ukrainskyi literaturnyi barok: narysy*, Kharkiv, Akta, 2003, 460 p.

#### Summary

**Olena Korotkova**

#### *Baroque Motives in M. Rylskiy's Lyrics*

*The goal of the research is to make an analysis of M. Rylskiy's poetry in the context of Western-European Baroque tradition, to trace its expression in poetry of the author's works, to identify relevant themes, motives, images and artistic means. The work is an attempt to expand the vision of the poetry of M. Rylskiy, to describe it from the new point of view.*

**Key words:** *Western-European Baroque, motifs, Maksym Rylskiy.*

Дата надходження статті: «01» квітня 2015 р.

Дата прийняття до друку: «23» квітня 2015 р.

**УДК 82.09 (477) Т.Шевченко (045)**

**ІВАННА КОТЯШ,**

*кандидат філологічних наук  
(м.Рівне)*

#### **Інтерпретація постаті Т. Шевченка очима сучасників**

*У статті досліджено постать Тараса Шевченка з точки зору сучасних наукових поглядів, проаналізовано новий підхід до біографії та систематизовано духовні архетипи письменника. По-новому трактовано вплив Т. Г. Шевченка на творчість провідних митців української та світової культури, а також з'ясовано, яку роль відігравав письменник для розвитку нашої держави в цілому.*

**Ключові слова:** *Тарас Шевченко, Великий Кобзар, архетип, біографія, ідентичність.*

*Постановка проблеми у загальному вигляді... Дорогоцінним внеском у скарбницю української та світової культури ввійшло надбання геніального поета і художника, революціонера-демократа Тараса Григоровича Шевченка. Все своє свідоме життя він пов'язав із визвольним рухом українського народу, спрямованим проти кріпацтва і царського самодержавства. Поет став засновником нової української літератури і критичним реалістом в українському образотворчому мистецтві. Могутньою силою свого таланту він пробуджував розум і серця людей, відчайдушно закликав усіх до боротьби проти насильства, царизму і тиранії. О. Гончар зазначає: «Тарас Шевченко народився на українській землі, під українським небом, проте він належить до тих людей-світочів, що стають дорогими для всього людства і що в пошані всього людства знаходять своє безсмертя» [2, с. 43].*

*Аналіз досліджень і публікацій... Якщо спробувати передати зміст Шевченкового культу якоюсь однією стислою формулою, то можна узагальнити: «Шевченко – наше все». До такої категоричності та однозначності найбільше сприяли його найближчі за часом послідовники, українські культурні діячі другої половини XIX і початку XX століть. Саме вони, а з-поміж них Марко Вовчок, Панас Мирний, І. Франко, М. Коцюбинський, Леся Українка, М. Грушевський, С.*

Єфремов, кожен, щоправда, у свій спосіб, розбудували цілу систему уявлень, згідно з якою велич Шевченка полягає в тому, що він поет справді народний, вийшов з найглибших низів і досягнув найаристократичніших вершин духу, ціною тяжких особистих страждань і випробувань зумів усьому світові сказати про долю українства, а всьому українству – про його світове покликання. Постать Великого Кобзаря українського народу надихала не лише письменників, йому та його літературним образам присвячували свої твори такі відомі композитори, як М. Лисенко та Г. Майборода, такі художники, як І. Репін та І. Крамський.

Шляхом, який проклав для нас Т. Шевченко, йшло багато наступників. Майже всі вони вважали Кобзаря своїм учителем, наставником і пророком. Під впливом творчості Т. Шевченка прокинулася свідомість не одного українця. Пригадаємо хоча б епістолярну автобіографію С. Черкасенка в якій майбутній письменник неодноразово згадує про вплив творчості Великого Кобзаря на його свідомість: «Пам'ятаю добре – не пам'ятаю, але маю всі підстави думати, що «Кобзар» Т. Шевченка захопив мене й захопив остільки, що я сам почав... писати українські вірші, ховаючись із ними й від своїх, і від товаришів. Дорого дав би я тепер, щоб подивитись і прочитати оті свої «твори», це перше віршоване лепетання дитяче, – розуміється, під Шевченка!. Що я з ними зробив, з отими віршами, вже не пам'ятаю. Подер, мабуть, убоявшись глибини премудрости, а їх же було на цілий зшиточок» [8, с. 28].

*Формування цілей статті...* Постать Т. Шевченка відіграла важливу історичну та літературну роль не для одного покоління українців, зумівши впливати на свідомість, національну гідність та самобутність нашого народу. Але хочеться зосередитися на питанні, ким зараз для нас, українців, є Т. Г. Шевченко. **Метою нашої розвідки** є проаналізувати та систематизувати сучасні дослідження про Тараса Шевченка, а також визначити вплив митця на творчість сучасних українських письменників.

*Виклад основного матеріалу...* Тема Великого Кобзаря належить в Україні до вічних тем. Тарас Шевченко та його творчість були важливі не лише у XIX–XX століттях, а залишаються актуальними і в наш час. За словами О. Забужко: «Шевченко є таким центром, навколо якого без упину точаться дискусії й суперечки, важливі для сучасної української ідентичності» [5]. Цьому підтвердженням є безліч досліджень і розвідок науковців нашого часу. Серед них особливої уваги заслуговують доробки Г. Грабовича «Шевченко як міфотворець», О. Забужко «Шевченків міф України», Ю. Барабаша «Тарас Шевченко: імператив України», Ю. Андруховича «Shevchenko is OK», С. Цвілюка «Історична мудрість Великого Кобзаря» тощо. У цих працях науковці із різних позицій розглядають постать провідного митця українського народу, даючи своє бачення на життєвий і творчий шлях Т. Г. Шевченка.

Спробуємо проаналізувати, який вплив мала творчість великого генія на сучасних українських письменників. У першу чергу, хочеться зупинитися на відомій письменниці, літературознавцю, публіцистці – Оксані Забужко, яка не була байдужою до постаті Т. Шевченка і неодноразово про це розповідала на відкритих лекціях, інтерв'ю, писала у своїх творах. Дослідниця порівнює Т. Шевченка із провідними світовими діячами, такими як Данте, Сервантес, Гюго. На думку О. Забужко «Він мав ментальність простої людини, яка протистоїть імперіям. І був свідомий того, що робив» [4]. Дослідниця з прихильністю ставиться до Т. Шевченка, наголошувала на тому, що вплив творчості українського Кобзаря виходив і за межі рідної держави: «...Годі оцінити те, що Шевченко зробив для літератури, для поезії, міру революційності його поезії – я говорю тут про контекст суто літературний, це була титанічна праця. Наприклад, те, що йому одному вдалося досягнути у поезії, російської поезії вдалося досягнути лише у 20-х роках XX століття, і – а я не ставила би цього на останньому місці – також, значною мірою, під впливом Шевченкової поезії. В епоху романтизму і постромантизму у цьому просторі у такий спосіб ніхто інший не писав, так почали писати лише у XX столітті, це була чиста асоціативна лірика, що читається з акцентом на інтонації й голосі. У російській поезії це вдалося лише Владіміру Маяковському, який, зрештою, за походженням був українцем і виріс на «Кобзарі»...» [5].

О. Забужко схвилювана питанням біографії Т. Шевченка. Для неї у нинішній інтерпретації вона є неповною і нецікавою. При цьому дослідниця виділяє лише телевізійну версію Юрія Макарова «Мій Шевченко». Недостатня обізнаність з біографією Кобзаря є великою прогалиною, тому що ми не можемо побачити й усвідомити того справжнього Шевченка – борця українського народу. Наголошує письменниця і на тому, що читати Шевченка і розуміти його – різні речі. Потрібно мати певний багаж знань про епоху, яку Шевченко «пройшов» своїм життям, про його біографію, щоб зрозуміти весь сенс його звершень. У зв'язку із цими недоліками і прогалинами Оксана Забужко розробила свою класифікацію біографії Кобзаря і пропонує показати її у вигляді кривої, так звані три хвили:

1. «З найнижчого низу – до найвищого верху.

2. З найвищого верху – до найнижчого низу.

3. І знову з найнижчого низу – до найвищого верху.

Перша – з хлопчика-кріпака, з самого низу соціального прошарку, Т. Шевченко опиняється на вершині – у Петербурзі, навчається у Академії мистецтв, проте, триває це недовго і доля скочує генія до низу.

Друга – заслання. Без права листування та із забороною писати й малювати. Найважчим було те, що він був солдатом колоніальної армії і змушений був служити тому, що сам люто ненавидів! Він служив армії, яка колонізує, підкорює інші землі.

Третя – повернення до Петербурга, яке дослідниця порівнює з в'їздом Христа до Єрусалиму. Тарас Шевченко був загальноімперським, його популярність була невимовною. У цей час письменник записує у своєму щоденнику: «Боюсь как бы мне не сделатся модной фигурой в Питере, а на то похоже...» [5].

Варто звернути увагу на те, що у біографії Т. Шевченка Оксана Забужко знаходить і чимало «білих плям». Дослідниця зауважує, що ми дуже мало знаємо про Шевченка перед Петербургом. Особливо – перебування у Вільно (Польща), коли він був енгельгардським козачком, про його роман з полькою, роль Польського повстання 1830 року, якому Шевченко був свідок. Шевченко опанував польську мову раніше ніж російську (французькою вільно так і не розмовляв). Не все досліджено про життя Шевченка у Петербурзі, його навчання в Академії, не доведено й того, що Шевченко дійсно був членом кирило-мефодіївців, адже він не мав перстня (тодішні ж таємні братства формувались на основі масонських лож, українського масонства).

Не схвалює Оксана Забужко версію «омолодження Шевченка». Життя митця до 1847 року, тобто петербурзький період, зображують як втілення успіху, так званої «американської мрії». Це й, справді, так – виходець з низів (кріпосний – це теж саме, що й раб у США) робить карколомну кар'єру, отримує першокласну освіту в одному з найкращих закладів світу і до 30 років опиняється на вершині соціальної драбини. «Вершки» Імперії були колом спілкування Тараса Шевченка і боролися за його увагу та прихильність.

Справжній Шевченко починається, коли перестає ходити на навчання до Академії мистецтв. Він починає писати вірші, які радикально змінюють його долю і біографію та долю країни, з якою він себе ідентифікував. Тарас Шевченко мав вибір, і він його зробив. Він відмовився від успіху кар'єри художника і вдягнув іншу маску – кобзаря, трубадура, пересмішника. Його голос зазвучав демократично, антиколоніально, націоналістично. «...У його біографії були всі елементи, з яких можна прекрасно сконструювати міф. Своєю біографією він влучав якраз у ті всі найважливіші нервові вузли епохи, в яку йому випало жити. Він «зшив» їх своїм життям, а також дав їм назви і впровадив до публічного дискурсу. Його біографія і творчість вписувалися у три основні віхи світогляду XIX століття: демократизм, антиколоніалізм, націоналізм. Усі ці три складові можна знайти у Шевченка, і у своїй цілісності вони значною мірою і надалі залишаються непрочитаними...» [5].

Цікаву позицію висловлює письменниця стосовно того, коли варто читати Шевченка. Оксана Забужко вважає, що до Шевченка потрібно дорости і в кожного цей процес відбувається по-різному. Сама ж дослідниця збагнула його у років 29–30, коли «просто увімкнулося і зазвучало».

Цікаві спостереження про Тараса Шевченка зробив український письменник та літературознавець Юрій Андрухович у своїй розвідці «Shevchenko is OK». Автор висловлює своє бачення про життєвий і творчий шлях Великого Кобзаря, слугуючись уже відомими працями своїх попередників: «Про нього казали, що він підкинутий простим селянам нащадок великокнязівського роду. Що він здатен випити пів барила горілки і навіть не захмеліти. Що він живе зі своїм петербурзьким учителем Карлом Брюлловим як із коханцем. Що він готовий очолити українсько-польське повстання на Правобережній Україні. Що він водить за собою по найшанованіших прийняттях цілу юрбу волоцюг, утекших каторжан і брудних завошивлених музик, які грають йому до танцю. Що кожен свій заробіток від малювання картин він тут-таки роздає мандрівним дідам. Що насправді він упир і тому так багато крові в його поемах» [1, с. 1-2].

У своєму дослідженні Ю. Андрухович пішов далі і виділив такі архетипи Шевченка.

«Шевченко комуністичний». Висувається теза про соціальне походження (пригноблені низи), якому він усе життя залишався вірний; ненависть до панів, панства і панськості; безпосередні заклики в поезіях до насильницького повалення панівного ладу (сокири, кров, народна революція); послідовний егалітаризм; схильність до комуністично-утопічної візії майбутнього («оновлена земля»). Особливо наголошено на близькості Шевченка до російських «революційних демократів», його залежності від їхніх впливів. Деякі радянські жерці саме цієї відміни його культу пішли ще далі, говорячи про Шевченків радянський профетизм (образ сім'ї великої, вольної, нової із «Заповіту» потрактовано як «передчуття сім'ї народів Радянського Союзу»).



«Шевченко націоналістичний». У творах поета домінує козацько-лицарський дух, Шевченко першим розбудив приспану українську національну свідомість, націю назвав нацією, окреслив її ідею та історичну перспективу. Ідеалом поета є Воля, що її, безперечно, слід розуміти як волю для України. У його творах знаходимо вияви ненависті чи принаймні погорди до інших, ворожих, націй (москалі, жиди, ляхи), часом дістається навіть німцям («куций німець узловатий»). Українські національні збройні зрушення доби визвольних змагань (1918–1922 роки) – усі ці гайдамаки, січовики, ціла отаманщина – саме його, Шевченків, стиль, його естетику обирають як власну – карнавальними уніформами починаючи і фразеологією закінчуючи. А той самий заповітний образ сім'ї великої, вольної, нової однозначно трактується як поетова візія майбутньої єдиної соборної Української держави.

«Шевченко християнський». Саме життя Шевченка є взірцем християнського мучеництва. У його творах знаходимо безліч біблійних мотивів, образів і алюзій (Біблія взагалі була улюбленою книжкою, що до неї він вічно повертався). Шевченко є творцем певної послідовної й цілісної етичної системи, яка полягає в неухильному ствердженні правди, добра, любові до всіх і всього, а найперше – до слабких і пригноблених, отже засадничо є глибоко християнською. Своєрідність Шевченкового християнства – ніде правди діти – полягає в тому, що він був у конфлікті з офіційними церквами і церковниками, поступово у своїй вірі рухаючись у бік персоналістського протестантизму.

«Шевченко атеїстичний». Нелюбов і навіть різке неприйняття Шевченком усього, що пов'язане з церквою та церковниками, очевидні в його текстах. Ксьондзи, попи, ченці годовані, ритуальна атрибутика викликають у нього сталу ідіосинкразію. Про православно-візантійський обряд він записує у своєму «Щоденнику»: «...Цілком щось чуже й далеке, якийсь Тибет чи Японія» [1, с. 5–6]. Не варто робити з нього ікону, адже саме іконами він закликав піч топити, а з багрянниць дерти онучі. Але річ не тільки в нетерпимості до обрядів і попівства як суспільного інституту. На рівні чистих ідей він теж виявляє протест, пишучи, що заради України він здатний проклясти й самого Бога (підсилення «Шевченка націоналістичного»).

«Шевченко дисидентський». Доля Шевченка – це приклад індивідуальної боротьби самотнього ідеаліста з тоталітарним режимом. Шевченків етос – це, власне, етос протистояння людини чомусь значно більшому, потужнішому, знеосібленому, якійсь гігантській машинерії пригнічення.

«Шевченко анархічний». Насамперед він був вільною людиною, справжнім богемним гулякою, душею товариств, не останнім пияком і відвідувачем борделів. Його нетерпимість до умовностей (станових, звичаєвих, ритуальних) не має меж. Іноді він просто шокує оточення своєю стихійністю та непередбачуваністю. Звідси – його часті бунти, але годі вбачати в них якусь політичну запрограмованість, він свідомо аполітичний.

На одному із Шевченківських вечорів Ю. Андрухович висловив своє бачення стосовно Т. Г. Шевченка говорячи про те, що ми звикли ідеалізувати цю постать, натомість стверджує, що «Шевченко – не ідеолог, а видатний поет і дуже харизматична постать, здатна притягувати людей і породжувати чутки навіть тепер. Цю постать треба олюднювати, позбавляючи ритуалізації» [3, с. 13]. Письменник намагається розвінчати міф про Шевченка як мученика і відзначає, що він є «рідкісним щасливцем», адже мало хто досягає так багато в земному житті, як він.

Віктор Неборак напередодні ювілею Шевченка висловив своє ставлення до особи письменника, наголошуючи на тому, що суспільство дуже багато говорить про українського генія однак читає мало. «У що ми перетворили Шевченка? – У щось таке, як хор, який потрапить «ревнути» якісь рядки з Шевченка, наприклад «Реве та стогне...» Далі перших віршів «Кобзаря», далі витверджених напам'ять шкільних уривків, далі німих завмерлих кам'яних і бронзових бовванів на усіх майданах постколоніальної «неньки», далі псевдонародних, вигаданих більшовиками, ансамблів пісні і танцю, далі сюрреалістичних капел бандуристів (не плутати з кобзарями-воїнами! – хоча капела кобзарів – це ще жахливіше!), далі гризні довкола Шевченківської премії (вигаданої комуністами) і так далі, і так далі – хто з нас рушив? Та чи винен Тарас Григорович, що ми – такі, які ми є? – Правнуки погані!» [3, с. 13].

*Висновки...* Однак переоцінити значення Т. Г. Шевченка для українського народу та культури неможливо. Зі шкільних літ усі українці чують про світову славу нашого Великого Кобзаря, про те, що його твори перекладено сотнями мов, що пам'ятники йому є по всьому світі (Париж, Рим, Лондон, Вашингтон, Нью-Йорк, Ванкувер, Вінніпег, Буенос-Айрес). Проте кожна людина, кожен українець, який сьогодні прагне себе ідентифікувати, мусить мати своє ставлення до Тараса Шевченка. У моєму житті Тарас Шевченко – це взірець, до якого потрібно прагнути. Адже досягнути його поетичної майстерності на сьогодні не може ніхто. Та й на прикладі життя поета можна показати, хто такий справжній патріот своєї Батьківщини. А «Кобзар» – це статут і закон для всіх українців.

Отож, Тарас Шевченко – це втілення сили духу, мужності, це духовний батько нації. Коли кожен українець буде прагнути до висоти його думок та ідей, то буде й щасливою, вільною Україна...

**Список використаних джерел та літератури:**

1. Андрухович Ю. *Shevchenko is OK* [Електронний ресурс] / Ю. Андрухович. – Режим доступу: <http://www.ex.ua/12093073>.
2. Гончар О. Т. Письменницькі роздуми : Літературно-критичні статті / Олесь Гончар. – К. : Дніпро, 1980. – 314 с.
3. Грабська А. Два поета про третього, котрий перший / А. Грабська // *Голос України*. – 2008. – №53 (19 березня). – С.13.
4. Забужко О. Мій Шевченко. Книга, яка ніколи не буде написана [Електронний ресурс] / О. Забужко. – Режим доступу: <http://h.ua/story/331402/> від 26.05. 2011.
5. Забужко О. Шевченко у XXI столітті: спроба перезавантаження [Електронний ресурс] / О. Забужко. – Режим доступу: <http://platfor.ma/art/52ce652a1e549/> від 1.02.2014.
6. Левкова О. Т. Шевченко: 200 років самотності / О. Левкова // *Українська культура*. – 2013. – №8 (1016). – С.72–79.
7. Харчук О. Про Т.Шевченка в незалежній Україні / О. Харчук // *Українська культура*. – 2013. – №8 (1016). – С.4–46.
8. Черкасенко С. Лист сьомий від 16. VIII. 935. С. Черкасенко. Автобіографія в листах // Український громадський Видавничий фонд в Празі. – Ф. 122с. – Арх. 278.
9. Шевченко Т. Зібрання творів у 6 т. / Т.Шевченко. – К., 2003. – Т.6 – С. 9–187.

**References:**

1. Andrukhovych Yu. *Shevchenko is OK* [Electronic resource], mode of access : <http://www.ex.ua/12093073>.
2. Honchar O. T. *Pysmennytski rozdumy : Literaturno-krytychni statii*, Kyiv, Dnipro, 1980, 314 p.
3. Hrabska A. *Dva poeta pro tretoho, kotryi pershyi*, *Holos Ukrainy*, 2008, Issue 53 (19 bereznia), p.13.
4. Zabuzhko O. *Mii Shevchenko. Knyha, yaka nikoly ne bude napysana* [Electronic resource], mode of access : <http://h.ua/story/331402>.
5. Zabuzhko O. *Shevchenko u XXI stolitti: sproba perezavantazhennia* [Electronic resource], mode of access : <http://platfor.ma/art/52ce652a1e549>.
6. Levkova O. T. *Shevchenko: 200 rokiv samotnosti*, *Ukrayinska kultura*, 2013, Issue 8 (1016), p.72–79.
7. Kharchuk O. *Pro T.Shevchenka v nezalezhnii Ukraini*, *Ukrayinska kultura*, 2013, Issue 8 (1016), p.4–46.
8. Cherkasenko S. *Lyst somyi vid 16. VIII. 935. S. Cherkasenko. Avtobiohrafia v lystakh*, *Ukrainskyi hromadskyi Vydavnychy fond v Prazi*, F. 122 s. – Arkh. 278.
9. Shevchenko T. *Zibrannia tvoriv u 6 t.*, Kyiv, 2003, Part 6, pp. 9–187.

**Summary**

**Ivanna Kotiash**

***Interpretation of the Figure of T.Shevchenko through Contemporaries' Eyes***

*Taras Shevchenko's personality is studied from the point of view of the modern scientists, the new approach to his biography has been analyzed, and spiritual archetypes of the writer have been classified. In the modern way the influence of T.H.Shevchenko onto the creative work of the leading writers of Ukrainian and world culture has been interpreted.*

**Key words:** *Taras Shevchenko, Great Kobzar, archetype, biography, identity.*

Дата надходження статті: «02» березня 2015 р.

Дата прийняття до друку: «26» березня 2015 р.

УДК 82.09+821.161.2 (045)

ТЕТЯНА КУРАШ,

викладач

(м.Київ)

**Інтимна лірика Максима Рильського в річці неокласицизму**

*У статті розглянуто особливості інтимної лірики М. Рильського, зосереджено увагу на неокласичних захопленнях – реценція античних образів, мотивів і жанрових форм. Його ліричний герой постає в результаті синтезу традицій класичної та модерністської поезії.*

**Ключові слова:** *неокласицизм, античність, сонет, інтимна лірика.*

*Постановка проблеми у загальному вигляді... На питання, хто такі «неокласики», Максим Рильський відповів: «А хто такі класики, знаєте?.. Це ті, що створили невмирущі твори. «Нео» – новий. Неокласики – нові класики. ...Самі поети, що їх названо неокласиками, ніколи себе так не називали. Але вони вважають себе учнями, послідовниками тих, що становлять славу і гордість людства, – учнями класиків. Вони намагаються краще надбання світової культури перенести на український ґрунт, прищепити їй пагони класичної спадщини».*

*Формування цілей статті...* Мета статті полягає в тому, щоб на конкретних прикладах розкрити інтимну лірику, творену М. Рильського в естетичному вимірі неокласицизму.

*Виклад основного матеріалу...* Творчість М. Рильського 10–20-х рр. першої половини ХХ ст. наповнена неоромантичним стилем О. Олеся, символізмом Ш. Бодлера, А. Рембо, О. Блока й І. Анненського, а мистецькі досягнення французьких парнасців та І. Франка зблизили поета з українськими неокласиками. Так, в ідилії «На узліссі», написаній класичними октавами, зустрічаємося з ліричним героєм-культурником, який перебуває у світі книг. Твори класиків стали для М. Рильського шляхом до пізнання цього світу. Не виключено, що головним героєм поеми є сам автор, який бачить прекрасне в музиці та красі, а діячі культури є мистецьким орієнтиром для українського поета. «Софокл – і Гамсун, Едгар По – і Гете, Толстой глибокий і Гюго буйний, Петрарчині шліфовані сонети – і Достоевський грішний і святий, – Усі книжки, усі земні поети, Усі зрідні душі його живій...» [1, 13].

Використовуючи згадані вище імена, письменник доводив думку про нерозривність творчих пошуків минулого й сучасного. Підтвердженням цього є ціла група творів М. Рильського, у яких можемо простежити гармонійне поєднання образів минулого із сучасними переживаннями ліричного героя. Досягнення світової культури допомагають автору вирішувати проблеми сучасності, дарують поету натхнення й силу у творчих пошуках. Зважаючи на те, що естетичною базою української неокласики стали мистецькі цінності Афін та Риму, до яких вони підходили ширше й вільніше, без суворої регламентації та нормативності, – то закономірно, що в творчому потенціалі М. Рильського також відчутний великий запас традиційних образів і форм, узятих із античної культури: Одисей, Навсікая, Анхіз, Афродіта, Еней та ін. Антична міфологія, даруючи М. Рильському ціле гроно «вічних образів», сприяла у відтворенні емоційного стану ліричного героя. Залучення античної традиції для осягнення феномена ліричного героя інтимної лірики неминуче приводить Рильського до тематичної тріади «природа – вино – кохання», типової для класичної давньогрецької лірики, зокрема для поезії Алкея. Приміром, у вірші «Білі цуцики гуляють на соломі...» золоте вино символізує радість спілкування рідних та близьких і допомагає разом із присвятою «Моїй Романівці» та темою рідного дому, у якому тільки й знаходить спокій і захист ліричний герой, творити ідилічний хронотоп:

« Сніжну скатерку розстелемо в саду ми,

Одкоркуем золоте вино, –

І під ніжні шелести і шуми

Пригадаем, що було давно... [5, 141].

У вірші «Поки гріх – солодка таємниця» вино символізує повноту буття. Поет резюмує: «Молодість не розпач топить в склянці, / А вином окроплює порив» [5, 98], пояснюючи таким чином не випадковість «присутності» цього образу в творах широкої теми реалізації життєвого потенціалу. За традицією лірики Анакреонта, вино є знаковим образом любовної лірики неокласика («Білий сніг, вино червоне», «Викочуйте бочки вина», «Під сірий шум дощу пронизливо-смутного», «Галасують найняті музики», «Голос отрути», «Надходить вечір синьою стіною»). А через осмислення античної сентенції «In vino veritas» і аполлінерівської теми сп'яніння від життя Рильський виходить на поетичне філософування у віршах «Я тільки надпив свою чарку» і «Червоне вино». У першому поет, розмірковуючи про неспіввідносність фізичного віку й віку душі, втомленої стражданнями, інтерпретує вино як життєву енергію:

Я тільки надпив свою чарку,

А серце вже п'яне давно:

Якесь його інше сп'янило,

Якесь невідоме вино [5, 124].

Приймаючи неможливість досягти ідеалу в земному житті («Пливить, невловимі сніги, / До моря краси і спокою / Засипте навек береги!»), ліричний герой говорить про минулість усього, оперуючи образом іскри у вині: «Все зникне, як іскра зникає, / Як іскра згасає в вині...» [5, 125]. Мотив проминальності («Прозора склянка кришталева, / Вино, червоне і хмільне... / Навколо шелестять дерева: / «Все збудеться і все міне...») й заклики на кшталт гораціанського «Лови мент!» у поєднанні з ремінісценцією з Шевченка звучать у вірші «Червоне вино»:

Минають дні, мінає літо, –

Але нащо тужить за ним?

Прозору склянку вщерть налито

Вином, червоним і хмільним! [5, 132].

Синтезуючи класичну традицію і модерністську інтерпретації образу вина, Рильський вживає епітет «п'яний» як синонім чуттєвого, екстатичного («Моїй Ленорі (П'яний сонет)» або брутального (образ «п'яної юрби» у віршах «Я в лісі сам. Червона даль крізь віти» і «Навік тебе життя зломало»).

У вірші «Біле й червоне» вино символізує гріх і спокусу: «Блідий диявол із червоним ротом / Своє лице до мене нахилиє, / І ввічливо – мов льокай за табльдотом / Мені отрути в кубок наливає» [5, 126]. Колір напою посилює ідею автора, побудовану на контрастах білого й червоного – «блідий диявол із червоним ротом», «білий місяць», що заглянувши в «повні кубки», «зачервониться». У поєднанні цих кольорів ліричному героєві бачиться не-життя («І серце перестане битися»), тож вино в цьому тексті асоціюється не з насолодою, а зі смертю. А в «Голосі отрути» поет ставить знак рівності між хіттю і вином: «Люблю тебе, бо ти чужа коханню, / Бо ти мені лишилася одна; / Люблю в тобі мою любов останню, / Солодкий шум допитого вина» [5, 95].

Украплення автобіографічного характеру у вірші «Тобі одній, намріяна царівно...» («Мое життя мене веде нерівно: / То на вершини, то в яри страшні; / Та скрізь душа співає переливно / Про очі безтілесні і ясні» [5, 123]) поєднуються з сентименталістсько-романтичним мотивом протиставлення міста селу (чи цивілізації – природі), де епітет «п'яні» посилює негативну характеристику першого:

У городі, де грають струни п'яні,  
Де вічний шум, де вічна суєта,  
Я згадую слова твої неждані.  
І серед поля, на яснім світанні,  
Коли ще сном охоплені жита, –  
Душа тебе, тебе одну віта» [5, 123 – 124].

Образ «п'яних струн» у вірші може тлумачитися і як творчість, позбавлена духовного первня, неприйнятна для поета. Тоді «намріяна царівна» (як результат неатрибутованої алюзії – одного з улюблених інтертекстуальних прийомів Рильського) – муза, яка веде митця в пошуках калокагатії в гармонійний світ природного космосу. Водночас у вірші «І сніжний іней мрій моїх...», зіставляючи «божий храм» і «порочні чарки», Рильський вдається до автоіронії:

І добре так мені іти  
Незрозумілими шляхами  
До невідомої мети, –  
І в божім храмі чистоти  
Дзвонить порочними чарками! [5, 104].

Тож на відміну від Алкея, Рильський втягує в орбіту тріади «вино – природа – кохання» тему творчості, позаяк для українського поета ці поняття взаємопов'язані. Виступаючи джерелом натхнення, вони допомагають усвідомити повноту буття. Крім того, у своїй любовній ліриці неокласик не надає переваги одній тональності, а синтезує всю палітру інтерпретацій любовної теми в античній традиції. Це кохання-пристрасть Алкея, кохання-драма Сапфо, кохання-гра Анакреонта, збагачені філософськими роздумами про швидкоплинність життя й міркуваннями в естетичній сфері за зразком Горація.

Античні міфологеми в ліриці Рильського виступають мірилом істинності почуттів. Так, у вірші «Початок роману» краса й розквіт природи поєднуються з початком нових почуттів, уособленням яких є персонажі середньовічної літератури («Синьоока Ізольдо! Надійся, приїде Трістан...»), що, власне, й надає творові романсового звучання. Та коли поет хоче протиставити почуття, що лише зароджуються, тим, які перевірені часом і людьми, він звертається до класичних образів: «А Бавкіди найшли вже своїх Філемонів» [5, 135]. При цьому зауважимо, що й образ коханої нерідко в ліриці Рильського позбавлений життєвої конкретики, а зітканий з ремінісценцією античного тексту, як, приміром, «струнка дочка Феацького царя» [5, 116] у вірші «Як Одиссей, натомлений блуканням...» чи «Рожева хмарка крізь гірлянди віт / Пішла від нього у простори сині. / Це ж нею дихав і сміявся світ, / Це ж їй молились зграї лебедині, / Їй, що вродилась у прибережній піні / І що міцніша за міцний граніт» у сонеті «Анхізів син, вклонившись богині...» [5, 222]. В останньому, як видається, поет застосовує прийом «співприсутності» ліричного героя й автора в межах одного твору, завдяки чому сцена зустрічі сина (Енея) і матері (Венери) набуває нового звучання. Для Енея, якого Рильський зумисно називає лише «Анхізівим сином», зустріч з богинею – це радше можливість переконатися в підтримці божественних сил, бо не всі на Олімпі приязні до нього («І ряд очей, прихильних і ворожих, / На них дивився із чертогів божих» [5, 222]). Тоді як для автора Венера – не турботлива мати, а богиня всеперемагаючого кохання, опис якої співвідноситься з традиційними для античної міфології уявленнями про цього персонажа: «вродилась у прибережній піні», «їй молились зграї лебедині». Сонет постає не так ремінісценцією Вергілієвого сюжету, як авторським роздумом про вічне почуття, яке дає силу ліричному герою витримати всі випробування часу.

*Висновки...* Отже, важливе місце в його творчих пошуках поета посідає сонет. Характер, високий інтелект, особливий літературний хист, любов до класичної досконалості спонукали М.

Рильського до прихильності до канонічної віршової побудови та захоплення живою культурною традицією. Так, у сонеті «Коли втікаючи од пильної роботи» поет заявляє: «Коли, втікаючи од пильної роботи, Сонетні лінії вирізуеш ти потай І сам милуєшся, немов дитя, на них, – Нехай тебе тоді ані докір, ні сміх Не похитне в твоїй солодкій рівновазі» [2, 33]. Обстоюючи класичні форми вірша, поет наголошує на важкій, виснажливій праці, яка дарує автору витончені, милозвучні рядки, що наповнюють його душу «солодкою рівновагою». М. Рильський прихильно ставився до строгої форми класичної строфи, обстоював цей жанр, лаконізм і суворі закони якого дисциплінують думку й акцентують увагу автора на головному образі. Беручи за основу найкращі традиції сонетярів, М. Рильський пропонує власні варіації, що простежуються через форму сонета та ідейно-тематичну сферу. Таким чином, «неокласичні» уподобання в інтимній ліриці М. Рильського були зумовлені його високою освіченістю, знанням мов, розумінням специфіки культурної атмосфери минулого, орієнтацією на здобутки вітчизняної та світової літератури.

**Список використаних джерел і літератури:**

1. Аверинцев С. С. Софія-Логос : Словник / С. Аверинцев . – К. : Дух і літера, 2004. – 638 с.
2. Анакреонт. Лірика [текст] / Анакреонт / Пер. А. Содомори // Давньогрецька поезія [текст] : [антологія] / [упоряд., автор. вступ. сл. та біогр. довідок Ліна Глушенко]. – Львів. : Червона Калина, 2010. – 184 с. : іл.
3. Науменко Н. Український «хамрійат» ХХ століття / Н. Науменко // Актуальні проблеми слов'янської філології. – К. : Освіта України, 2008. – Вип. 19 : Лінгвістика і літературознавство. – С. 453 – 459.
4. Райбедюк Г.Б. Неокласики: естетична система та персоналії : навч. посібник / Г.Б. Райбедюк, О.Ф. Томчук. – Ізмаїл : СМІЛ, 2005. – 352 с.
5. Рильський М.Т. Зібрання творів : у 20-ти т. – Т. 1 : Поезії 1907 – 1929; Проза 1911 – 1925 / М. Т. Рильський. – К. : Наук. думка, 1983. – 535 с., 1 л. порт.
6. Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У трьох книгах. – К. : Рось, 1994. – Книга друга. – 718 с.

**References:**

1. Averyntsev S. S. *Sofia-Lohos : Slovnyk*, Kyiv, Dukh i litera, 2004, 638 s.
2. Anacreont. *Liryka*, Per. A. Sodomory, *Davnohretska poezii*, / uporiad., avtor. vstup. sl. ta biohr. dovidok Lina Hlushchenko, Lviv, Chervona Kalyna, 2010, 184 p. : il.
3. Naumenko N. *Ukrainskyi «khamriiat» XX stolittia*, *Aktualni problemy slovianskoi filolohii*, Kyiv, Osvita Ukrainy, 2008. – Vol. 19 : *Linhvistyka i literaturoznnavstvo*, pp. 453–459.
4. Raibediuk H. B., Tomchuk O. F. *Neoklasyky: estetychna systema ta personalii : navch. posibnyk*, Izmail, SMYL, 2005, 352 p.
5. Rylskyi M. T. *Zibrannia tvoriv : u 20-ty t. – Part. 1 : Poezii 1907 – 1929; Proza 1911 – 1925*, Kyiv, Nauk. dumka, 1983, 535 p., 1 l. port.
6. *Ukrainske slovo. Khrestomatiia ukrainskoi literatury ta literaturnoi krytyky XX st. : u trokh knykhakh*, Kyiv, Ros, 1994, Book 2. – 718 p.

**Summary**

**Tetiana Kurash**

***Intimate Lyrics of Maksym Rylsky in the Race of Neoclassicism***

*The specific features of the intimate lyrics of M. Rylsky have been considered in the article. The neoclassical capture is brought to your attention. It includes perception of the antique images, motive and genre form. Rylsky's lyric hero is created as a result of classical and modern poetry synthesis.*

**Key words:** *neoclassicism, antiquity, sonnet, intimate lyrics.*

Дата надходження статті: «01» квітня 2015 р.

Дата прийняття до друку: «23» квітня 2015 р.

СВІТЛАНА МАХОВСЬКА,

кандидат філологічних наук, доцент  
(м.Хмельницький);

ВЕРОНІКА КОЗУЛЕНКО,

студентка  
(м.Хмельницький)

### **Фольклоризм роману Віталія Мацька «Катарсис»**

*У статті розглянуто особливості використання творів усної народної словесності як джерело фольклоризму в романі Віталія Мацька «Катарсис». Йдеться про несистемне використання фольклору в літературі, коли автор - представник певного етносу, учасник і художник сучасного життя, на глибинному рівні залишається носієм своєї культури, національного світогляду.*

**Ключові слова:** літературна творчість, усна народна творчість, фольклоризм, роман, Мацько.

*Постановка проблеми в загальному вигляді...* Проблема взаємозв'язків національного фольклору й літератури та феномену фольклоризму як однієї з форм їх взаємодії належить до пріоритетних напрямків українського літературознавства. Використання фольклоризму як стильового та стилістичного засобу української літератури є фактично багатовекторною формою впливу фольклору на літературу.

Фольклорно-літературні взаємини, фольклоризм літератури осмислювало багато українських вчених: від науковців XIX ст. (П.Куліш, М.Костомаров, М.Максимович, І.Срезневський ) до сучасних (В.Бойко, Л.Дунаєвська, І.Гончар, Р.Кирчів, І.Денисюк, С.Погребенник, Т.Шевчук, М.Ткачук та ін.).

*Формування цілей статті...* Мета статті – розкрити поняття фольклоризму, описати його ознаки та визначити особливості функціонального використання фольклорних елементів Віталієм Мацьком у романі «Катарсис».

*Виклад основного матеріалу...* Під терміном фольклоризм розуміємо «наявність фольклорних елементів у літературному творі» [3, с. 710]. Проявлятися фольклоризм може на різних рівнях: як цитування окремих зразків усної народної творчості, «через сюжетне запозичення, введення у текст окремих фольклорних мотивів чи образів, символічне переосмислення фольклорних міфологічних першоелементів» [3, с. 710]. З іншого боку це «явище посиленого використання фольклору у творчості письменників різних народів» [2, с.40], свідоме звернення письменників до фольклорної естетики.

Типи фольклоризму можуть бути різними – «вони залежать від творчої манери методу та напрямку, яких дотримується той чи інший художник слова, від його індивідуального стилю, від особливостей мови» [1, с.11].

Фольклоризм – термін, що позначає багатозначне поняття двох рівнів вияву: генетичного та функціонального. Перший рівень опирається на традиції фольклорно-літературних взаємин і трактується як «наслідування або використання фольклору в літературній творчості» (Р.Кирчів). Це найбільш типова ознака продуктивного фольклоризму, коли, орієнтуючись на фольклорну поетику, автори літературних творів творчо трансформують, переосмислюють чи розбудовують традиційно фольклорні мотиви, образи, композиційні схеми та художні засоби у канві власного художнього тексту [6, с.399].

У нашому випадку йдеться якраз про генетичний рівень застосування фольклоризму, оскільки другий, фольклоризм функціонального рівня проявляється в організації хорів, оркестрів, ансамблів, творчих колективів, пропагандистська діяльність яких стимулює масове поширення фольклорних чи самодіяльних авторських творів у народне середовище .

Визначаючи фольклоризм у літературі як «свідоме звернення письменників до фольклорної естетики» У.Далгат зазначає, що «системне, високохудожнє, функціональне використання фольклорних елементів у літературі не руйнує її канони, а збагачує літературу ідейно-художнім синтезом» [1, с.15-21]. Можна говорити не тільки про системне використання фольклору в літературі, а й про несистемне, коли автор як представник певного етносу, учасник і художник сучасного життя, на глибинному рівні залишається носієм своєї культури, національного світогляду.

Як зазначає Р.Марків: «фольклоризм кожного письменника є своєрідним, навіть більше – вибір та опрацювання фольклорного матеріалу, принципи його естетичного оформлення не

однакові у творчості одного автора, – вони багато в чому залежать не лише від творчої індивідуальності письменника, але від самого створюваного мистецького об'єкта – твору. Проте існують певні закономірності цього явища, які все ж дослідити можна лише на прикладі творчості окремого письменника, кожного окремого твору» [4, с.222].

Поєднання народних традицій та літературних інновацій, фольклорні мотиви та екзистенційна проблематика створюють світ роману В.Мацька «Катарсис», що нещодавно вийшов друком з-під пера сучасного українського письменника Віталія Петровича Мацька [5]. Згаданий твір ілюструє нове буття фольклору в літературному середовищі XXI століття, доводить невичерпність та життєвість фольклорної традиції, а творча манера автора відповідає традиції українського письменства, що щедро спілкується з усною народною творчістю як при опрацюванні тем з історичного минулого, так і з сучасного життя

Мова роману багата на зразки живої народної мови, іноді із чітко вираженим діалектним колоритом широким застосуванням висловів розмовно-побутового стилю, інколи в дещо переробленому автором вигляді (Голька, ниньки, гоїрок, гайстри, гонде, здибатися, патик, балакати, бараболя, худобу пореє і т. ін.). Фольклоризм роману увиразнюють такі народнопоетичні виражальні засоби, як: «світ клином зійшовся», «вогонь його знає», «каламутить воду», «пекло під ложечкою», «язик без кісток», «язик розв'язався», «сто чортів тобі в печінку», «щоб тебе колька сколола», «щоб тебе злидні обсіли», «вуха повідкручую, руки повідбиваю», «немає часу вона, так і вмерти не буде коли» [див.:5].

Мова героїв пересипана прислів'ями та приказками, які вживаються здебільшого задля того, аби яскравіше змалювати індивідуальність персонажа, певні риси характеру, наміри тощо, скажімо, «старий буряк солодший на смак», «в чужому оці мачинку бачить, а в своєму скалки не помічає», «де два пси кусаються, третій хай не пхається», «з посміху люди бувають», «без громади не буде і ради», «половина світу скаче, половина – плаче».

Прозовий текст збагачується за рахунок використання не лише авторських, але й фольклорних постійних епітетів, метафор, порівнянь, інших художніх тропів, які є властивими для обох систем («красне літечко, біла зима, жовте листя, солодкі слова; очі, як в бика, кров'ю налилися», «люди мух годували», «худючий, аж вітер хилитає», «не кривися, як середа на п'ятницю», «всім не вгодиш» і т.п.).

В.Мацько застосовує народно-поетичну манеру та прийоми – народного сентименталізму – використання іменників та прикметників із зменшено-пестливими суфіксами, що виступають засобами ідеалізації героїв, описуваного, як це спостерігаємо у творах фольклору (земелька, літечко, яблунька, бровенята і т.д.).

Змалювання особливостей подільського господарювання, картинність почутого досягається шляхом уведення в текст детальних етнографічних описів житла, речей побуту (сінешні двері трималися на старих покошених одвірках, у ванькирі пахло сирістю, а над вікном висіло дві ікони, але накриті новими вишитими у хрестик рушниками ...) [4, 13]; «Попри всю стіну стояв довгий рудий ослін, на якому з одного боку стояв посуд, відро з водою, надщерблена філіжанка ...»; «на трьох невеликих вікнах висіли блаженські, але чисті фіранки, а коло застільного вікна дубова скриня, застелена двома білими аркушами паперу, земляна підлога свіжо вимаслена жовтою подільською глиною, надавала кімнаті трохи святкового настрою; [...] на дерев'яному ліжку, застеленому домотканою, у сині, червоні, зелені смужки, рядниною, стояла велика миска» [там само]).

Сторінки роману «Катарсис» апелюють до реальних назв населених пунктів, гідронімів тощо (Митківці, Меджибіж, Бужок, Південний Буг), місцевих прізвиськ чи імен (Олійничка, Проциха, Онохрей, Кирило – Кирусь, Василь – Василик, Євдокія – Дунька, Лікора – Гликера), діалектних назв рослинного світу Летичівщини (свиріпа, щиріця, шавлія, туя) тощо.

У романі принагідно зазначені окремі аспекти народної медицини, міркування автора з приводу лікувальної користі подільського різнотрав'я: йдеться про цілющі властивості часнику, лілії тощо: «Тітка Лікора научувала Романову маму, як лікуватися лілією. ... Олію білої лілії використовують для натирання при болях і судомах, лікування опіків і ран. ... А мазь для натирань при болях і судомах виготовляють таким робом: 6 столових ложок подрібненого листя, квіток і цибулин (взятих порівну) лілії заливають двома третинами соняшникової олії і настоюють три тижні на сонці» [5, с.99].

Відтворення народного світогляду подільців – героїв «Катарсису» – здійснюється й через елементи ритуалів, обрядів, звичаїв, повір'їв: «в народі кажуть, хто в цей час помирає [між Різдом і Водохрещем], тому врата відкрито в Рай» [5, с.149]; «на Різдво колядники пустили поперед себе першою дівчинку. То мама казали, що цілий рік жаби з хати викидали. І через поріг лізли, і попід підмурок» [5, 94].

Вводить В.Мацько у роман і замовляння: «У тіні під калиною доцвітала синьоока туя. Цю чародійну квітку берегла Ольга від батьків. Вони її щороку святили на Маковія, бо ж коли, не доведи господи, прийдеться судитись, то суху квіточку пришивають до сорочки, примовляючи: «Тримаю свячену тую під правою пахвою, щоб пішов суд за мною» [5, с.25].

У книзі знаходимо народні пісні про кохання, балади, пісні-новотвори тощо. Наведені зразки пісенного фольклору підпорядковуються не лише історичним реаліям, про які йдеться у романі (колективізація, радянська історія), увиразнюють сприйняття історичного хронотопу, а й конкретизують образ виконавця, підсилюють сприйняття почутого й побаченого. Вони не лише поживляють виклад, а й є особливо зримою рисою українського національного колориту.

Добре знаючи традиційну звичаєвість краю, подільський письменник у романі детально описує перебіг весільного обряду села Залісся (гадаємо с. Шрубків Летичівського р-ну на Хмельниччині), починаючи від обряду випікання короваю до презви [5, с.101 – 112].

Етнографічні реалії весільного дійства супроводжують записи трьох десятків весільних пісень, що коментують, застерігають, заохочують, жартують, збагачують весільні етапи локальними особливостями та символікою: «як староста молодого перекинув рогачі, то й так староста молодій перекинув коцюбу через хату» [5, с.107]; «коли вельон уквітчали недільним віночком із двома довгими рожевими стрічками, то молодіці заспівали: «На дворі просо молотять, а в хаті косу золотять, /А вже просо домолочують – а вже косу дозолочують» [5, с.105].

Цінними фольклорними зразками є барвисті побажання молодят під час перепою: «Дарую персидський килим, щоб до року був хлопчик Яким!», «Перепиваю золоту рашку, щоб до року мали сина-Яшку!», «Перепиваю два рубчики, щоб жили, як голубчики» і т. ін. [5, с.109].

У романі «Катарсис» знаходимо й «змістові» вияви фольклоризму, які, проте, не є чимось абсолютно окремим, бо тісно переплітаються із «формальними», як, скажімо, в живому побутуванні не можна відокремити матеріальну культуру від духовної. Це насамперед ті морально-етичні норми, за якими живуть герої творів. Вони тісно пов'язані з християнською мораллю та віруваннями простих українців – хліборобів, які здатні не лише відчувати землю, орати та сіяти, але й бути глибоко віруючими, готовими у скрутні завжди допомогти тому, хто поруч, по-справжньому любити свою землю і бути готовими стати на її захист, вміють віддано кохати, виховувати дітей.

Показовим тут є образ Ольги Олійник, характер якої доповнюють традиційні погляди народу на добро та зло, працю, ставлення до людей: «Не плач, доню, тітка неправду каже. В неї поселилося зло. Ти кажеш, вона ногу покалічила? Її уже Бог покарав, а вона не кається. Їй до сповіді треба йти неодмінно, бо взяла гріх на душу. Таке намовляти, Господи! Звідки береться жорстокість?» [5, с.35].

Герої роману змальовані автором у сентиментальних і разом з тим цілком реалістичних формах; у творі змодельовані справжні українські типи, характери, ментальні риси українців за більшовицького підневільного життя та в процесі катарсису нової вільної нації. Літературні персонажі насправді свідомі своєї ідентичності, приналежності до етносу, роду, і про ці почуття їм не потрібно було говорити, вони у них – як генетичний код, внутрішня потреба душі, яка передається із покоління у покоління.

*Висновки...* Отже, фольклоризм роману можна простежити на різних рівнях. По-перше, автор цитує у творі зразки різних жанрів усної народної творчості, по-друге, у викладі використано народно-поетичні прийоми та фольклорні мотиви. А через знання та розуміння фольклорної основи творів можна по-справжньому глибоко і всебічно збагнути феномен художнього мислення оригінального таланту письменника.

Гадаємо, В.Мацько свідомо використав фольклор з метою не лише збагачення поетичної творчості як такої, а й можливості повернення літературного зразка, наповненого переосмисленою фольклорною традицією, в народ.

#### **Список використаних джерел і літератури:**

1. Далгат У. Б. Литература фольклор: Теоретические аспекты / У. Б. Далгат. – М. : Наука, 1981. – 303 с.
2. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози XIX- поч. XX ст. / Іван Денисюк. – Львів: Академічний експрес, 1999. – 280 с.
3. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю.І.Коваліва, В. І. Теремка. – К. : ВЦ «Академія», 2006. – 752 с.
4. Марків Р. Теоретичні аспекти фольклоризму в літературі / Руслан Марків // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – Вип.41. – 2007. – С.215 – 223.
5. Мацько В. П. Катарсис. Роман / Віталій Петрович Мацько. – Хмельницький: Видавець ФОП Цюпак А.А., 2015. – 152 с.
6. Українська фольклористика. Словник-довідник / уклад. і заг. ред. М. Чернопиского. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2008. – 448 с.



**References:**

1. Dalgat U. B. *Literatura fol'klor: Teoreticheskie aspekty*, Moscow, Nauka, 1981, 303 p.
2. Denysiuk I. O. *Rozvytok ukraïnskoi maloi prozy XIX- poch. XX st.*, Lviv, Akademichnyi ekspres, 1999, 280 p.
3. *Literaturoznavchyi slovnyk-dovidnyk*, za red. R. T. Hromiaka, Yu.I.Kovaliva, V. I. Teremka, Kyiv, Akademiia, 2006, 752 p.
4. Markiv R. Teoretychni aspekty folklorizmu v literature, *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriiia filolohichna*, Vol. 41, 2007, pp. 215–223.
5. Matsko V. P. *Katarsys. Roman*, Khmelnytskyi, 2015. – 152 p.
6. *Ukrainska folklorystyka. Slovnyk-dovidnyk*, uklad. i zah. red. M. Chornopyskoho, Ternopil, Pidruchnyky i posibnyky, 2008, 448 p.

**Summary**

**Svitlana Makhovska, Veronika Kozulenko  
Folklorism of the Novel of Vitalii Matsko «Catharsis»**

*The articles deals with the peculiarities of use of works of oral people's literature as a source of folklorism in Vitalii Matsko's novel «Catharsis». It is about non systemic use of folklore in literature, when the author – representative of certain ethnos, participant and artist of modern life, at deep level remains the carrier of his culture, national world outlook.*

**Key words:** literary activity, unwritten folk creativity, folklorism, novel, Matsko.

Дата надходження статті: «02» березня 2015 р.

Дата прийняття до друку: «02» квітня 2015 р.

**УДК 82.00 : 821.161.2 (045)**

**ВІТАЛІЙ МАЦЬКО,**

*доктор філологічних наук, професор  
(м.Хмельницький)*

**Ісайя Кам'янчанин в історичній та художній правді за концептосферою М.Мачківського**

*Автор статті вперше розглядає художній образ письменника XVI століття Ісайї Кам'янчанина з точки зору історичної та художньої правди, аналізуючи роман М.Мачківського «Чорний дяк». На конкретних історичних джерелах доведено, що останні ще не сповна розкривають життєвий шлях письменника. Скориставшись матеріалами з архіву літературознавця В.Колосової, а також взявши за основу особисті дослідження, романіст за власним версіюванням в художньому обрамленні панорамно, всебічно розкриває образ середньовічного письменника. Доведено, що роман «Чорний дяк» є підсумком інтелектуальних інтенцій, творчих пошуків М.Мачківського.*

**Ключові слова:** Ісайя Кам'янчанин, історична правда, художня правда, версіювання, концептосфера, модус.

*Постановка проблеми у загальному вигляді... Дефініція концептосфера, внесена у заголовок, на думку професора Лідії Орбан-Лембрик, трансформована у кілька парадигм, з яких найвідомішими є психоаналітична, біхевіористська, соціально-діяльнісна, гуманістична, когнітивна, структурно-функціональна та системна, які відображають різновекторні концептуальні підходи до обґрунтування теорії особистості [1, с.16-17. Концепт є знанням про дійсність. Існує різниця між мовним значенням і концептом. Концепт, як елемент концептосфери не пов'язаний із певним мовним знаком. Він може бути виражений багатьма мовними знаками чи їх сукупністю, а може і не бути представленим у системі мови. Концепт може й існувати на основі альтернативних знакових систем: жести, міміка, музика чи живопис, скульптура чи танок, та ін. [2, с.88–89]. Концепт сприймається (розуміється) як глобальна розумова одиниця, яка є квантом структурованого знання. Концепти – це ідеальні сутності, котрі формуються у свідомості людини з безпосереднього чуттєвого досвіду (органи чуття), безпосередніх операцій людини з предметами (предметна діяльність), взаємодії за допомогою розумової діяльності з іншими уже сформованими концептами, із мовного спілкування. Отже, мета нашої статті полягає в тому, щоб на прикладі художньої практики М.Мачківського, його концептосфери обґрунтувати історичну і художню правду з нових наукових методологічних принципів, які під цю пору застосовуються в літературознавстві.*

*Виклад основного матеріалу. Особистість – це поняття, вироблене для відображення біосоціальної природи людини, розгляду її як індивіда, як суб'єкта соціокультурного життя, що розкривається в контекстах соціальних відносин, спілкування і предметної діяльності. Особистість*

розглядаємо в аспекті соціально зумовленої системи психічних якостей індивіда, в контексті залучення людини до конкретних суспільних, культурних, історичних відносин.

З анотації до першої книжки М.Мачківського «В житах» (1974) довідуємося, що «Творча дорога поета тісно пов'язана з сучасним хліборобом, рідною природою, селом. Звідси, від любові до житнього колоска, починається його щира і натхненна пісня...». У наступних збірках «Червоний рушник» (1979), «Зав'язь доброти» (1986), «Осіння радість» (1990) тематичні обрії автора розширюються. В нього з'являються поезії на історичні теми («Є село...», «Бортъ», «Тарас Шевченко», «По-українськи говорити», поеми «Нічні очікування», «Недремний премудр») та інші. Поет постає пропагандистом рідної української мови: «Хто б кривне наше не хулив – / Народ від слів не відлучити, / Що рідне блимає з імлі / Століть кобзарськими очима» («По-українськи говорити»).

Вищезначені твори стали своєрідною підготовкою до написання прози, зокрема історичних романів. Скажімо, у творі «Пароль – «Проскурів» використано історію Проскурова (м.Хмельницького) і зокрема щоденник мандрівника Вердума, паралельно розповідається про проскурівських підпільників – історію війни 70-літньої давнини. Нарешті з'являється роман «Чорний дяк» – про Ісайю Кам'янчанина. Світлий дяк, а не чорний – антитезна суть роману презентована саме в цьому прикметникові. Вікторія Петрівна Колосова як знавець життя і творчості Ісайї Кам'янчанина [3], співробітниця Інституту літератури імені Т.Г.Шевченка у листі до автора тепло відгукнулася на цей роман. Творчість М.Мачківського помітив й Олесь Гончар, який у своєму щоденнику 21 березня 1995 року записав: «Заходив поет із Поділля Микола Мачківський. Славний чоловік! І взагалі там гарні люди. Створили цікавий музей «Літературна Хмельниччина». Колись там був лише один член Спілки – Микита Годованець, а зараз їх ціла когорта... Мачківський написав документальну повість про Булаєнка, свого земляка. Чудова річ!» [4, с.32].

Мачківський (з роду – Мачковський) Микола Антонович народився 10 січня 1942 р. в селі Хоросток Славутського району Хмельницької області у селянській родині. Перед війною рідні були безпідставно репресовані, а згодом батько загинув у фашистському концтаборі. Додали лиха хлопцю важка невиліковна недуга, яка зробила його на все життя інвалідом. Закінчив Хоростоцьку семирічну школу (в період ускладнення хвороби навчання доводилося на деякий час переривати, перебувати в лікувальних установах). Восьмий клас – у Ганнопільській середній школі і, оскільки матеріальне становище сім'ї було важке, то вирішив залишити навчання і влаштуватися на роботу. Однак йому не було тоді ще й шістнадцять літ. Довелося приписати два роки, щоб поїхати в Крим садити щепи і виноградники. Ось як згадує: «Я працював там осінь 1957-го, зиму і весну 1958-го і на прохання матері, яка залишилася одинокою й хворіла, повернувся додому. Через ускладнення хвороби деякий час не працював. Та засобів для прожиття не було. Тож я знов почав шукати роботу. В рідному райцентрі, Славуті, такої не знайшлося. Змушений був поїхати у Кам'янець-Подільський на спорудження цукрового заводу. Там я влаштувався на посаду кочегара бази БМУ-6.» [4, с.6]. Там, М.Мачківський почав відвідувати заняття міського літературного об'єднання, де й познайомився з відомим байкарем Микитою Годованцем, єдиним, як писав О.Гончар, на той час членом Спілки письменників України в Хмельницькій області. У розмові з Микитою Павловичем Микола зрозумів, що треба вчитися. Вступив у тамтешній сільськогосподарський технікум на агрономічне відділення, але довго не пробув. Весною 1960 р. закінчив Кам'янець-Подільську міжрайонну середню школу. У цей період часто публікував свої вірші і статті в міській і обласній молодіжній газеті. Першими наставниками на творчому шляху стали письменники Микола Яровий, Іван Сочивець, Іван Рибицький, Микола Скорський. Згодом був факультет журналістики Львівського національного університету імені Івана Франка, що принесло нове знайомство, підсилило творче зростання.

Отже, М.Мачківський обирає теми для художньої прози, які ще ніким не були заторкнуті в українському письменстві. Помітивши «білі плями», автор захопився їх заповненням, написавши роман про письменника-полеміста XVI століття, подолянина Ісайю Кам'янчанина. Яка ж історична правда? Наприкінці XIX ст. науковці звернули увагу на титанічну працю Ісайї (Якіма) Кам'янчанина. Так, російський історик, академік Афанасій Бичков (1818-1889) першим оприлюднив праці Кам'янчанина [5, с.143-144]. Через рік філолог Єлпидифор Барсов (1836-1917) надрукував «Путешествие киевского иеродиакона Иоакима в Москву за книгами и представление его царю Грозному в присутствии боярской думы в 1582 году // Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском университете» (1883) [6]. Літературознавець Поліхроній Сирку (1855-1905), який середню освіту здобув там же, де й Ісайя, в Кипріановому монастирі, згадує І.Кам'янчанина у праці «Из истории сношений русских с румынами» (1896) [7], а через два

роки історик Сергій Белокуров (1862-1918) друкує дослідження «Краткие известия о Максиме Греке, приписываемое диакону Исаии с Каменца-Подольского» [8].

Упродовж ХХ століття поживалося дослідження життя і творчості письменника-полеміста в працях Дмитра Абрамовича, Костянтина Харламповича, Леоніда Юзефовича, Степана Бабишина, Вікторії Колосової, Євгена Денисова, Едварда Кінана, Мечислава Гебаровича. У 1996 р. автор цієї статті опублікував дослідження й переклав окремі твори І.Кам'ячанина [9, с.5-10]. Наробила за кордоном галасу публікація Едварда Кінана, професора Кембридзького університету (США), під назвою «Курбський – Грозний в апокрифах. Сімнадцяте століття. Генезис» (1971, в якій на стор. 21-30 і 35-37 йдеться про листування князя С.І.Шаховського з І.Грозним (а не І.Кам'ячанина) [10, с.21-30]. На такі інвективи відгукнувся історик-емігрант, професор Кембридзького університету Микола Андреев в журналі «The New Review» («Новий журнал»; НьюЙорк) зі статтю «О спекуляциях Э.Кинана» [11, с.258-272]. Не пройшла повз увагу стаття й професора Ленінградського університету Руслана Скриннікова (1931-2009), який у монографії спростовує таку нісенітницю [12].

Отже, хоч є чимало історичних досліджень і про них знає автор, але вони вповні не розкривають життєвий шлях письменника. Відтак в романі М.Мачківського «Чорний дяк» [13] впливає художня правда. Вона полягає в тому, що Мачківський – дослідник. Він знайшов в архіві цікаві документи про Ісайю Кам'ячанина, які до нього ще ніхто не розкривав. Так визрів задум написати роман. Автор розповідає: «Років сім збирав матеріал, об'їздив і обходив чимало місць, пов'язаних із його перебуванням там. Відома дослідниця давнього українського письменства Вікторія Колосова сприйняла твір досить прихильно, написала мені теплого листа, запросила до себе в гості. Коли я приїхав до неї, вона мені передала нові матеріали про Ісайю... На її думку, Ісайя Кам'ячанин недооцінений, не пошанований як слід. А він же, казала – предтеча Івана Вишенського, Григорія Сковороди» [14, с.514-515].

Образ Ісайї охоплено зі сповитку до його останніх днів. Певна річ, що в романі є багато авторського, щось вихопленого з раптової уяви, щось домислено, а більшість епізодів «підказали» історичні джерела, особливо з дорослого життя. Водночас М.Мачківський відтворив переломний етап у розвитку свідомості Ісайї, який насмілювався полемізувати із самим царем Іваном Грозним, що викликало симпатію у владителя до освіченого й начитаного «чорного дяка», і той подарував йому волю. Романіст виступає аналітиком. Все це він підкорив «єдності колориту» і вірності психології. Головним ідейним завданням романіста стало відтворення споконвічної боротьби у світі добрих і злих початків. У романі їх репрезентовано як одвічний змаг добра зі злом. Ті, хто обмовив Ісайю, безчесні, підступні, корисливі й жорстокі. Відтворення потворного в системі естетики XVI століття – покликано передати огидну сутність і огидний зовнішній вигляд незатишного світу середньовіччя. А ось естетика прекрасного контрастує із начитаністю Кам'ячанина, його знанням іноземних мов, який і в неволі доторкується до прекрасного – художнього слова, працює над перекладами. Він пише листи Іванові Грозному, відомі під назвою «Плач» – дяк плакав і сам себе тішив в землі Московській, в містечку Ростові, у темниці «року 1566 від Різдва рятівника нашого Ісуса Христа». «Плач» не має жанрових ознак послання. Весь текст витриманий у стилі високої риторики з цитатами зі Святого Письма і розвиває традиційну тему про спасіння через страждання («несть бо іншого шляху ведущаго до спасіння хіба сього еже претерпевати скорботи подячні надійний заради майбутніх благ»). Ісайя починав «Плач» зверненням до своєї душі з питанням про її скорботи і закінчує умовлянням долати зневіру. М.Мачківський подає «Плач» українською мовою у моєму перекладі. Ще один твір Ісайї відомий як «Скарга», що складається ніби з трьох фрагментів, які мають датування. Дати явно відносяться до спогадів учасника про що відбулися події, які відіграли важливу роль у житті дяка. У «Скаргі» І.Кам'ячанин звинувачує в бідах Кізіцького митрополита Іоасафа, який у серпня 1561 р. «помислив зла мені і слово законопреступно поклав на мя»; а у фрагменті «Освідчення» – викладає мету свого приїзду на Русь, посилаючись на короля Сигізмунда-Августа, Остафія Воловича і Григорія Ходкевича, а також згадує, що їздив до нього Михайло Гарабурда і не зміг купити Біблію у дяка Івана Висковатого. У третьому фрагменті «Пророцтво» Ісайя згадує, як у Вільні в липні 1560-го якийсь преславний філософ грек передбачив йому всю його майбутню біду.

Важаємо, що «Скаргу» не можна точно визначити як послання, позаяк у ній не позначений адресат. У тексті явно немає початку (« мисліть ми ся ж недобрий пастир словесних овец і неістинний вчитель церкви Апостолів преосвященний митрополит кізіцькій Іоасаф помислив злая мені ...»), немає й логічної кінцівки («Не скорботи і не суму коханий моїй душі, і не вдаватися ж собі до панування безмірної скорботи...»). Тому «Скаргу» ставимо в один ряд з «Плачем», бо бачимо в ній незавершені нотатки, спогади, написані Ісайєю і використані в посланні до царя.

У третій книзі (розділові) «Цар і в'язень» М.Мачківський художньо моделює тих, хто звів наклеп на Ісайю: «Дяк Висковатий...тяжко зітхнув, завовтузився за столом і нічого не сказав. Я благально поглянув на нього: мо' заступиться? Він почервонів, вочевидь, знаючи наперед про наготовлений царем присуд» [13, с.276].

Тільки «Плач» із неволі залишився навіки-вічні в подільському художньому локусі: «Йди «Плач» до Герасима! В Україну, на береги Горині і Смотрича! Післязавтра вирушає туди Яшка-Ригорцьо. Іншої нагоди такої, либонь, не буде» (с.310). Звичайно, це художня авторська версія. Справді, останні роки свого стражденного життя центральний персонаж роману «Чорний дяк» Ісайя Кам'янчанин провів у Ростові. Продовжував літературну діяльність. З історичних джерел відомо, що він написав 1591 р. «Сказання коротенько про великого преподобного отця Максима Грека», що має й іншу назву «Сказання відомо про прихід на Русь Максима Грека»; 1590 р. Ісайя перекладав за велінням патріарха Іова Тлумачення Феофілакта, архієпископа Болгарського, на Євангелія Матвія і Марка. Про цей твір Олександр Васильович Горський (1812-1875), Капітон Іванович Невоструев (1815-1872) залишили для історії дослідження «Опис слов'янських рукописів Московської синодальної (патріаршої) бібліотеки» (Москва, 1857, від. 2, ч. 1, с. 126). І вони першими відкрили призабуте ім'я І.Кам'янчанина.

Певна річ, за сюжетними ходами, за мовою і просторово-часовими вимірами вловлюється й образ автора роману. Останній набуває значно більшої масштабності у порівнянні з романами сучасників письменника. З огляду на значущість, цей образ називаємо «авторським героєм». Бо автор не лише є коментатором чи спостерігачем подій: він конститується як поет і експлікатор створеного ним художнього всесвіту. Світ роману цілком зобов'язаний своїм буттям авторській уяві. Романіст наче уточнює поняття реалій доби Кам'янчанина, штучної і природної мови з метою образного співвіднесення художньої та історичної правди. В романі історичний простір визначають літературні алюзії та ремінісценції, які відбивають особисту культуру роздумів оповідача (наратора) і, водночас, становлять певну трансісторичну константу оповіді.

*Висновки...* Таким чином, в результаті дослідження приходимо до висновків, що твір М.Мачківського «Чорний дяк» як оригінальне художнє явище становить своєрідний підсумок романіста у його багаторічних пошуках документальних фактів життя й діяльності письменника-полеміста XVI століття Ісайя Кам'янчанина, як і підсумок інтелектуальних інтенцій автора. Модус національного набув у творі виразного, не опосередкованого філософсько-семантичного пуанту (вивершеного завершення), симфонічного естетичного звучання. Присутність образу автора єднає дієгезис (зображає можливий, вигаданий світ, у якому трапляються наратовані ситуації та події) минулого з сучасним.

#### **Список використаних джерел і літератури:**

1. Орбан-Лембрик Л. Перспективні напрями розвитку соціальної психології в контексті реальних потреб суспільства / Орбан-Лембрик Лідія // Соціальна психологія. – К., 2003. – № 1. – С. 16–17.
2. Попова З. Д. Очерки по когнитивной лингвистике / З. Д. Попова, И. А. Стернин. – Воронеж: Истоки, 2003. – 191 с.
3. Колосова В. Ісайя з Кам'янця і Андрій Курбський. До полеміки з Едвардом Кінаном (США) / Вікторія Колосова // Наука і культура. Україна. Щорічник АН УРСР. – К., 1990. – Вип. 24. – С. 182–188.
4. Подих подільського язбу. Микола Мачківський – поет, прозаїк, літературознавець: бібліогр. покажчик / упоряд. В. Тарчевська, Т. Сороколт. – Хмельницький, 2007. – 112 с.
5. Описание церковно-славянских и русских рукописных сборников императорской Публичной библиотеки / Составлено А. Ф. Бычковым. – Санкт-Петербург, 1882. – Часть первая. – С. 143–144.
6. Из рукописей Е. В. Барсова. 1. Путешествие киевского иеродиакона Иоакима в Москву за книгами и представление его царю Грозному в присутствии боярской думы в 1582 году // Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском университете / Повременное издание под заведыванием Е. В. Барсова. – Москва, 1883. – Книга 1. – Отд. 5. – Смесь. – С. 1–3.
7. Сырку П. А. Из истории сношений русских с румынами / П. А. Сырку // Известия отделения русского языка и словесности императорской Академии наук. – Т. 1. – Книга 3. – Санкт-Петербург, 1896. – С. 497– 500, 519–542.
8. Краткие известия о Максиме Греке, приписываемое диакону Исаии с Каменца-Подольского // Белокуров Сергей. О библиотеке Московских государей в XVI столетии. – Москва, 1898. – Приложения. – С. III–VI.
9. Мацько В. Ісайя Кам'янчанин – зачинатель полемічної літератури [вступне слово і переклад творів] / Віталій Мацько // Листя древнього дерева. – Хмельницький, 1996. – С.5-10.
10. Keenan E. L. 1) The Kurbskii – Grosnyi Apocrypha. The Seventeenth Century Genesis of the «Correspondence» attributed to Prince A. M. Kurbskii and Tsar Ivan IV. Cambridge, Mass., 1971, p. 21– 30, 35– 37; 2) Isaiiah of Kamjanec'-Podol'sk: Learned Exile, Champion of Orthodoxy // The Religious World of Russian Culture. Russia and Orthodoxy. Vol. 2. Essays in Honor of G. Florovsky. The Hague; Paris, 1975, p. 159–172.
11. Андреев Н. Мнимая тема: О спекуляциях Э. Кинана / Н.Андреев // Новый журнал // The New Review. – Нью-Йорк, 1972. –Т. 109. – С. 258–272.

12. Скрынников Р. Г. Переписка Грозного и Курбского [монография]: Парадоксы Эдварда Кинана / Р.Г. Скрынников. – Л., 1973. – 323 с. (рец.: Fennell J. – Russia Mediaevalis. München, 1975, t. 2, s. 188–198).
13. Мачківський М. А. Чорний дяк [роман] / М.А.Мачківський ; худож. Н.Гаврилюк. – Хмельницький : Поділля, 2000. – 323 с.
14. Мачківський М. Коріатовичі [роман-міф] / Микола Мачківський. – К.: Гетьман, 2012. – 560 с.

#### References:

1. Orban-Lembryk L. Perspektyvni napriamy rozvytku sotsialnoi psykholohii v konteksti realnykh potreb suspilstva, *Sotsialna psykholohiia*, Kyiv, 2003, Issue 1, p. 16–17.
2. Popova Z. D., Sternyn Y. A. *Ocherki po kognitivnoj linguistike*, Voronezh, Istoki, 2003, 191 p.
3. Kolosova V. Isaiia z Kamiansia i Andrii Kurbskyi. Do polemiky z Edvardom Kinanom (SShA), *Nauka i kultura. Ukraina. Shchorichnyk AN URSR*, Kyiv, 1990, Vol. 24, pp. 182–188.
4. *Podykh podilskoho ziabu. Mykola Machkivskyi – poet, prozaik, literaturoznavec: bibliohr. Pokazhchyk*, uporiad. V. Tarchevska, T.Sorokolit, Khmelnytskyi, 2007, 112 p.
5. *Opisanie cerkovno-slavyanskix y russkix rukopisny'x sbornikov imperatorskoj Publichnoj biblioteki*, Sostavleno A. F. By'chkovy'm, Sankt-Peterburh, 1882, Part 1, pp. 143–144.
6. Iz rukopisej E. V. Barsova. Puteshestvie kievskogo ierodiakona Ioakima v Moskvu za knigami i predstavlenie ego czaryu Groznomu v prisutstvii boyarskoj dumy' v 1582 roku, *Chteniya v Obshhestve istorii i drevnostej rossijskix pri Moskovskom universitete*, Moskva, 1883, Book 1, Otd. 5, Smes', p. 1–3.
7. Sy'rku P. A. Iz istorii snoshenij russkix s rummyami, *Izvestiya otdeleniya russkogo yazy'ka i slovesnosti imperatorskoj Akademii nauk*, Sankt-Peterburh, 1896, Part. 1, Book 3, pp. 497– 500, 519– 542.
8. Kratkie izvestiya o Maksime Greke, pripisy'vaemoe dyakonu Isaii s Kamencza-Podol'skogo, *Belokurov Sergej. O biblioteke Moskovskix gosudarej v XVI stoletii*, Moskva, 1898, Prylozheniya, pp. 3–4.
9. Matsko V. Isaiia Kamianchanyn – zachynatel polemichnoi literatury, vstupne slovo i pereklad tvoriv, *Lystia drevnogo dreva*, Khmelnytskyi, 1996, pp. 5–10.
10. Keenan E. L. 1) The Kurbskii – Grosnyi Apocrypha. The Seventeenth Century Genesis of the «Correspondence» attributed to Prince A. M. Kurbskii and Tsar Ivan IV. Cambridge, Mass., 1971, p. 21– 30, 35– 37; 2) Isaiiah of Kamjanec'-Podol'sk: Learned Exile, Champion of Orthodoxy // The Religious World of Russian Culture. Russia and Orthodoxy. Vol. 2. Essays in Honor of G. Florovsky. The Hague; Paris, 1975, p. 159–172.
11. Andreev N. Mnimaya tema: O spekulyacyax E'. Kinana, *Novyj zhurnal*, New-York, 1972, Part. 109, pp. 258–272.
12. Skry'nnikov R. G. Perepiska Groznogo i Kurbskogo, monohrafiya, *Paradoksy' E'dvarda Kinana*, L., 1973, 323 p. (rets.: Fennell J. – Russia Mediaevalis. München, 1975, t. 2, s. 188–198).
13. Machkivskyi M. A. *Chornyi diak, roman*, Khmelnytskyi, Podillia, 2000, 323 p.
14. Machkivskyi M. *Koriatovychi, roman-mif*, Kyiv, Hetman, 2012, 560 p.

#### Summary

##### Vitalii Matsko

#### *Isaiia Kamianchanyn in Historic and Artistic Truth according to Conceptual Sphere of M.Machkivskyi*

*The author of the article for the first time examines the artistic image of the writer of the sixteenth century Isaiia Kamianchanyn in terms of historical and artistic truth, analyzing M.Machkivskyi's novel «Black Deacon.» By specific historical sources it is proved that the last ones don't fully reveal the writer's life. Using materials from the archives of literary critic V.Kolosova, and basing on personal research the novelist by his own version in panoramic framed art, fully reveals the image of the medieval writer. It is proved that the novel «Black Deacon» is the result of intellectual intentions, creative research of M.Machkivskyi.*

**Key words:** *Isaiia Kamianchanyn, historical truth, artistic truth, versioning, conceptual sphere, mode.*

Дата надходження статті: «23» березня 2015 р.

Дата прийняття до друку: «15» квітня 2015 р.

УДК 821.161.2 (045)

**ВАЛЕНТИНА МИРОНЮК,**  
кандидат філологічних наук, доцент  
(м.Рівне)

#### Поетика кольору в поезіях Максима Рильського

*У статті розглянуто семантичні особливості колористики творів Максима Рильського. Проаналізовано значення і функції колористичних образів у формуванні індивідуального стилю поета.*

**Ключові слова:** *колір, колористика, колористичні асоціації, семантика кольору, кольорова гама.*

*Постановка проблеми у загальному вигляді... Важливою складовою часткою поетики текстових структур виступають питання колористики художнього твору. Підґрунтя проблеми були закладені та поглиблені у працях таких учених, як О. О. Потебня, Б. О. Ларін, В. В. Виноградов,*

Г. О. Винокур, М. О. Карпенко, А. К. Мойсієнко, Г. Д. Клочек, О. М. Дроботун, Л. О. Пустовіт, Т. Л. Ковальова та ін. Започатковані І. Франком тенденції знаходять своє продовження в сучасній філологічній науці. Науковці відзначають значущість колористики у творенні індивідуальної картини світу (С. Муляр), розглядають колір як своєрідну культурну доміную, що репрезентує систему ціннісних орієнтирів (О. Кузьміна), аналізують залежність колірної гами та семантики колірних номінацій від психологічного типу митця та його належності до певного літературного напрямку (Т. Ковальова), характеризують художнє мовлення письменника, використовуючи номінативні й символічні функції колоративів (Л. Шулінова). Особливого значення кольору для творення художніх образів надає у своїх працях Ю. Кузнецов. Попри такий широкий спектр дослідження колористики, проблеми аналізу поезій Максима Рильського залишаються ще на периферії наукових пошуків.

*Формування цілей статті...* Метою дослідження є з'ясування особливостей поезики творів Максима Рильського, виявивши при цьому доміную роль кольору у творенні художності.

*Виклад основного матеріалу...* У Максима Рильського своєрідне поетичне бачення світу, а одним з важливих засобів відтворення такого світобачення, яке найбільше виявляється у підтекстах його поезій, є епітети. Епітетами поет не стільки індивідуалізує чи конкретизує описуване (предмети, явища, ліричного героя тощо), скільки надає певного емоційного забарвлення, створює підкреслено емоційний фон, що завжди пов'язаний з певним підтекстовим забарвленням.

Епітет у Максима Рильського – це своєрідна апеляція до головного вираження, що домінує над іншим асоціативним зв'язком. Митець за допомогою яскравих і влучних означень (і немає значення, чи це традиційно народний, чи глибоко індивідуальний, художньо новаторський епітет) робить психологічно-емоційну «витяжку» із зображуваної ним дійсності, кристалізує її життєво важливі моменти. Часто епітет стає поетично-концептуальним центром всього висловлювання, забарвлюючи семантичне поле звичайних слів унікально емоційними й смисловими нюансами.

Пошук рідкісного епітета, вибір суттєвої ознаки серед несуттєвих характеризує не лише поетичну свідомість поета, але й свідомість його епохи.

У яскравому, влучному епітеті знаходяться риси, закономірні для художнього мислення митця, який прагне захопити якомога ширший обрій людської душі, показати її неординарність і багатогранність. Історія епітета, – як зауважив академік О. Веселовський, – це історія поетичного стилю в скороченому вигляді. І не лише стилю, але і поетичної свідомості від її антропологічних начал та їх вираження в слові до їх закріплення у ряди формул [1, с. 59].

Індивідуально-авторські епітети відрізняються від постійних не лише їх незвичайним переосмисленням, уживанням чи словотворенням, але й драматичною конденсацією глибоко інтимних переживань ліричного героя і автора.

Особливий лад епітетів поета, його внутрішня гармонія – це результат мистецького узгодження всіх системно-структурних рівнів. Епітет у митця відображає характерні особливості його стилю, його поетичного мислення. Це бачимо, зокрема, і з тих означень, які характеризують майстерність Рильського-колориста. За словами дослідника І. Кондакова «колір – це не просто інобуття тієї чи іншої людської емоції, але емоційність. Збагачена різноманітними асоціаціями, суспільно закріпленими в мовній і соціальній практиці» [4, с. 96]. Хоча назви деяких кольорів закріплені практично в усіх мовах, у кожній мові існують стереотипи, що визначають своєрідну конотативну надбудову семантичної структури конкретної барви. Головну роль тут відіграє виникнення асоціацій. Хоча багато кольорів мають навіть фіксовані конотативні значення. До того ж колористична лексика яскраво відбиває особливості авторського світовідчуття, особистісні риси письменника, його цілісні й естетичні орієнтири. Колір може бути виражений експліцитно (шляхом прямого називання кольору) та імпліцитно (шляхом називання предмета, колірною ознакою якого закріплена в побуті або культурі на рівні традиції).

Колір у художніх творах несе принаймні потрійне навантаження: смислове, описове, емоційне. Максим Рильський за допомогою відповідних барв і світлових контрастів передавав різні психічні стани ліричного героя, створював настроєві пейзажі, суголосні станам людей і тим самим викликав у читача різні асоціації, певні емоції. Колір веде до глибинного підтексту, до роботи думки, до патріотичного самовідчуття.

Художнє бачення письменникового світу не загальноінформативне, а мистецьки загострене і неповторно індивідуалізоване. Воно вже саме є «мистецьким актом». У його творах своєрідно «висвічується» чи не весь кольоровий спектр, де кожен колір – це мистецький відгук на певні події життя, це своєрідне інобуття тієї чи іншої людської емоції, а також позначення емоційності загалом, збагаченої найрізноманітнішими асоціаціями. Це і важливий компонент творення

настрогового і психологічного тла. Кольорова гама поета різноманітна: білий, чорний, червоний, голубий, сірий, жовтий, зелений, рожевий тощо.

Пріоритети чорно-білого кольору в митця свідчать не лише про характерну для нього колористичну картину світу, але і про його власний емоційно-психологічний стан у різних життєвих ситуаціях. Це дає змогу через аналіз художнього твору приходити до розуміння психології твору.

Семантико-асоціативне поле прикметника «білий» у контексті поезій Максима Рильського надзвичайно широке і полісемантичне. За спостереженнями дослідників, білий колір – найпоширеніший у слов'янському, зокрема, й українському фольклорі. Тому так часто використовують письменники ці кольорономінації як засіб образотворення. У Максима Рильського «білий» – це і традиційне позначення чистого, світлого, незаплямованого, і яскраві авторські експресії, в основі яких лежить глибоко індивідуальне й естетично багате сприйняття світу. Ось, наприклад:

На **білу гречку** впали роси,  
Веселі бджоли одгули [6, с.123].

У **ясні кольори** вдягались,  
І з сонцем блискучим прощались,  
І тіні на землю несли.  
«Поглянь, які грають кольори», –  
Ти тихо сказала мені...  
Та що мені сонце і зорі,  
Що **небо**, блакитне, **прозоре**,  
Як бачу я **очі ясні** [6, с.83].

Залежно стратегії тексту, кожен колір набирає певного локального значення, проте є в кожного й щось усталене, постійне, «основний принцип якості». Вслід за білим, як правило, йде сум, печаль, невпевненість, деяка млявість. На площині одного тексту «білий» в оточенні різних дискурсів сприймається по-різному. Тобто – він поліфункціональний, як і кожний колір у поета.

Один раз білий психологічно й генетично вмотивований в поширеному метафоричному виразі. Другий раз цей колір зустрічаємо у фраземі «білий світ», «ясний світ» у деформованому вигляді: «Світ ясний», сам по собі світлий тут нейтральний, функції кольору не виконує.

Я бачу... ти ідеш у лісі по квітках,  
Круг тебе сяє **світ ясний**,  
І посмішка горить і грає на устах [6, с.89].

У функції метафори, досить прозорої, білий значно виразніше, ніж побутова реальність, ця виразність посилюється також, якщо виникає протиставлення з чорним, також метафоризованим.

Традиційно чорний колір (темний) – це символічне позначення понять та емоцій негативного, найчастіше трагічного плану (журба, горе, біда, поле тощо):

Сумно **дощ похмурий** за вікном шумить,  
І журба таємна душу знов гнітить,  
Наче **чорний ворон** крилами тріпоче.  
Хочу я ридати – та не маю сліз.  
Хочу в даль полинуть – терном шлях заріс.  
Хочу лиш любити... Та чому лиш... хочу?  
Сумно **дощ похмурий** в білі стіни б'є,  
В темі німої ночі образ чийсь встає [6, с.116].

Проміння розтає в рожево-синій млі,  
І **тіні чорнії** вже на полях лягли...  
Недвижимо стоїть **ліс, темний** і сумний,  
І вже зліта з небес на землю царство мрій [6, с.82].

Бачимо, що письменник не лише вмів використав традиційно конотативні обертони означення, але і значно розширив рамки його контекстуальної комбінаторики, що дало змогу якнайповніше реалізувати смислову і ціннісну амбівалентність.

Якщо розглядати поезії Максима Рильського на символічному рівні, то можна віднайти й колористичні архетипи й символи: «чорні сльози», «чорні тіні», «чорні дні», «чорні думки» та інші.

Це стосується, звичайно, не лише чорного чи білого, це стійка функція колористики в цілому й не лише колористики.

Синьо-голуба гама – досить поширене в поезиї Максима Рильського явище. Вона дуже часто вживається із білим, світлим тоном. Але не можна сказати, щоб ці кольори мали б якісь усталені семантичні або символічні ознаки. Ці кольори стійко пов'язані з навколишнім світом, хоча, звичайно, є й винятки, з огляду на метафоризацію, але й у метафорі синій-голубий позначають те саме – небо, ріки, повітря, ночі, вечори: «ночі голубі», «небо голубе», «озеро голубе». З голубим кольором – кольором неба – конотація могла бути тільки позитивною. Відповідно, позитивну ознаку мали слова, що виражали голубий відтінок.

**На крилах шовкових, блакитно-ясних**

Я з ними здіймусь, полечу,

І знову не буде у думках моїх

Ні мук, ні страждань, ні плачу... [6, с.92].

У поезії «Блакитне озеро» є цікавий символічний образ озера, яке символізує мрію, надію, а це, власне, стимулює героя до життя.

Мов по дзеркальній **озера блакиті**

Пливуть лебедоньки в убранні білосніжнім.

Так по душі, коханням оповитій,

Снуються мрії у тумані ніжнім.

Мов по **блакиті озера** дзеркальній

Крильми черкає сонце золотими,

Так серце гімн співає привітальний,

Перебирає струнами дзвінками [6, с.112].

У поезії «Потік блакитний вільно летється...» блакитний, срібний є домінуючим кольором: «потік блакитний», «краплі сріблить», «осріблені крапки». Цей колір символ надії, світлої мрії на краще.

**Потік блакитний вільно летється.**

Краплистий дощ іде,

Уся земля немов сміється [6, с.94].

Ці барви завжди асоціюються зі святістю, урочистістю, чистотою. Власне, домінанта цих світлих, ясних кольорів у поезіях створює загальну картину торжества оптимізму, віри у Світле, Чисте, Непереможне.

Досить виразний в поезіях митця семантичний дескриптор сірого кольору (сизий, сивий, срібний). Сірі очі – не просто прикмета реальної зовнішності, це свого роду зворушливий символ небуденної краси. Сірий колір досить виразний у семантичному плані і, як і інші, полісемантичний і чітко виражає авторську модальність:

Одягає теплі шати, –

**Хмари сиві і блакитні** [6, с.105].

Сірий колір – безликий, знецінений. Домінуючий характер сірого впливає й на цілісність емотивного рівня твору, що створює гармонійне єднання форми й змісту. Семантика сірого поглиблюється значенням іменника, біля якого він виступає означенням, наприклад, «сірі будні», «сіре каміння». Нагнітання сірого створює картину безрадісну й безлику.

Важливу роль відіграє в стилістиці творів Максима Рильського й жовтий колір, а також його гама – пшеничний, золотий, бурштиновий, восковий. Жовтий – передусім колір осені:

Шепче задумливо **листя,**

**В'яне, жовтіє.**

Стріпує **роси сріблесті.**

Тихо туман розіслався,

Землю всю криє,

**Промінь золотистий** сховався [6, с.104].

Вагомими в контексті назв різноманітних кольорів є також лексеми, котрі вживаються автором як синоніми назв кольорів, тобто як такі, що називають барву, якусь із її відтінків або дають більш чи менш точне уявлення про неї. Прикладом буде жовтий колір, який за своїм смисловим наповненням близький до золотого: «сни золотії», «струни золотії», «бджілки золоті», «надії золоті», «золота мла», «гілка золота»:

На білу гречку впали роси,

Веселі бджоли одгули.

Замовкло поле стоголосе

В обіймах **золотої мли** [6, с.124].



Непоодинокі в письменника кольорові замальовки, коли ніби збігаються різні фарби, кожна з них має самостійний зміст. Разом усі вони створюють певну картину, наприклад, осені. Фарбам осені протиставлено зелену, яка є символом життя природи:

Осінь на землю тихенько спускається,

В небі летить, наче птах.

Крилами-хмарами небо вкривається.

Пухом тумани із крил її падають,

Стеляться в вільних степах,

**Літо зелене** і радісне згадують [6, с.102].

Так, основна семантична функція зеленого кольору – це функція життя, пробудження природи. Як правило, зелений формує навколо себе густу метафоричну ауру, від якої годі відокремити троп.

Ви тут, мої милі... не в лісі ростете,

Не в **травах зелених** і пишних цвітете,—

Ви тут... вас зірвали... о квіти нещасні,

Погасли, пов'яли всі кольори ясні [6, с.85].

Ми летимо ключем в блакитному просторі

**В степах зелені** рідні із-за моря [6, с.109].

Де вас подіти, **зелені надії?**

Вас так багато – серце порветься! [6, с.127].

Повне злиття поета з природою відчувається не лише в ліриці пейзажно-медитаційного характеру, а і в її філософській ліриці, причому навіть тоді, коли зелений колір безпосередньо не фігурує, але незрима присутність природи завжди органічно вплетена до вишуканої тканини творів. Таким своєрідним маніфестом злиття людини і природи можуть бути вірші «Сільський сонет», «Вечірня флейта» тощо.

Колір у Максима Рильського – це ключ до глибини, асоціативно-психологічних моментів твору, як, наприклад, у творах «Мрії», «Блакитне озеро», «Дівчина», « Як вечір рожевий на землю злетить» тощо. У поета немає не те що зайвих чи другорядних слів, але і зайвих граматичних форм. Всі вони – необхідні та важливі елементи художньообразного конструювання. Барви – це «тембр життя», «тембр настрою і почувань», вияв душі людських переживань.

*Висновки...* Отже, колористика у Максима Рильського виконує важливі ідейно-естетичні й символічні функції, є константою індивідуального стилю, одним із чинників творчої індивідуальності письменника. Кожний колір має своє коло семантичних утворень, має вплив на стилістичну ситуацію в творі й сам відчуває вплив контексту, міняючи своє значення в залежності від нього. У деяких випадках барви виступають навіть без предметного тла. Таке «усамітнення» колористичного означення відіграє важливу роль в експресії духовного аспекту. Максимальне послаблення традиційної функції кольорів, відчуження від видимих форм і предметів слугує творчим засобом експлікації невидимого внутрішнього світу, перетворення у голос душі, емоційну реакцію на дійсність.

Колористика в поета створює два плани – прихований і відкритий із його поліфункціональністю. Гаму барв можна вивчити на рівні метафорики, ролі в створенні образу ліричного героя, відбиття навколишнього світу, як способу творчого самовиявлення й модальності.

#### **Список використаних джерел і літератури:**

1. Веселовский А. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – М.: Высш. школа, 1989. – 406 с.
2. Виноградов В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика / В. В. Виноградов. – М., 1963. – 255 с.
3. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. – М.: Локид; Миф, 2000. – 576 с.
4. Кондаков Н. Логический словарь / Н.И. Кондаков. – М.: Наука, 1971. – 658 с.
5. Макеенко И. Лексико-семантическая структура систем цветообозначения в русском и английском языках: Учебно-метод. пособие / И. В. Макеенко. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2001. – 52 с.
6. Рильський М. Т. Твори в 10 томах / Максим Рильський. – К., 1960. – Т. 1. – 355 с.
7. Словник символів культури України. – К.: Міленіум, 2002. – 260 с.
8. Фрумкина Р. Цвет, смысл, сходство (аспект психолингвистического анализа) / Р. М. Фрумкина. – М.: Наука, 1984. – 176 с.

#### **References:**

1. Veselovskij A. *Istoricheskaya poe'tika*, Moscow, Vy'ssh. shkola, 1989, 406 p.
2. Vinogradov V. *Stilistika. Teoriya poe'ticheskoy rechi. Poe'tika*, Moscow, 1963, 255 p.
3. *E'ntsiklopediya simvolov, znakov, e'mblem*, Moscow, Lokid; Mif, 2000, 576 p.
4. Kondakov N. *Logicheskij slovar'*, Moscow, Nauka, 1971, 658 p.

5. Makeenko I. *Leksiko-semanticheskaya struktura sistem cvetooboznacheniya v russkom i anglijskom yazy'kax : uchebno-metod. posobie*, Saratov, Izd-vo Sarat. un-ta, 2001, 52 p.
6. Ryl'skyi M. T. *Tvory v 10 tomakh*, Kyiv, 1960, Part.1, 355 p.
7. *Slovnnyk symvoliv kultury Ukrainy*, Kyiv, Milenium, 2002, 260 p.
8. Frumkina R. *Cvet, smy'sl, sxodstvo (aspekt psixolinguvisticheskogo analiza)*, Moscow, Nauka, 1984, 176 p.

*Summary*

*Valentyna Myroniuk*

*Poetics of Colour in Maksym Ryl'skyi's Poems*

*The article deals with semantical peculiarities of Maksym Ryl'sky's colourful works. The meaning and functions of colourful images in the formation of individual style of the writer is analyzed.*

**Key words:** *colour, colour pattern, colouristic associations, semantics of colours, colorful palette.*

Дата надходження статті: «18» березня 2015 р.

Дата прийняття до друку: «02» квітня 2015 р.

УДК УДК 821.161.2-94 (045)

ІННА НІКІТОВА,

викладач

(м.Хмельницький)

**Літературна епоха і людина в спогадах Олександра Смотрича**

У статті вперше в українському літературознавстві проаналізовано тріаду статей-спогадів О.Смотрича, в яких оприявнюється проблема становлення газети «Українське слово» (Київ) воєнної пори. Спогади доповнюють реєстр художньої мемуаристики, в якій відтворено образ українських письменників, колег по перу, чие життя обірвалося в період війни, інших - на вимушеній еміграції. Доведено, що в лапідарних спогадах О.Смотрича авторське «Я» не виставлено на перший план, воно прочитується через внутрішній світ мемуариста, який бачив події і факти на власні очі, їх пережив, вистраждав, роками зберігав у пам'яті і лише на схилі літ доніс до читачів реальні картини українського літературного життя початку 40-х років минулого століття.

**Ключові слова:** *спогади, літературні мемуари, «Українське слово», письменники, фактографічність, художнє моделювання.*

**Постановка проблеми у загальному вигляді...** Творчість діаспорного письменника Олександра Івановича Смотрича (1922-2011) ще недостатньо вивчена. Залишаються поза науковою рефлексією його п'єса «Син» (складається із п'яти дій (сцен), в якій беруть участь п'ять дійових осіб), листування та спогади. Щоденника письменник не вів. Та й до спогадів не звертався. Лише, коли йому сповнилося понад вісімдесят літ, вирішив згадати молоді літа, що припали на Другу світову війну, оформивши мемуари у вигляді трьох статей. Проблематика їх полягає в тому, що міні-спогади ще не здобулися на окреме дослідження, а отже, становлять чималий інтерес читачів, дослідників творчості українського письменника, який мешкав на хуторі за 20 км від містечка Фергус (провінція Онтаріо) і за 100 км від Торонто.

**Формування цілей статті...** Мета нашої публікації – розкрити характеристику О.Смотричем літературного процесу та творення ним творчого портрета українських письменників, культурних діячів періоду Другої світової війни, ввести в науковий обіг маловідомі факти творчого колективу газети «Українське слово».

**Виклад основного матеріалу...** Насамперед треба віддати належне професору В.Мацьку, який доклав максимум зусиль задля повернення в українську літературу О.Смотрича (Справжнє прізвище Флорук-Флоринський), який народився 28 квітня 1922 року в м.Кам'яні-Подільському в родині учителів (батько був директором місцевого кооперативного технікума). В.Мацько налагодив з письменником двосторонній контакт і на свою адресу одержав друковані на машинці прозові [4] та поетичні твори [5], які побачили світ у Хмельницькому з передмовою упорядника. Уже після смерті О.Смотрича його дружина Ніна Флорук (Данильців) надіслала тріадні спогади, деякі листи, що й стали предметом нашого дослідження.

Молодий автор потрапив у колектив «Українського слова» тому, що його мама Софія Францівна (дівоче прізвище Касперович) з першого дня працювала в редакції газети друкаркою, за що «дістала квартиру в будинку «Комуніст», де до війни мешкала газетна та журнальна партійна еліта. Квартира складалася з двох кімнат, окремої кухні і окремої вбиральні. Розкіш

неймовірна! І, звичайно, зручність». Для хлопця, який хворів на туберкульоз, певна, річ це здавалось розкішшю. Але така розкіш тривала недовго. Тираж газети сягав 50 000 примірників, але за націоналістично-самостійницький напрям друкованого органу редакторів було фізично знищено, до керівництва редакції прийшли проницькі сили, на зразок Костя Штепи та Володимира Дудіна, недавніх науковців Київського університету.

У статті «Моя сусідка Олена Теліга (осінь 1941 р. – зима 1942 р.)» О.Смотрич розповідає про роботу кореспондента літературно-мистецького відділу газети «Українське слово» і про зустрічі з Оленою Телігою, зображає словесний портрет, що залишився у його пам'яті з воєнної пори: «Олена Теліга, років тридцяти п'яти жінка, все ще по-дівочому струнка, з вогником насмішкватості в очах, в темному добре припасованому костюмі – була саме такою, якою, як здавалося мені, мусить бути елегантна європейська (!) молода ще пані» [6]. В цьому реченні спостерегли, по-перше, найхарактерніші риси інтелігентності поетеси, яка привезла до Києва європейський стиль не лише зовнішності, а й роботи над словом, по друге, побудова речення (як і в цілому спогадів) вказує на стилістичну довершеність, стилістичну дбайливість, легкість й водночас живий ритм оповіді.

Від зовнішнього портрета автор переходить до суспільно-політичної атмосфери, що панувала в редакції «Українського слова» і в якій доводилося творчо працювати письменникам. Як редактора «Літаврів», О.Телігу пригадує в той час, «коли в кабінеті головного редактора сидів недоброї пам'яті проф. К. Штепа, коли замість «Українського слова» було т.зв. «Нове українське слово», в якому oprіч назви майже нічого не було українського, коли в стінах редакції запанувала виключно російська мова, коли більше ніхто не вірив чуткам, що відповідального редактора «Українського слова» Івана Рогача разом з його товаришами було екстренно викликано до Берліна, мало не на переговори в справі створення українського уряду». Вічна тема війни і миру постає у спогадах ветерана, як іронія долі, бо ж йому довелося працювати в самісінькому пеклі й дивом вдалося врятуватися тим, що К.Штепа звільнив з роботи. Сам письменник пояснив це таким чином: «Бракувало досвіду газетної роботи, і мені Штепа сказав: «Ми тебе звільняємо» [2, с.36].

Прикметно, що мемуарист описує картини доби німецько-фашистської окупації Києва і людини в цьому просторі без перебільшення, без прикрас. Він внутрішньо співчуває тим патріотам-підпільникам, які прагнули Україні волі, які намагалися її бачити справді українською, але нічого з цього патріотичного чину не виходило. Тоді О.Смотрич запропонував О.Телізі покинути Київ: «Тікайте, їдьте зі мною до Кам'янця». Але вона не пристала на мою пропозицію» [2, с.36]. Невизначено Смотрич згадує про подальшу долю І.Рогача, він не підтверджує і не спростовує думку У.Самчука, який ситуацію, що склалася довкола газети «Українське слово», описує таким чином: «...німцям ця редакція аж ніяк не до смаку і вони хотіли б передати її в руки якимсь безличним типам проросійського наставлення, з наміром викликати між нами й росіянами антагонізм. За гаслом «діли і пануй» [5, с. 82]. Проте чіткіше О.Смотрич змодельовує творчу атмосферу редакції, яка з приходом до керівництва історика К.Штепи займає профашистську позицію, заявивши: «Я не зроблю нічого, що могло б засмутити визволителів» [8, с. 291]. К. Штепа і В. Дудін господарювали в редакції, як хотіли. Насамперед вони запропонували змінити тематику «Літаврів», проте Олена Теліга відмовилася, недовзі видання було ліквідовано, а його редактора 9 лютого 1942 року заарештовано. Однак, як з цим ганебним тавром у своїй біографії жив серед емігрантів К.Штепа, нам невідомо.

Автор спогадів увиразнює проблему людини, причому ця проблема є актуальною не лише в добу воєнних перипетій, а й для цілого століття. «Проблема людини, гуманізму, – пише М. Ткачук, – долі мистецтва – одне із центральних питань в естетиці ХХ століття» [7, с. 325]. Ця проблема хвилювала й О. Смотрича, який був надзвичайно чутливим до філософського осмислення світу і людини в ньому. Проблема людини мемуарист показує в кризовий період воєнної хуртовини, коли патріоти, які повернулися із-за кордону, повірили ворогові у їхню лояльність до національного питання. Це була чи не основна стратегічна помилка.

Зі спогадів вперше в історії української літератури дізнаємось про синтез національно-культурних поглядів поетеси, її ставлення до історичних постатей. Працюючи у стінах редакції на Бульварно-Кудрявській вулиці, 19-річний О.Смотрич був спантеличений, бо «Олена Теліга, в товаристві з поетом Євгеном Яворівським вперше завітала до «моєї» кімнати і трохи здивувалася, коли побачила імпозантних розмірів гіпсову статую «найулюбленішого поета всіх народів Радянського Союзу» Александра Пушкіна, що височіла поміж давно немитими вікнами. Олена Теліга усміхнулася і сказала, що вона не бачить, чому б ми не могли мати Пушкіна в своїй державі. «Чому б ні! Але в своїй!» – з притиском додала вона». Письменниця постійно працювала над собою, трудилася невтомно задля української справи, яку не схвалювали нові господарі, і, за свідченням О.Смотрича, вона вирішила піти до них й сказати, мовляв, «за те, що визволили нас – ми вдячні, але кланяться і вилизувати вам чоботи ми ніколи не будемо!». В неї шаріли щокі і мені

здавалося, що в неї підвищена температура. Мені, а я бачив, що і Яворівському, було моторошно й страшно за неї.

Її рішення здавалося самопосвятою. Її самопосвята – самовбивчою...». Правдиві свідчення з уст письменника лунають вперше, ніхто з мемуаристів, тих, хто знав і писав про поетесу, нічого подібного не говорив. Від себе додамо, що її патріотичне одкровення перед ворогом стало не лише самопосвятою, а й самоспаленням в ім'я України.

У «Спогадах кореспондента» літературний портрет І. Рогача та інших колег по перу метафоричними засобами змалював таким словесним малюнком: «Блискуче пенсне на рожевому добре поголеному обличчі, акуратно попрасований темний костюм, навіть його трохи кремезна, трохи гордовита постава – відрізняла ред. Рогача від покликаних до його кабінету... Піднісши догори руку, він вказував на портрети Петлюри і Коновальця, що висіли в темних рамах над вхідними дверима до кабінету і закликав: «Не посоромімо їхніх імен! Будьмо вірними їхнім заповітам! Ми завжди, як ніхто, відповідальні, і так, чи інакше будемо відповідати перед історією!». Такими мені запам'яталися його схвильовані слова».

Працюючи в літературно-мистецькому відділі «Українського слова», куди сходилася чи не вся інтелігенція Києва, О.Смотрич, з притаманним йому літературним хистом і стилем, залишив метафоричні портрети письменників Юрія Будяка, В. Волянського (В.Мартинця), Д.Гуменної, Софії Тобілевич, М. Ситника, Д. Гуменної. Літературне життя хоч і не вирувало, але зустрічі були цікавими: «З більш відомих відвідувачів пригадую – у довгій чорній хустці Докію Гуменну, як мені здалося, на смерть переляканого Юр. Будяка, стару Софію Тобілевич, що принесла декілька зшитків спогадів про свого знаменитого чоловіка і не заставши ред. Дніпрова, вирішила переконувати мене, що я, будучи «таким молоденьким» не маю і мати не можу зеленого поняття, ким був її чоловік...».

Молодий поет Михайло Ситник редагував літературний додаток до газети. Вихвалявся тим, що його твори читав сам В.Сосюра і благословив їх у світ. Але «приїзд до Києва поетеси Олени Теліги для Ситника не був приємною оказією. Замість редагованого ним додатка мала почати виходити окрема літературна газета – вимріяні Оленою Телігою в Празі «Літаври». Ситник, згірклий та ображений, за домовленістю з друкарнею погрузив дещо із застарілого друкарського начиння на старий сільський віз і возом поїхав до свого рідного Василькова, де незабаром надрукував свою першу збірку поезій і успішно редагував місцеву газетку». Свідчення О.Смотрича підтверджуються, бо на початку березня 1942 року справді вийшла у світ газета «Васильківські вісті», редактором якої зазначено М.Ситника [1].

Нарешті треті «Короткі спогади «відповідального секретаря» розкривають епізодично роботу «Нового українського слова» за редагуванням К.Штепи, який писав статті російською мовою, що їх перекладала українською дитяча поетеса Ніна Калюжна (1912 р.н.) і яка в співавторстві написала довжелезну поему «За що ми дякуємо тобі, Німеччино». Заввідділом літературознавець Борис Якубський лише дивувався, що в родині більшовика могло «щось таке» народитися. Про Б. Якубського на все життя залишилися найсвітліші спогади, тому із серця О. Смотрич виписав рядки: «Штепа назначив її (Калюжну. – *І.Н.*) на моє місце «відповідального секретаря», і згірченому Борисові Володимировичу довелося «волею-неволею» змиритися.

На прощання Борис Володимирович написав мені рекомендацію. Таких дифірамбів, як в тій рекомендації, мені ніхто ніколи не співав – ні до, ні після! І досі бережу її».

З перших уст постає картина творення газети «Українське слово», моральний клімат, що панував у редакції, руйнування запланованого ще в Празі українськими націоналістами романтично-патріотичного піднесення на окупованій території. Зі спогадів постає невтішна картина: менше було тріумфу, а більше поразок, бо нові господарі, образно кажучи, були переконані, що два націоналізми в одній хаті вжитися не зможуть.

*Висновки...* Таким чином, в процесі уважного рецептивного дослідження, приходимо до наступних висновків:

1. «Жмут» спогадів О. Смотрича, оформлених у вигляді окремих статей, доповнює реєстр тих публікацій, в яких оприявлено образ патріотки, відомої поетеси Олени Теліги. Автор не копіює попередників, а викладає матеріал нестандартно, просто, в деталях через подієвість. Автор мемуарної прози для майбутніх поколінь залишив свою версію літературного портрета О.Теліги, яка мала власну точку зору на події, факти і явища, навіть з тими, з ким прийшла до Києва, по змозі трималася осторонь. Очевидно, її більше цікавила література, ніж мистецтво війни, військових операцій. Відчула підміну, розходження думки зі справою, коли помітила, що замість редактора «Українського слова», що ним мав бути У.Самчук, у кріслі опинився І.Рогач. Тому й захопилася виданням «Літаврів» як майбутнього центрального органу спілки українських письменників.

2. У спогадах епізодично зображено безперешкодний вхід гітлерівців до Києва («два-три дні погриміло»), заторкнуто силуети-образи культурних діячів О. Лисенка, В. Волянського, К. Дніпрова, О. Музиченка, І.Рогача, Д.Гуменної, С.Тобілевич, Н. Калюжної, М. Ситника, постатей нині призабутих. Вперше описано в подробицях про вбивство Д. Ревуцького із застосуванням алюзій, що вказують на причетність окупантів до його трагічної смерті.

3. В лапідарних спогадах О.Смотрича авторське «Я» не виставлено на перший план, воно прочитується через внутрішній світ мемуариста, який бачив події і факти на власні очі, їх пережив, вистраждав, роками зберігав у пам'яті і лише на схилі літ доніс до читачів реальні картини українського літературного життя початку 40-х років минулого століття, розкрив нові, маловідомі факти, що про них його попередники якщо й згадували, то лише через зображення суб'єктивного світу речей.

4. Фактографічність спогадів письменника стає задокументованою і слугуватиме важливою інформацією, ілюстрацією київського періоду буття письменника (невтішної доби гітлерівської окупації), який передовсім намагався показати спробу українців засобами художнього і публіцистичного слова налагодити більш-менш національно-культурне життя. Замість епіграфа, автор спогадів вважав подати застереження: «Писатиму лише про те, що чув та бачив, а не про те, що і без мене усі знають». Отож, сподіваємось, що реальні картини, оприявлені в статтях-спогадах (друкуємо нижче) учасника й очевидця становлення газети «Українське слово», сприятимуть дослідникам, які звертаються до історичної ретроспекції, об'єктивно інтерпретувати проблеми зображення літературно-мистецьких, суспільних процесів минулої воєнної пори.

**Список використаних джерел і літератури:**

1. Васильківські вісті. – 1942, 4 берез. – С.1.
2. Нікітова І. Літературний портрет письменника в листах та діалозі / Інна Нікітова // Філологічний дискурс : зб. наук. праць / гол. ред. В.П. Мацько. – Хмельницький : ХГПА, 2015. – Вип.1. – С. 34-37.
3. Самчук У. На коні вороному: спомини і враження / Улас Самчук. – 2-ге вид. – Вінніпег : Вид. тов-ва «Волинь», 1990. – 360 с.
4. Смотрич Олександр. Подорож у країну ночі: [новели, оповідання] / Олександр Смотрич. – Хмельницький : «Просвіта», 2010. – 288 с.
5. Смотрич Олександр. Скупі вірші. / Олександр Смотрич. – Хмельницький : Видавництво Алли Цюпак, 2011. – 156 с.
6. Спогади О.Смотрича зберігаються в сімейному архіві В.Мацька, саме на це джерело й посилаємось у своєму дослідженні.
7. Ткачук М. Українська література ХХ століття [монографія] / Микола Ткачук. – Тернопіль: Медобори, 2014. – 608 с.
8. Трагічні дні в Києві // Париж Олегові Штулеві : зб. на пошану Олега Штуля-Ждановича. – Париж, 1986. – 360 с.

**References:**

1. *Vasylkivski visti*, 1942, 4 berez, S.1.
2. Nikitova I. Literaturnyi portret pysmennyka v lystakh ta dialozi, *Filolohichniy dyskurs*, Khmelnytskyi, KhNPA, 2015, Vol.1, pp. 34–37.
3. Samchuk U. *Na koni voronomu: spomyny i vrazhennia*, 2-he vyd., Vinnipeh, Vyd. tov-va «Volyn», 1990, 360 p.
4. Smotrych Oleksandr *Podorozh u krainu nochi: novely, opovidannia*, Khmelnytskyi, Prosvita, 2010, 288 p.
5. Smotrych Oleksander *Skupi virshi*, Khmelnytskyi, Vydavnytstvo Ally Tsiupak, 2011, 156 p.
6. Spohady O.Smotrycha zberihaiutsia v simeinomu arkhivi V.Matska, same na tse dzherelo u posylaiemos u svoiemu doslidzhenni.
7. Tkachuk M. *Ukrainska literatura XX stolittia*, Ternopil, Medobory, 2014, 608 p.
8. Trahichni dni v Kyievi, *Paryzh Olehovi Shtulevi : zb. na poshanu Oleha Shtulia-Zhdanovycha*, Paryzh, 1986, 360 p.

Спогади кореспондента

*Писатиму лише про те, що чув та бачив,  
а не про те, що і без мене усі знають.*

Війна заскочила мене, дев'ятнадцятилітнього, в «Сосновці», санаторії неподалеку Черкас. Там я дихав сосновим повітрям, мав сяке-таке харчування, діставав пневмоторакс, тобто вдювання і безнадійно сподівався видужати.

Потрохи затяжній у военний час подорожі, пароплавром до Києва, я опинився в місті обліпленому смугами газетного паперу. Навіть всі три вікна нашого непринадного помешкання були навхрест обліплені смугами паперу, і таким чином були готові до найгіршого – ворожих повітряних атак і бомбардування.

В кінці двору, неподалеку помийної ями, на приказ влади, мешканцями була вирита ще одна, на метри півтора завглибшки яма, що мала бути за бомбосховище. Але все обійшлося без бомбардувань і атак. Десь за Голосієвом два-три дні погриміло, і до міста увійшли німці.

О, я добре пригадую той день, коли одні раділи, інші – плакали, а я – ні в сих, ні в тих, не плакав і не радів. Та життя, як відомо, не стоїть, подібно пам'ятнику, на тому самому місці, і поки я безцільно уболівав за своє здоров'я і мою пропащу молодість, моя заповзятлива мати влаштувалася друкаркою в редакції газети «Українське слово», тоді щойно прибулої із Заходу до Києва.

Більше того! Моя мати дістала квартиру в будинку «Комуніст», де до війни мешкала газетна та журнальна партійна еліта. Квартира складалася з двох кімнат, окремої кухні і окремої вбиральні. Розкіш неймовірна! І, звичайно, зручність.

Я, зрозуміла річ, не забарився перебраться до цього казкового помешкання, і навіть вирішив зажити успіху в журналістиці. Не довго думаючи, я настрочив декілька, не позбавлених національного патріотизму, статейок, на дуже, як мені тоді здавалося, актуальні мистецькі, головним чином музичні теми.

Мати передрукувала статейки на машинці і подала їх на розгляд редакторові літературно-мистецького відділу газети К. Дніпрову, який не тільки почав їх містити на видному місці газети, але й запросив мене бути постійним кореспондентом його відділу. Я, певна річ, згодився.

В просторій кімнаті літературно-мистецького відділу я дістав окремих стіл і зручне крісло. За іншим столом сидів пан Волянський [1], досвідчений журналіст, фейлетоніст, увесь пропахлий махорковим димом. Любязний і мовчазний як і личить гумористу.

Було ще двоє-трьох співробітників відділу, але їхня присутність була така епізодична, що Мені навіть не запам'яталися їхні імена.

Я, неначе вдруге народжений, бігав війною знівченими вулицями замерзлого міста в пошуках цікавих зустрічей з цікавими людьми, тим чи тим боком причетних до літератури і мистецтва. Часом мені щастило, але переважно я вертався з промерзлими до кісток порожніми руками. Я вирішив звернутися до минулого і почав писати популярні статейки присвячені діячам української музики минулого. Дещо з того було передруковано в празькій газеті «Пробоем» і дало привід декому жартувати, мовляв, я «прорубил окно в Европу!». Все ж, було приємно бути передрукованим за кордоном!

Редактор нашого відділу К. Дніпров, вже радянської школи фаховий журналіст і найсимпатичніший чоловік та приємної вдачі редактор, у відділі мав окремих кабінет і мало турбував нас своєю присутністю. В своєму кабінеті він приймав відвідувачів. Переважно поетес, хоч не бракувало і поетів. З більш відомих відвідувачів пригадую – у довгій чорній хустці Докію Гуменну, як мені здалося, на смерть переляканого Юр. Будяка, стару Софію Тобілевич, що принесла декілька зшитків спогадів про свого знаменитого чоловіка і не заставши ред. Дніпрову, вирішила переконувати мене, що я, будучи «таким молоденьким» не маю і мати не можу зеленого поняття, ким був її чоловік...

Невдовзі після мене в холодних стінах редакції з'явився худорлявий Михайло Ситник. З його слів мені стало відомо, що над ним мав шефство «сам» Сосюра, що вони навіть разом якось ходили до лазні, що він, тобто Ситник, має готову до друку збірку поезій, апробовану Сосюрою і ще кимось з відомих, багато друкувався по газетах і журналах, був мало не членом спілки письменників, і мабуть був, коли б не війна. Але була війна, і ред. Дніпров доручив Ситникові редагувати «Літературний додаток» до газети, і Ситник взявся за це нелегке діло з ентузіазмом і тим захопленням, на які здібні лише молоді та наївні.

Приїзд до Києва поетеси Олени Теліги для Ситника не був приємною okazією. Замість редагованого ним додатка мала почати виходити окрема літературна газета – вимріяні Оленою Телігою в Празі «Літаври».

Ситник, згірклий та ображений, за домовленістю з друкарнею погрузив дещо із застарілого друкарського начиння на старий сільський віз і возом поїхав до свого рідного Василькова, де незабаром надрукував свою першу збірку поезій і успішно редагував місцеву газетку.

Кімната, що стала кімнатою «Літаврів» була у сусідстві з кімнатою літературно-мистецького відділу, і це було добре тихе сусідство. Не раз Олена Теліга приходила позичити до писання паперу, чи трохи чорнила, якого їй забракло, чи клею. Все це я мав у шухлядах мого чарівного кореспондентського стола, і я радо всім тим ділився.

Про Олену Телігу я вже писав окремо в моїх спогадах присвячених цій небуденній жінці – «Моя сусідка – Олена Теліга». Можу лише додати, що всі видавничі труднощі і все редагування «Літаврів», що в ті часи було пов'язане майже з постійними перешкодами, Олена Теліга виносила сама, маючи лише невелику поміч молоденької панни Галини Рогальської і поради Євгена Яворівського. І я не завагаюся сказати, що «Літаври» справді були її дитям і здійсненням її найзаповітніших мрій.

На жаль, все, що відбувалося тоді в стінах будинку на Бульварно-Кудрявській бігло із швидкістю кінострічки, і вже тоді все швидко ставало минулим, нещодавно, але минулим. Тим часом атмосфера в глухих до всього стінах редакції з кожним днем ставала важчою і гнітючою.

Цілком несподівано і чималим поспіхом, до кабінету головного редактора було скликано всіх працівників редакції, що розмістилися на спеціально принесених стільцях і напружено чекали. Нічого подібного не ставалося раніше.

Редактор І. Рогач увійшов бічними дверима і стримано, ледь помітно поклонився.

Блискуче пенсне на рожевому добре поголеному обличчі, акуратно попросований темний костюм, навіть його трохи кремезна, трохи гордовита постава – відрізняла ред. Рогача від покликаних до його кабінету.

Сьогодні, звичайно, годі докладно реконструювати звернення Івана Рогача до присутніх, звернення, що скидалося на проповідь, сповнену апелюванням до сумління, людської гідності і понад усе національної честі і обов'язку.

Піднісши догори руку, він вказував на портрети Петлюри і Коновальця, що висіли в темних рамах над вхідними дверима до кабінету і закликав: «не посоромімо їхніх імен! Будьмо вірними їхнім заповітам! Ми завжди, як ніхто, відповідальні, і так, чи інакше будемо відповідати перед історією!».

Такими мені запам'яталися його схвильовані слова.

З невиразним почуттям, а може й передчуттям чогось справді загрозливого і недоброго верталися співробітники до своїх столів і обов'язків.

Мені більше не стрічалися мої знайомі «по коридору» – дуже діяльний Швидкий, завжди похмурий студент-випускник університету В. Михальський та інші.

Та якщо досі ще могли бути якісь надії та сподівання на краще, то кількаденна відсутність головного і відповідального редактора Івана Рогача, з одного маху все перекреслювала, і якщо не кінець, то принаймні великі зміни здавалися неминучими.

Ніхто не знав, що саме сталося з ред. І. Рогачем. За одними чутками – він був арештований гестапо разом з кількома його товаришами, які також позникали, за іншими чутками – їх усіх було викликано до Берліна, мало не в справі формування українського уряду, в що мало хто вірив.

Не знала, що сталося з І. Рогачем і його секретарка, Олена Морозова. Вродлива і дуже діловита, тепер, здавалося, ще більш діяльна, заспокоювала знервовану редакційну публіку і спокійно дивилася за своїми наманікюреними нігтями.

В дещо притихлому від звичайного редакційного гамору коридорі все частіше можна було бачити низькорослого і рухливого Владіміра

Дудіна, доцента Київського університету і в редакції «Українського слова» завідувача відділу іноземної інформації, який зумів втертися в довір'я редакційного проводу і грав помітну роль в адміністрації «Народного видавництва». Тепер ця роль здавалася всеосяжною. Бігаючи коридорами редакції із списками в руках, та зазираючи до редакційних напівпорожніх кімнат, він щось занотовував та підраховував.

Досить швидко все з'ясувалося – до редакції була спроваджена група професорів, доцентів і навіть інструкторів Київського університету на чолі з професором недоброї пам'яті Штепою, який на думку багатьох старих киян грав якусь роль в тяжкій долі Михайла Грушевського, Катрі Грушевської та інших. Але нічого конкретного.

Бувши назначеним головним редактором т. зв. «Нового українського слова», Штепа, опріч кабінету, дістав у своє розпорядження ту саму секретарку, згадану вже, Олену Морозову, в тому ж передпокої.

Невдовзі замість Теліжиних «Літаврів» появилася Дудінський російський тижневик.

В брудних стінах будинку на Бульварно-Кудрявській остаточно запанували нудьга і російська мова. Майже зовсім, як у «хорошіє» довоєнні часи.

*Січень, 2006 р.*

\* \* \*

### **Моя сусідка Олена Теліга (осінь 1941 р. - зима 1942 р.)**

Кімната літературно-мистецького відділу газети «Українське слово», в якій я мав стіл і зручне крісло постійного кореспондента, була поруч з кімнатою, де Олена Теліга редагувала свої «Літаври». Отож, будши такими близькими сусідами, ми швидко познайомилися.

Олена Теліга, років тридцяти п'яти жінка, все ще по-дівочому струнка, з вогником насмішкватості в очах, в темному добре припасованому костюмі – була саме такою, якою, як здавалося мені, мусить бути елегантна європейська (!) молода ще пані.

Я не знав – ані де вона мешкає, ані з ким приятелює, чи зустрічається. Коротко – я знав її лише в холодних стінах будинку редакції на Бульварно-Кудрявській. За одним винятком, коли я зустрів її в товаристві молодої панни, Галини Рогальської, на Шевченківському бульварі і поінформував їх про жахне вбивство старого, напівспаралізованого Дмитра Миколаевича Ревуцького [2], за яке щойно стало відомо в редакції.

«Це вони хочуть нас усіх залякати!», – вислухавши мене, сказала Олена Теліга.

Важко сказати, кого саме вона мала на увазі кажучи «вони» – німецьких «визволителів», радянську агентуру, чи все ще дуже живучу російську білогвардійщину?.. Справді важко сказати, бо це вже був час, коли в кабінеті головного редактора сидів недоброї пам'яті проф. К. Штепа, коли замість «Українського слова» було т.зв. «Нове українське слово», в якому опріч назви майже нічого не було українського, коли в стінах редакції запанувала виключно російська мова, коли більше ніхто не вірив чуткам, що відповідального редактора «Українського слова» Івана Рогача разом з його товаришами було екстрено викликано до Берліна, мало не на переговори в справі створення українського уряду.

А лиш декілька місяців тому, Олена Теліга, в товаристві з поетом Євгеном Яворівським вперше завітала до «моєї» кімнати і трохи здивувалася, коли побачила імпозантних розмірів гіпсову статую «найулюбленішого поета всіх народів Радянського Союзу» Александра Пушкіна, що височіла поміж давно немитими вікнами. Олена Теліга усміхнулася і сказала, що вона не бачить, чому б ми не могли мати Пушкіна в своїй державі. «Чому б ні! Але в своїй!» - з притиском додала вона.

Моя роль в «Літаврах», на прохання пані Олени, полягала в постачанні тоді скупої на події мистецької хроніки, інформації про

напіврозкрадені музеї, майже неіснуючі театри, концерти і тому подібне, і фактично зводилася до нуля. Пані Олені здавалося, що я в компанії моєї симпатії, дівчини з перекладницького відділу газети, подібний до білого ведмеда, а моя симпатія – до чорної пантери. «Білий ведмідь і чорна пантера! Так як у Винниченка!» – жартувала вона.

Пані Олена любила жарти і любила жартувати. Проте, я не думаю, що перебування Олени Теліги в Києві, про який вона стільки мріяла і перемріяла в Празі, було завжди приемним та щасливим. Звичайно, вона раділа, коли ранком, по дорозі до редакції побачила в кіоску на продаж перше число «її Літаврів» і сама купила примірник, як вона казала, «на добрий почин». Та разом з тим, кожному кидалася в очі її незалежна позиція супроти відповідального редактора Івана Рогача і невеликої групи довірених, групи до якої Олена Теліга, безперечно, не належала. Поділяючи з ними державницько-творчий патріотизм, не в усьому була з ними згодна, і по змозі трималася осторонь.

Коли адміністрацією редакції для видавничо-редакційної верхівки були запроваджені в окремій кімнаті спеціальні обіди, і на які була «гречно» запрошена Олена Теліга, вона категорично від них відмовилася і продовжувала брати обіди в загальній їдальні, де постійним меню був рідкий суп і скибка не завжди свіжого хліба.

І все ж, я був здивований, коли від пані Олени почув, що Рогача «взагалі тут не мусіло бути!». На мое здивоване – «Хто ж тоді?» – відповіла, як річ абсолютно самозрозумілу – «Улас Самчук! Звичайно!». Я вперше чув це ім'я, і пані Олена оповіла мені, що це відомий письменник, що він, відповідно до виробленого заздалегідь плану, мав стати головним редактором київської газети, але під час їхньої спільної і дуже затяжної подорожі з Праги до Києва Самчук вирішив заїхати на пару днів до Дерманя, що на Волині, відвідати рідні йому місця і там застряг [3].



Та яким би для неї не було несподіваним Самчукове рішення, а може і образливим, воно її не зупинило, вона продовжувала, «як було заплановано».

Так само, коли доля «Літаврів» кожному ставала більш ніж очевидною - вона трималася. І навіть, коли Владімір Дудін зустрів її в коридорі редакції і іронічно галантно запросив її співробітничати в його російському тижневику, що мав виходити, як усім було відомо, замість «Літаврів», пані Олена так само «галантно» йому подякувала. «О, він справді такий галантний!» сміялася вона, оповідаючи про цей інцидент.

На поради все покинути і якомога швидше виїхати з Києва, вона говорила, що вона це радо зробила б, але «хто тоді буде продовжувати розпочату справу?..»

Питання на яке ні я, ні Яворівський, ні інші не мали відповіді.

Того, для мене пам'ятного, дня в кімнаті «Літаврів» я застав – пані Олену, Євгена Яворівського, не було лише панни Галини Рогальської, дівчини, що любила, за свідченням пані Олени, фантазувати, і в присутності якої пані Олена почувала себе менш самотньо.

Не встиг я привітатися, як пані Олена звернулася до мене і сказала, що їй негайно потрібно когось, хто б добре знав німецьку мову, і запиталася, як моя німецька мова, на що я відповів - ніяка, абсолютно ніяка.

«Шкода!» – сказала вона і пояснила, що їй негайно потрібний добрий перекладач, що вона більше не зволікатиме, що вона піде до «них» і скаже – «за те, що визволили нас – ми вдячні, але кланяться і вилизувати вам чоботи ми ніколи не будемо!»

В неї шаріли щоки і мені здавалося, що в неї підвищена температура.

Мені, а я бачив, що й Яворівському [4], було моторошно і страшно за неї. Її рішення здавалося самопосвятою. Її самопосята – самовбивчою...

Мої короткі спогади добігають свого кінця, так само, як тоді, морозного, на диво сонячного ранку, добігало кінця наше хороше сусідство.

Пані Олена гарячково поспішала. Ми нашвидку попрощалися.

*Січень, 2006 р.*

\* \* \*

#### **Короткі спогади «відповідального секретаря»**

Нас не зачіпали. А всіх нас, разом з редактором відділу К. Дніпровим, було троє.

Ті самі дописи, випадкові інтерв'ю, випадкові рецензії на випадкові вистави, відвідування того, чи того музею, тієї, чи тієї школи, і абсолютно нічого ані захоплюючого, ані нового. То ж великою для мене і Волянського несподіванкою, коли ми довідалися, що Дніпров знайшов собі працю в друкарні. Інші трималися думки, що його туди перевели... Так чи так, на його місце, на сміховинно короткий час, зайняв Юрій Музиченко [5] – син відомого і заслуженого київського педагога Олександра Музиченка.

Юрій Олександрович, чи, як ми його кликали, Юрко Олександрович, на початку тридцятих років, за його словами, був активним учасником багатьох модних тоді літературних угруповань, одним з яких було... Вапліте, бабій і неперевіршений оповідач сальних і політичних анекдотів і назагал людина безтурботної веселої вдачі. І зник він так само блискавично, як і з'явився.

Тим часом по редакційних кабінетах зручно умостилися такі університетські світила, як, наприклад, Шаровольський, Кезьма та інші, і приміщення редакції перетворилося на своєрідний клуб пристарілих любителів кабінетного спокою і тиші.

Я вагався і не міг дійти якогось рішення. Великого, вибору я не мав, і вже готовий був, висловлюючись трохи вульгарно, наплювати на всю цю вчену і вельми надуту, та й ще до того московськомовну братію, і забиратися геть, коли в кімнаті літературно-мистецького відділу з'явився професор Якубський [6] і заговорив до мене на звиклій мені з дитинства мові.

Борис Якубський! В двадцятих-тридцятих роках відомий літератор, приятель і навіть вчений наставник багатьох поетів, тепер – худючий і хворобливий, справляв враження людини, котра забула за своє цікаве і обіцяюче минуле, або ж, в кожному разі, не любила за нього згадувати. Можливо це була б для нього болюча тема. А я не розпитував.

Борис Володимирович Якубський мав призначення на вакантне місце редактора літературно-мистецького відділу «Нового українського слова» і умовив мене лишитися, принаймні на якийсь час і трохи допомогти йому. Більше того – він хотів, щоб я згодився бути, як він казав, «відповідальним секретарем» його відділу. Я згодився.

В новій ролі «відповідального секретаря» я відповідально бігав, чи радше лазив знівченими слизькими вулицями міста в пошуках потенційних авторів, запланованих Борисом Володимировичем статей, нарисів та наукових розвідок. Переважно це були давні знайомі Бориса Володимировича, яких я заставляв хворими і немічними з голоду, холоду і старості.

В такому незавидному стані я застав і напівспаралізованого Дмитра Миколайовича Ревуцького. Одначе, він охоче вислухав мене, навіть ледь помітно усміхнувся. Коли я почав висловлювати моє захоплення з приводу його статей друкованих ще в «Українському слові», Дмитро Миколайович пообіцяв подумати і може щось таки написати...

Мені дуже сподобалася його книжкова шафа, і він пояснив мені, що ця шафа зроблена з карельської білої сосни і прикрашена різьбою відомого українського майстра-самоука. На тому ми і попрощалися.

За який тиждень я буквально біг на ту саму адресу Дмитра Ревуцького, щоб роздобути фотографію для статті-некролога з приводу його жакної, кривавої смерті, вбивства, що потрясло цілим містом.

На місці я застав декількох місцевих поліцаїв у цивільних вбраннях Один з них перевірів мою редакційну посвідку і провів мене до кімнати де все ще лежав покійний в калюжі крові.

За ніяке фото не могло бути й мови. «Ми його вам вишлемо згодом», - пообіцяв поліцай. Я повернувся до редакції і від схвильованого і навіть трохи прибитого горем Бориса Володимировича довідався, що до Штепи щойно подзвонили з гестапо і суворо заборонили будь-що давати до газети з приводу вбивства Д.Ревуцького.

Борис Володимирович, відповідно до пропагованої Штепою фашистської теорії «гармонії нерівних», мав дуже обмежені можливості робити щось корисне, чи взагалі варте чиеїсь уваги. І можливо саме тому літературно-мистецький відділ нагадував оазис відносного спокою, в якому кожний день нагадував вчорашній, а завтрашній обіцяв бути таким самим сірим і нецікавим, яким був сьогоднішній.

Однак у відділі трохи пожвавішало, коли група киян, на чолі з Остапом Миколайовичем Лисенком, вирішила гідно відзначити століття з дня народження Миколи Лисенка, що припадало на 22-ге березня 1942 року.

Цього дня в газеті було надруковано декілька статей присвячених цій даті, в тому числі і моя - «Творчий шлях Миколи Лисенка». На останій сторінці газети в оголошенні німецькою і українською мовами повідомлялося, що «в Київській опері 22-го березня о 1 год. дня відбудеться Вистава-Концерт присвячена сторіччю з дня народження славетного українського композитора, основоположника української музики Миколи Лисенка. Вхід за запрошеннями».

Я мав запрошення. В останні дві-три хвилини до початку вистави в бічній, т.зв. урядовій ложі з'явилася невелика група, може з п'яти-шести, чоловіків. Чоловік, що зайняв місце найближче до бар'єру ложі був Іван Рогач. Обличчя інших чоловіків, що сиділи глибше в ложі не були такими виразними, до того ж я не знав нікого з товаришів Івана Рогача на обличчя. Але в залі їх пізнавали інші і зрадівши весело вітали їх помахами рук. У відповідь ті так само весело до них усміхалися і здавалися всі в доброму настрої і здоров'ї...

Все це тривало не довше двох хвилин. Світло в залі погасло і зазвучала оркестра.

Ще до закінчення першої частини програми в ложі нікого не лишилося, і до кінця вистави ложа стояла порожньою.

Поява Ніни Калюжною в кімнаті літературно-мистецького відділу для Бориса Володимировича була неприємною несподіванкою. Він її знав як та була ще студенткою і, здається, ненавидів її ще з того часу. Тепер – тридцятилітня, безперечно все ще цнотлива, стара діва, в старовинній, очевидно ще маминій, мережевій блюзці, у довгій по кісточки старовинній спідниці, Ніна Калюжна нагадувала котрусь із Чеховських ниючих дівчиць в постановці Мхату. Вона була поетеса і дитяча письменниця, протеже Штепи, для якого перекладала писані ним на російській мові статті, згодом співавторка довжелезної «поєми», що серійно друкувалася в газеті під назвою «За що ми дякуєм тобі, Німеччино?». В основі цієї «поєми» був написаний Штепою текст, звіршований Ніною Калюжною.

Борис Володимирович лише знизував плечима і дивувався, як «таке щось» могло народитися і вирости в родині такого більшовика, яким був «легендарний» Калюжний!?

Бідний Борис Володимирович! Він не хотів її бачити в своєму відділі, фізично не зносив її, унікав і протестував. Але, не зважаючи на його протести, Штепа назначив її на моє місце «відповідального секретаря», і згірченому Борисові Володимировичу довелося «волею-неволею» змиритися. На прощання Борис Володимирович написав мені рекомендацію. Таких дифірамбів, як в тій рекомендації, мені ніхто ніколи не співав – ні до, ні після! І досі бережу її.

*Січень, 2006 р.*

#### **Примітки:**

1. Волянський. Очевидно, йдеться про Мартинця Володимира (1899 –1960), який підписувався псевдонімом Волянський. Журналіст, письменник, провідник ОУН (м), член її проводу (1929-54). Емігрував 1949 до Канади, співредактор «Нового шляху» (1949-60).

2. Мова йде про фольклориста, музикознавця Дмитра Ревуцького (1881 – 1941), уродженця с. Іржавець Ічнянського р-ну на Чернігівщині. 1906 р. закінчив історико-філологічний факультет Київського університету. З 1938-го працював ст.науковим співробітником Інституту українського фольклору АН УРСР. Д.М.Ревуцький 29 грудня 1941 року був застрелений у власній київській оселі. Отже, розмова О. Смотрича з О. Телігою ймовірно відбулася 29-30 грудня 1941 року.

3. Про те, що У.Самчук застряг на Волині, то, цей факт вказує на чітку неузгодженість дій між проводом ОУН (м). Замість «Українського слова» У. Самчук редагував газету «Волинь» у Рівному. До речі, О.Теліга, добираючись до Києва, заїхала в Рівне до У.Самчука, який їй пропонував роботу у «Волині», але вона делікатно відмовилась і поїхала на Київ

4. Яворівський Євген (1893, Коломия – 1954, Детройт, США) – український письменник.

5. Про Музиченка Юрія, члена Вапльте, маємо обмежені дані. Знаємо, що він є автором розлогої праці «Підручник пересмикування (Полемічний репортаж)», опублікованої в журналі «Нова генерація» (ч. 11-12) за 1930 рік.

6. Якубський Борис Володимирович (1889 – 1944) – український літературознавець. Спецпідрозділом «Смерш» 1 липня 1944 р. заарештований. Помер 28 грудня 1944 р. в Лук'янівській тюрмі.

До друку підготувала Інна Нікітова

#### Summary

Inna Nikitova

#### *Literary Era and a Man in the Memoirs of Oleksandr Smotrych*

*For the first time in Ukrainian literary criticism the triad of articles-memoirs of O.Smotrych, where the problem of formation of the newspaper «Ukrainian Word» (Kyiv) of military time is shown, has been analyzed. The memories complement the register of fiction memoirs, in which the image of Ukrainian writers, fellow writers, whose life ended during the war, others - in forced exile have been reproduced. It is proved that in lapidary memories of O.Smotrych the author's «I» is not put to the fore, it is read by the inner world of the memoirist who saw the events and facts firsthand, they endured, suffered, for years kept them in his memory, and only when he was aged, conveyed to readers the real picture of Ukrainian literary life of the early 1940-s.*

**Key words:** memoirs, literary memoirs, «Ukrainian Word», writers, factography, artistic modeling.

Дата надходження статті: «15» березня 2015 р.

Дата прийняття до друку: «02» квітня 2015 р.

УДК 821.161.1-1.09«19» (045)

СВІТЛАНА ПРОШЕНКО,

кандидат філологічних наук, доцент  
(м.Хмельницький)

#### Художньо-стильові включення євангельських сюжетів у побудову роману Федора Достоевського «Брати Карамазови»

У статті розглядаються домінуючі аспекти трансформації євангельських сюжетів та образів, особливості їх функціонування у сучасному літературному контексті, звернено увагу на розширення та видозмінення біблійського жанру та біблійського героя. Досліджується багатозначність традиційних сюжетів, образів та мотивів, подано процес творчої літературної обробки у різноманітні структурно-змістові зв'язки у творчості Федора Достоевського. У новому варіанті формуються оригінальні семантичні одиниці роману автора «Брати Карамазови».

Встановлено, що звернення до біблійської теми у системі поетики роману Федора Достоевського, вплетіння біблійних афоризмів у мовну організацію твору складають найважливішу канву євангельського сюжету у даному творі.

На конкретних прикладах аналізується образність роману «Брати Карамазови» з позиції біблійних аналогій, передусім встановлена присутність у творі власне євангельських образів та текстів. Так, спостереження над художньою формою роману через біблійний образ дає можливість відобразити явлення про людину та метафізичне розуміння її природи.

**Ключові слова:** євангельські сюжети, поетика, аналогії, художньо-стильові включення, багатозначність образів та мотивів, біблійні афоризми, структурно-змістові зв'язки.

Постановка проблеми у загальному вигляді... Проблема використання євангельських сюжетів у творах художньої літератури набуває актуальності за нових соціокультурних умов. Розширення

кордонів дає змогу все глибше пізнавати релігійний світ як минулого, так і сьогодення. Основні положення про будову світу із релігійної точки зору ми ще дізнаємося із «Старого» та «Нового» Заповіту.

Багатопланова універсальність евангельського сюжетно-образного матеріалу стає підґрунтям виникнення нових літературних версій новозавітних подій, що дають змогу кожного разу переосмислювати значущість біблійного спадку. Багатозначність семантики традиційних структур слугує матеріалом для дослідження багатьох сучасних літературознавців, філософів та культурологів.

На сучасному етапі розглядаються домінантні аспекти трансформації евангельських сюжетів та образів, особливості їх функціонування у літературному контексті. За словами дослідників евангельська картина світу є однією з «найвеличніших та найтрагічніших художніх моделей, які коли небудь створювались цивілізацією. Літературні трактовки евангельських «історій» своєрідно «перевіряють» істинність новозавітних процесів» [1].

Важко уявити розвиток європейської літератури та мистецтва в період останніх двох тисячоліть без цієї групи сюжетів. Л. Шестов вважає, що особливо вагома роль сюжетів даного виду була у період Середньовіччя: «біблійські сюжети в цю епоху були естетично-художнім виразом релігійної ідеології в більшості випадків» [6].

На думку В. Пономарьова, вперше твори названого сюжету належать О. Хайяму та деяким грецьким митцям слова. Проте найяскравішим зразком написання даного виду сюжетів саме у вітчизняній літературі є М. Булгаков у творі «Майстер і Маргарита», М. Гоголь «Вій», «Вечори на хуторі біля Диканьки», Л. Аргон «Страсний тиждень» і, звичайно, Ф. Достоевський «Брати Карамазови», «Злочин і кара» тощо [6].

*Аналіз досліджень і публікацій...* Звернення до біблійської теми у системі поетики роману Федора Достоевського «Брати Карамазови» не випадкове і спричинене дією багатьох обставин. Це питання порівняно мало вивчене у вітчизняній літературі. Гострота цієї проблематики часто торкалася значно глибших філософських моментів художнього бачення автора.

Вперше спостереження над художньою формою останнього роману Ф. Достоевського у зв'язку з включенням до поетичної системи особливого біблійного пласта знаходимо у В. Іванова [5, с.34]. Критик виводить новий принцип організації роману Достоевського і запевняє, що твір успадковує християнську традицію. Спроби розгорнути біблійну тему у системі поетики Ф. Достоевського спостерігаються у вітчизняній науці лише наприкінці 1950-х років. Наприклад, у статті А. Белкіна «Брати Карамазови» міститься ряд цікавих зауважень про поетику роману, автор вважає, що філософський зміст твору зводиться до етичних норм християнства [7, с. 220].

М. Бахтін, називаючи твори письменника поліфонічними, вказує на найсуттєвіший принцип їх побудови, споріднений за своєю будовою до поетики Святого Письма. На його думку, письменник успадковує «архайку» жанру роману через світ Біблії і християнського міфу [1].

Із рецензій Є. Смирнової [34], Д. Ломунова та робіт американських вчених Р. – Л. Джексона, Л. Гроссмана та інших, що вивчають внутрішню форму роману Ф. Достоевського, впливає, що автор звертається до прямих і прихованих перекличок твору з біблійними мотивами, настановами, притчами у світі загальнокультурної традиції. М. Бердяєв, вивчаючи хронотоп творів письменника, особливо виділяє і розглядає алегоричний план дії, який часто зводиться до біблійного [1;5;7].

Дослідженню функціонування традиційного матеріалу присвячені праці А. Нямцу, М. Антоновича, У. Ветловської, Е. Жиликової та інших, які є теоретичною та практичною базою для подальшого аналізу евангельського сюжетно-образного матеріалу [6].

*Формулювання цілей статті...* Метою запропонованої праці є дослідити домінантні аспекти трансформації евангельських сюжетів та образів у сучасному літературному вимірі, проаналізувати особливості художньо-стильового включення названих сюжетів у побудову роману Федора Достоевського «Брати Карамазови».

*Виклад основного матеріалу...* Вивчення природи біблійського пласту в художню канву «Братів Карамазових» залишається актуальним і на сьогодні. Проте, у науковій літературі досі немає єдності думок відносно характеристики внесення евангельського сюжету у контекст роману «Брати Карамазови» Ф. Достоевського.

Для початку звернемося до тлумачення самого біблійського сюжету. За Б. Шалагіновим: «евангельські сюжети – це група сюжетів, які походять із Нового Завіту і відображають життя, смерть та воскресіння Христа, а також земну долю апостолів і перших християн» [8].

Дослідження багатьох вчених і мислителів дають безліч розумінь особливостей світогляду автора на останніх роках його життя, релігійних і етичних пошуків, що відбулися певною мірою у його романі «Брати Карамазови». Проте формальні та структурні моменти цього роману у світі

біблійної традиції порушено у працях вчених лише способом біблійського світовчення. На думку російських філософів саме ці структурні елементи виступають у автора як першооснови ідеї, і є, передусім, точкою опори в роздумах героїв і самого письменника. Одночасно вони виступають вищим моральним критерієм у духовних пошуках.

Цей роман вважається найяскравішим зразком боротьби віри та зневіри, любові і ненависті. За словами З. Гессена «Якщо істота будь-якого мистецтва залежить від символічної багатозначності його образів, вперше повідомляла йому вимір глибини і знаходила відмінність від плоского відображення дійсності до глибини великих романів Ф. Достоевського, то особливість ця доведена до найвищого ступеня, одне і те ж саме розкривається в кількох планах буття» [3, с. 352].

Аналізуючи образну систему роману «Брати Карамазови» Ф. Достоевського з позиції біблійних аналогій, передусім встановимо його присутність у творі власне євангельських образів та текстів. Необхідно зауважити, що у самому Новому Заповіті образ Христа висвітлений по-різному у кожному з чотирьох Євангелій. Цілеспрямований стиль євангеліста викладає кожне слово Христа і кожен подій. Як зауважив Д. Ломунов, образ Христа виділяється найбільше у творі «Брати Карамазови» ніж образ Матвія. Проте, спостерігаючи за цим образом сміємо зауважити, що він являється у різних іпостасях: то грізний, то осяйний, то люблячий і мудрий [7, с. 221].

Євангелія від Луки – це образ описовий. На відміну від Матвія і Марка Лука не обмежується прямою передачею слів і безкомпромісністю дій Христа. Автор його неодноразово описує з боку, передаючи почуття та реакції. Історична присутність і спілкування, які нас оточують у романі «Брати Карамазови» найочевидніше постають у розповіді Луки, але не менш ніж в інших євангелістів, образ узагальнюється й утверджується одночасно через таємницю і велич Його Божественного людства [3]. За всією своєю діяльністю, образ Христа затьмарює будь-який інший спосіб, за автором Він просто людина, а Бог виступає образом, який надихає все людське своїм втіленням.

Євангелія від Іоанна – цей текст у творі скоріше містичний, ніж розповідний. Весь образ звернений на прозоріння божественного; образ Христа поданий у постійному «одкровенні» божественного «Синівства», він є величним і трагічним.

Образ Христа в «Легенді про Великого Інквізитора» створюється словами автора Легенди – Іваном Карамазовим. Спочатку встановлюється реальність його появи: «Он появился тихо, незаметно, и уже все – странно это – узнают Его» [4, с. 220]. У його образі виділяються лише дві риси – Його лагідний і проникливий погляд та мовчання. Варто відмітити, що у творі уникається будь-який не євангельський розвиток чи тлумачення образу. «Имеешь ли ты право просветить нам хоть одну из тайн того мира, откуда Ты пришел?... Нет, не имеешь, чем добавлять, кроме того, что было когда-то сказано...» – каже Йому Інквізитор [4, с. 228-229].

Художній образ втілюється лише крізь «прояв» і зволікається без жодної спроби поринути у божественну «сутність». Він відтворює у творі всю повноту євангельського образу Христа, що є духовно і художньо цілеспрямований і органічно співвідноситься із своїм євангельським образом. Проте, літературний образ Христа у романі «Брати Карамазови» втілює принципову особливість християнського світогляду автора, із цього виходить, що Бог за Своєю природою незбагненний для людського розуму, тому, що будь-яке раціональне і чуттєве пізнання повинно бути об'єктивним. Автор стверджує, для того, щоб до Нього наблизитися, необхідно відкинути усе, що нижче Нього. Тільки після «незнання» можна пізнати Його. Звертаючись до цього прийому, спробуємо співвіднести текст Святого Письма і роману «Брати Карамазови», прослідковуючи біблійну паралель художнього уявлення: «широкого человека... я бы сузил.» – завершує Дмитро Карамазов свою знамениту тираду про красу, битву двох ідеалів: ідеалу Содом і ідеалу Мадонни [5.].

Так, через біблійний образ Достоевський поглиблює наше уявлення про людину, дає метафізичне розуміння її природи. Содом і Гоморра – знамениті біблійні міста, жителі яких за аморальність і беззаконня були суворо покарані Богом. Образ Мадонни – це католицьке ім'я Діви Марії, Матері Христа, що являється одним із основних біблійських образів. Достоевський розширює значення до символів Добра в Зла, моральної вроди і розбещеного неробства, які присутні у серцях людей.

Продовжуючи дослідження символіки образів у романі «Брати Карамазови», зосередимо нашу увагу на одному із головних героїв. Федір Павлович Карамазов: «Припомнив теперь это, он тихо со злобой улыбнулся в минутном раздумье. Глаза его зажглись и даже губы задрожали» [8]. Правомірною буде аналогія з образом «нечистого», який постає в притчах Соломона: «...глаза гордые, язык лживый, и руки, что проливают кровь невинных...человек лукавый, человек нечистый, ходит с лживыми устами...» [4, с. 13-18]. Спроба М. Бахтіна зблизити цей спосіб із традиційно-карнавальним блазнем представляється нам не достатньо виправданим: «Федір Павлович – певний парадокс: капосний і розпусний, він у той час чудово знає, з якого боку хліб

намащений олією. Зовнішність його – це зовнішність юродивого, але суть в тому, що він – поганець, який щось пояснює» [1]. Сам герой юродивий, проте розп'яття на хресті вважається для іудеїв найганебнішим гріхом. Проте, у дійсному юродстві за зовнішнім неподобством стоїть світлий Лик, тоді як Федора Павловича цього світла немає. Він із тих героїв, «которые ни рнули в огненное озеро, а значит и вынырнуть не когут», с тех. «что и Бог забил» [4, с. 318].

За свідченням сучасників, ця фраза з вуст Грушеньки надзвичайно вбила письменників, вона включена до тексту роману і дає ключ розуміння його Космосу. Р.-Л. Джексон пише з цього приводу: «причину смерті Федора Павловича Карамазова у тому, що він порушив священні людські, моральні і духовні норми; він гине, і оскільки, за поданням Івана, втілює у собі заперечення усього того, що Іван вважає (чи хотів би вважати) священним...» [5].

Вплетіння біблійних афоризмів у мовну організацію поезики твору також складають найважливішу канву євангельського сюжету у даному творі. Тому важливу роль у поезиці роману грає біблійний мотив Іова. Один із дослідників творчості автора Б. Шалагінов писав: «З усієї Біблії Ф. Достоевський понад усе любив книгу Іова. Тому, що Ф. Достоевський ніби сам був Іовом, який спорить з Богом про правду і правосуддя. І Бог послав йому як і Іову велике випробування віри» [8, с. 125-126].

Присутність мотиву Іова у романі «Брати Карамазови» Ф. Достоевського загальновідома. Однак, його масштаби аж ніяк не зводяться до очевидного, тобто до прямого згадування і явних ремінісценцій у житті старці Зосими і у бунтарському монолозі Івана Карамазова. Вже сама постановка проблеми у романі близька книзі Іова. Персонаж старозавітного автора (Іов) не знав про безсмертя і сповідував ідею життєвого спокутування, що вимірюється благополуччям земних чеснот. Герої ж роману бачать умови і цінні чесноти фізичного і земного буття.

Звертаючись до окремої теми цитування героями роману «Брати Карамазови» Ф. Достоевського біблійних афоризмів можемо зазначити, що основний мотив експозиції роману книга Іова грає досить важливу роль. Протягом чотирьох книжок роману хтось із героїв кожен раз отримує так звану «санкцію» від того, хто вважає себе вище. Першим подібним благословенням була поведінка старці Зосими на «недоречних» зборах (коли Дмитро Карамазов поклонився). Друга, очевидно, вбачається оді, коли Дмитро говорить Альоші: «Ангелу в небо я уже сказав, но сказать надо и ангелу на земле. Ты ангел на земле. Ты выслушаешь, рассудишь, простишь... а здесь этого и не надо, что бы после меня кто-то выше видел...» [4, с.97].

Загальновідомо, що свого роду «благословення» і дозвіл Смердяков отримує від Івана, а сам Іван (як не парадоксально) – від Альоші. Це так звані «безсловесні афоризми», за якими і відбуваються події у романі. Якоюсь мірою, до цієї низки підводиться і «легенда про Великого Інквізитора», де строфа на початку книги Іова перевернута: «Богу доведеться не сатана, благающий дозволу спокушає людину, а сама людина вже піддається спокусі і поклоняється сатані» [4]. Проведемо паралель: «І відповідав сатана Господу, і додав: хіба задарма богобоязливий Іов? Чи не Ти колом огородив його і його будинок, хто він? Справи його рук Ти благословив, і стада його поширилися по землі. Але простягнувши Свою руку йому, і доторкнувшись до нього – чи благословить він тебе?» [4, с. 9-11]. Великий Інквізитор каже: «... задля всього земного повстане на тебе дух землі, і всі покинуть його... Чи знаєш ти, що пройдуть століття і людство проголосить вустами своєї премудрості, те, що злочину немає, отже і немає гріха, а є лише голодні... вони принесуть свободу свою до ніг наших знань і скажуть нам: «Краще поработіть, але прогудуйте нас» [4, с. 30-231]. Сама тема роману говорить, що слабку людину можна купити заради земних благ, тільки це подається у Великого Інквізитора не як недолік, а як єдиний можливий світовий порядок. «Це ж саме ми і маємо Іов, пише У. Розанов про Інквізитора – але, відповідно до нових тисячолітніх страждань і наукового-технічного досвіду, мова його стає важче, думка проникливішою ...» [4, с. 73].

Бунтарські мотиви, які теж входять до біблійських афоризмів у творі переломлюються у романі у розділі «Бунт» і пов'язані з аналогічним запитанням страждання безневинних. Ф. Достоевському добре була відома думка, за якою, людина очищається від своїх гріхів лише крізь страждання. Людських страждань існує безліч, а за часів Іова вони неймовірно зросли. Ніхто не стане цього заперечувати, і, як стверджує Іван Карамазов, і старець Зосима і ніхто не винен. Проте, Іван Карамазов вбачає лише страждання і тому, неспроможний прийняти божий світ. Бог, в свою чергу, мовчить і тоді відгукується плач безневинно постраждалих. Простежимо це за словами Іова «У місті люди стогнуть, і душа котрих волає, і Бог не забороняє цього» [4, с. 12]. Як прослідковує М. Єфімова, «ці зауваження дуже схожі до сповіді Івана Альоші: «...приймаю Бога ...приймаю и премудрость Его... в конечном результате, я мира сего Божьего – не приймаю...убежден, как младенец, что страдания заживут и сгладятся, что... в последний момент вечной гармонии случится и будет что-то драгоценное, что сегодня все сердца, на успокаивающую пристальность

всех разочарований, на искушение всех человеческих злодейств, всей пролитой их кровью...но ведь я это принимаю, и хочу принять!» [6]. Іван відкидає виправдання зла, яке є прийнятним героєм наприкінці «Книги Іова». Він заціпеніло йде за життєвою правдою у тому, що всі мають страждати, і сам повстає проти такої жорстокості [2, с. 126].

Бунтарські мотиви «Книги Іова» виразно звучать і в епізоді сну Дмитра Карамазова в останній момент арешту. Його постійно мучать питання: «Да почему это? Почему? ... Почему так стоят погорелые матери, почему бедные люди, почему бедное дитя, почему нагое поле?...почему они почернели так от черной беды, чем кормится дитя? Почему рученьки голые, почему их не закутают?» [4, с. 456]. Всі ці питання мають прямі аналогії у «Книзі Іова»: «Вот они; как дикие пчелы в пустыне... степ дает хлеб для них и для детей их... Нагие ночуют без покрова в одежды на холоде; мокнут от горных дождей, не имея приюта, прижимаются к скале. Отторгают от соска сиротку и из нищего берут заставу...» [2, с. 5].

У цей самий момент і підводиться душевний стан Альоші по смерті старця Зосими, неприродно швидко тління якого сприймається як незаслужена ганьба, паплюження праведника. Тому Альоша задає ті ж самі запитання: «Так за что же? Кто судил? Кто смел так засудить?» [4, с. 307]. Реальна відповідь на всі ці запитання і у «Книзі Іова», і у романі «Брати Карамазови» дані за принципом «... доказать здесь ничего нельзя, убедится же – возможно» [7, с. 220].

У романі «Брати Карамазови» герої часто цитують біблійні тексти, але завдання, які переслідує автор, вкладаючи у уста героїв біблійні слова, можуть бути різними. Наприклад: «Пускай даже он мне даст всего 3 тысячи с двадцати восьми, всего три, и он душу мою из ада получит, и это засчитается ему за много грехов!» - вигукує Дмитро Карамазов [4, с. 111]. Цей вислів героя сягає молитви пророка Іони і запроваджує високу біблійну паралель від сьогодення і до майбутніх страждань Дмитра: «...відкинуть це від очей Твоїх ...обійняли мене води до душі моєї, безодня уклала мене... Але ти, Боже, Боже мій, выведеш душу мою з пекла» [2].

Проте, у устах Федора Павловича Карамазова євангельські слова «оскверняются», характеризуючи спочатку «низьку» природу героя: «...Блаженно чрево, что кормило тебя, и грудь, что кормила тебя!» [4, с. 40]. У Писанні їх адресовано до Христа, від жінки яка Його прославляла, тут з'являється і символічна паралель – Христос – Зосима (Федір Павлович звертається до старця).

Так, цитування героями тексту Святого Письма є важливою деталлю створення художнього уявлення у романі «Брати Карамазови» Ф. Достоевського. Крім власного прямого відтворення промови героїв біблійного тексту, ми знаходимо тут безліч мотивів, образів, асоціацій, які посилаються до Священного Писання. Звернімося, наприклад, до слів Івана, який прибув на суд, щоб публічно покаятися у скоєному: «Есть ли вода или нет, дайте напиться, Христа ради!» [4, с. 398]. Прослідковується символічний мотив, у драматичний момент герой «розкривається» перед читачами: на противагу «хлібу», матеріальній силі світу, під «водою» тут розуміється «жива вода християнської істини і кохання» [2]. Це той Іван, що розмовляв із Смердяковим, це Іван, що прагне ще віри і порятунку. Наведемо приклад використання у мові героя християнських символів: «Он тебя испугался, тебя голуба. Ты «чистый херувим», тебя Митя херувимом называет. Херувим...громовой крик захваты серафимов. Что такое серафим?» [4, с. 85].

Голуб в біблійній символіці означає Святого Духа – третю іпостась Бога. Уособлення Альоші Ангела Господнього також є символічним «спокійне внутрішнє світло...». Письменник через використання християнських образів-символів стилізує свого героя. Це стосується і образу старця Зосими, який дуже часто цитує Христа: «Кто меня поставил делить между ими?»; «Тогда возникает впечатление, в ответ на боль, и крик мы слышим из проповедей друзей Иова, что четко направлен у ворот рая герой отвечает за жизнь словами, взяты из запаса памяти, следами истинь» [4, с. 204].

М. Бахтін вважає, що тільки у важкі часи у Ф. Достоевського народжуються «справжні» слова, не відділені від горя серця, від болі і крові живої плоті. Так, спостерігаємо це у словах Дмитра: «Боже, дай примирення у моем беззаконии, но не суди меня. Пропусти меня через суд Свой... Не суди, потому, что сам засудил себя; не суди, поскольку люблю Тебя, Боже! Мерзок сам, а люблю Тебя: в ад пошлешь, все равно любить буду, и кричат, что люблю Тебя вовек!» [1].

*Висновки...* Отже, присутність біблійних афоризмів у романі «Брати Карамазови» Федора Достоевського та біблійна символіка у мові персонажів складають найважливішу художньо-стильову характеристику твору. Розглядаючи символіку хронотопу роману, втілений в образи героїв, ми переконуємося, що важливою складовою авторської концепції у романі «Брати Карамазови» виступає світ Біблії і християнського міфу. Герої автора виявляються одночасно у світі дійсного Справжнього і метафізичного Вічного, у світі соціального буття, людських зв'язків, що відображають антагоністичне існування вищих субстанцій буття Бог і Диявол. Так, вникаючи у художню тканину роману, євангельський сюжет створює оригінальний прецедент вирішення справжніх філософських проблем роману і водночас розкриває суть існування біблійського образу.

Список використаних джерел і літератури:

1. Бахтін М. Проблеми поетики Ф. Достоевського / М. Бахтін. – М. : Рад. письменник, 1963. – 363с.
2. Біблія. Книги Святого Письма Старого й Нового Завіту / Біблійна енциклопедія [Т. 2] / Біблія. – М. : NB – Центуріон – АПС, 1991. – 496 с.
3. Гессен З. Трагедія добра в «Братах Карамазових» Ф. Достоевського. Творчість Ф. Достоевського у російській думці 1881-1931 років / З. Гессен. – М. : Книжка, 1990. – 352-374 с.
4. Достоевський Ф. Повне зібрання творів [Т.14] / Ф. Достоевський. – Л. : Наука : Ленингр. отд-ние, 1976. – 510 с.
5. Иванов В. Ф. Достоевський і роман – трагедія [моногр.] / В. Иванов. – К. : Наука, 2006. – 89 с.
6. Нямец А. Поетика традиційних сюжетів / А. Нямец. – Чернівці : Рута, 1999. – 176 с.
7. Смирнова Є. Філософія мистецтва у Достоевського. Питання літератури / Є. Смирнова. – К. : Наука, 2004. – 218-222 с.
8. Шалагінов Б. Ф. Достоевський. Життя. Творчість. Філософія / Б. Шалагінов. – К. : Вежа, 2002. – 210 с.

References:

1. Bakhtin M. *Problemy poetyky F. Dostoievskoho*. M, Rad. pismennyk, 1963, 363 p.
2. *Bibliya. Knyhy Svyatoho Pysma Staroho i Novoho Zavitu*, Moscow, NB, Tsenturion, APS, 1991, 496 p.
3. *Hessen Z. Tragediia dobra v «Bratakh Karamazovykh» F. Dostoievskoho. Tvorchist F. Dostoievskoho u rosiiskii dumtsi 1881-1931 rokiv*. M, Knyzhka, 1990, pp. 352–374.
4. *Dostoievskiy F. Povne zibrannia tvoriv*. L, Nauka, Lenynhr. otd-nye, 1976, 510 p.
5. *Ivanov V. F. Dostoievskiy i roman – trahediya*. K, Nauka, 2006, 89 p.
6. *Niamtsu A. Poetyka tradytsiinykh siuzhetiv*. Chernivtsi, Ruta, 1999, 176 p.
7. *Smyrnova E. Filosofiiia mystetstva u Dostoievskoho. Pytannia literatury*, K, Nauka, 2004, pp. 218–222.
8. *Shalahinov B. F. Dostoievskiy. Zhyttia, Tvorchist*. K, Vezha, 2002, 210 p.

Summary

Svitlana Piroshenko

**Art and Style Inclusions of Gospel Plot into the Structure of the Novel of Fedor Dostoyevskiy «Brothers Karamazov»**

*The article deals with the dominant aspects of transformation of gospel plot and images, peculiarities of their functioning in the modern literary context, the attention is paid to the broadening and modification of the biblical genre and biblical character. The multivalence of traditional plots, images and motives has been studied, the process of creative literary adaptation into the different structural-contextual ties in the creative work of Fedor Dostoyevskiy has been offered. Original semantic units of the novel of the author «Brothers Karamazov» have been formed in the new version.*

*It is determined that addressing biblical theme in the system of poetics of the novel of Fedor Dostoyevskiy, implementation of biblical aphorisms into the linguistic organization of the novel make up the most important feature of gospel plot in this work of art.*

*By the actual examples the figurativeness of the novel «Brothers Karamazov» from the point of view of biblical analogies has been analyzed, first of all the presence in the novel strictly gospel images and texts has been determined. Thus, observation over the artistic form of the novel through the biblical image allows us to represent conceptions about a person and metaphysical understanding of its nature.*

**Key words:** *gospel plots, poetics, analogies, art and style inclusions, multivalence of images and motives, biblical aphorisms, structural-contextual connections.*

Дата надходження статті: «15» березня 2015 р.

Дата прийняття до друку: «02» квітня 2015 р.

УДК 82.091:[82–94] (045)

ОЛЕНА САЗОНОВА,

кандидат філологічних наук, доцент  
(м. Чернігів)

**Семантична наповненість міфопоетичної картини світу поезій  
М. Рильського та Ладі Могілянської**

*У роботі здійснено спробу типологічного дослідження міфопоетики творчості Максима Рильського та Ладі Могілянської. У дослідженні виявлено подібність образів, мотивів, художнього бачення при яскраво вираженій творчій індивідуальності поетів. У ліриці двох авторів виділено такі типи міфологем: міфологізовані образи явищ культури, історичних подій; міфологічні ідеї, уявлення, образи, трансформовані у світі культури; власне авторські міфологеми, що сформувалися на основі міфів національної та світової культури.*

**Ключові слова:** *міфологічний початок лірики, міфопоетика, поетичний космос, міфологема, символи, естетичні принципи.*



*Постановка проблеми у загальному вигляді...* Актуальність обраної теми визначається її зв'язком із кардинальними проблемами розвитку сучасної літератури і завданнями літературознавства у вивченні культури початку століття.

Поетичний доробок, що створює своєрідний діалог, який розгорнувся на сторінках поезії, де автори віднаходять цінності внутрішнього і зовнішнього світів людини, її життєдіяльності, розкриває трагічні картини життя найбільших та менш знаних поетів початку ХХ століття. Ця епоха закінчилася для них почасти з початком першої світової війни (серпень 1914 року), з Жовтневим переворотом, врешті, із панівними Советами, під жорна більшовицького режиму, що вже відкрито продовжив свої репресії з кінця 20-х років, потрапила українська еліта. Для поетів ці події зумовили їх подальшу долю, стали вододілом в їх житті і творчості: одні опинилися в еміграції, інших, що залишилися в Радянському Союзі, спіткала трагічна доля, що відбилася на творчому самовираженні.

Зіставлення творчості та розгляд їх взаємовпливу правомірні з кількох причин: по-перше, їх становлення відноситься до однієї епохи – початку ХХ століття, з усіма потрясіннями цього періоду світової історії, саме тоді формувалися їхні естетичні та поетичні принципи. По-друге, перетин доль в життєвому, біографічному аспекті. По-третє, участь М. Рильського у створенні і розвитку нового літературної течії – неокласицизму, водночас його творчість ставить перед дослідником ряд проблем, і головна з них, на наш погляд, – це проблема єдності та еволюції його художнього світу і поетичної системи.

*Аналіз досліджень і публікацій...* Нині зріс інтерес до літературної компаративістики: праці В. Будного, А. Веселовського, В. Жирмунського, М. Алексеєва, Д. Наливайка, В. Неупокоевої, Д. Маркова, Н. Кравцова, Б. Бялокозовича, Р. Маркевіта, Р. Дехчинської, Я. Кульчицької-Салони, Р. Янашек-Іваничкової (Польща), Д. Дюришина, С. Вольмана, (Чехія та Словаччина), Є. Георгієва, Б. Нічева, П. Русева (Болгарія), А. Дімі (Румунія) та ін. – на різних рівнях в кінцевому рахунку встановлюють генетичну і типологічну сутність літературного явища (процесу), з'ясовують зумовленості окремих форм подібності. Мова йде про причини як літературного, так і позалітературного характеру. У цьому контексті естетична детермінанта людського буття може стати вагомим чинником для соціокультурних зрушень, крім того, одним зі шляхів духовного зростання є творчість, що гармонійно поєднує духовне і світське. Саме на цій стадії виправдане «вивчення подібних явищ у їх відносинах із суспільно-ідеологічною та культурною сферою, з одного боку, і з літературною сферою в цілому – з іншого» [2, с.167].

Творчий шлях М. Рильського, який тривав більше половини століття, та Ладі (Лідії) Могилянської (1899-1937), якій судилося мати досить коротке творче життя, від першої публікації у 1919 р. – до 5 червня 1937, коли її знову заарештували за сфабрикованою справою про участь у міфічній контрреволюційній терористичній організації, а наступного дня жінку розстріляно. Творчість цих людей збіглася з різкими історичними переломами в житті не тільки України, але і всього світу. У ці десятиліття читацька аудиторія зазнала ряд трансформацій, що позначилося не тільки на її соціальному складі, але й на естетичних смаках. На переконання З. Генік-Березовської, поезія неокласиків – «своєрідний острів естетики і раціоналізму серед двох основних поетичних течій, а саме: прагнення до «чистої», імагінативної поезії, до вияву кольорів, пахошів, звуків, рухів, а також ідеологічно-риторичні шукання» [1, с.246]. Вивчення творчої спадщини М. Рильського не має безперервної історії: катаклізми у сферах суспільного буття і суспільної свідомості, упереджене ставлення до поета-інтелігента-неокласика кілька разів обривали дослідні дискурси. Деякі питання були ледь намічені, деякі, залишившись не до кінця дозволеними, переходили в розряд тверджень, що згодом сприймалися як загальновідомі аксіоми.

Сучасне рильськознавство налічує ряд глибоких робіт, що належать авторитетним представникам різних наукових напрямів із різних сфер філологічного знання, починаючи ще від сучасників – Д. Загул, М. Зеров, П. Филипович, Ю. Меженко, В. Підмогильний, надалі – О. Білецький, В. Борщевський, Г. Вервес, О. Дейч, В. Дмитренко, М. Жулинський, І. Ільєнко, О. Килимник, С. Крижанівський, Н. Костенко, Ю. Лаврінєнко, Є. Маланюк, Д. Нитченко, Л. Новиченко, П. Селігей, Т. Скиба та ін.

Початкове уявлення про «неокласицизм» його поезії не раз спонукало дослідників описувати творчість поета як систему, обумовлену одним або декількома параметрами. Жорстке дотримання принципів обраної системи нерідко призводить до ігнорування чи навіть насильницького спотворення сенсу текстів. Виділялися при цьому доміантні риси, що часто залишалися неузгодженими між собою, оскільки є елементами різних систем. Отже, потребують уточнення уявлення про його належність до певної течії, відтак залишається актуальним питання співвідношення його поезики з поезикою символізму, романтизму, неоромантизму.

Щодо літературознавчих аналізів поетичних пошуків Ладі Могилянської, то лірика не була предметом пильної уваги критики, адже, як уже зазначалося, життя поетеси разом з чоловіком було трагічно обірване 6 червня 1937 р. у Дмитлазі. Цікаво, що клопотався про її реабілітацію саме М. Рильський, що сталося у 1957 році. У Радянській Україні ім'я поетеси надовго було забуте, дослідження її творчості до недавнього часу було прерогативою зарубіжних літературознавців (Ю. Лободовський). На сьогодні є лише поодинокі повідомлення про її біографію та розвідки про творчість: Надія Галковська, Любов Дмитришин-Часто, О. Зелік, Ольга Єрмоленко, Г. Курас, В. Савенок, В. Скуратівський, Олена Теліга.

*Формулювання цілей статті...* **Мета дослідження** – визначити взаємозв'язки між творами М. Рильського та Ладі (Лідії) Могилянської (1899-1937) на рівні засобів художньої виразності в самому широкому сенсі слова, окреслити особливості функціонування фольклорних мотивів на рівні міфологем, образів-символів у поезіях авторів з точки зору реалізації міжкультурного діалогу художньої творчості. Акцент на культурно-історичному аспекті свідомо виключає механічне, ізольоване тлумачення подібності, а ставлення до художнього твору як до діалектичної єдності ідейних та естетичних елементів оберігає від «тематичних» та «формалістичних» захоплень. Занурення в сферу внутрішніх контактів висуває підвищені вимоги як з боку осмислення цілісної структури твору, так і в процесі його «робочого» розбору на окремі елементи з подальшим приведенням до синтезу. Усе це дозволить глибше розкрити закономірності літературного процесу в Україні, його національну своєрідність, а також оригінальність творчості зіставлених письменників. У дослідженні міфопоетики творів використовуються принципи системно-типологічного та структурно-генетичного аналізу, а також семантичний метод дослідження.

*Виклад основного матеріалу...* Літературний процес – багатомірне історико-культурне явище, що характеризується змінами у стилях і напрямках художньої творчості, у виражально-зображувальній системі художніх засобів, у тематичній та жанровій своєрідності творів тощо. Для початку ХХ ст. характерна поява яскравих творчих індивідуальностей, людей з незвичайними, нерідко трагічними долями, злиття і розрив множинних напрямів і течій, досягнення вищого смислового естетизму. Про поновлення інтересу до поезії відродження століття можна судити за збільшенням активності видання творів поетів, творчість яких вписується в цю епоху, а також за кількістю мемуарної літератури, присвяченої цій темі. Крім того, особливості кризової епохи, що породила культуру початку ХХ століття в Україні, призвели до виникнення культу особистості митця і творчості: мова йде про підвищену серйозність, поклоніння, піїтет, з якими ставилися до творчих особистостей – поетів, письменників, художників, музикантів.

Аналізуючи поезії у руслі міфопоетики, важливо сказати, що в останні десятиліття інтерес до міфопоетичного аналізу, що зачіпає всі рівні художньої реальності текстів, намітився в кінці ХХ століття у працях Д. Максимова, З. Мінц, В. Топорова. Науковцями були проаналізовані різні шляхи і способи осмислення індивідуально-авторського міфологізму, динаміки мотивно-образної і жанрової системи літератури, розглянуто проблеми міфопоетичного, символічного і архетипового як поєднання «універсальних модусів буття в знакові» [10, с.4]. Пізніше узагальнення здійснили Е. Мелетинський та А. Топорков. Ці роботи призвели до появи цілого ряду досліджень, зокрема, міфопоетики як художнього методу і текстопороджуючої стратегії. Саме міфопоетика, вважаємо, дозволяє наблизитися до розуміння «прикордонної» природи поетичних текстів, що увібрали в себе мови філософії і релігії, естетики та культурології, психології та антропології, а також язичницькі традиції.

Під міфопоетикою ми розуміємо творчі стратегії і практики, що ґрунтуються на таких принципах мислення і художньої обробки архаїчних схем подання (архетипів), які дають можливість реставрувати міфологічні та символічні жанри, сюжети, мотиви і образи, вкорінених в пам'яті людства, і створити нову систему, унікальну, семантично значущу для культурної і гуманістичної традиції.

З точки зору художньої реалізації і співвіднесеності з культурними мовами неміфологічного типу, в ліриці двох авторів виділяємо такі типи міфологем: міфологізовані образи явищ культури, історичних подій; міфологічні ідеї, уявлення, образи, трансформовані у світі культури; власне авторські міфологеми, що сформувалися на основі міфів світової культури. Вихідні культурні міфи у творчості авторів переосмислюються, міфологеми стають власне авторськими. У ліриці поетів міфологеми різних типів тісно переплетені між собою, чому сприяє велика кількість асоціативних зв'язків і відносин, якими володіє кожна міфологема в семантичній поезії.

До трансформованих у світі культури міфологічних уявлень, ідей, образів у ліриці поетеси відносяться образи і сюжети, запозичені з різних міфологій, стародавні міфологічні уявлення та ідеї про п'ятому, хаос, долю, світ і людину. Зустрічаються у поетеси і образи русалок. До власне

поетесових міфологем, сформованих на основі цитат, ремінісценцій з творів світової культури, належать такі, як: міфологеми «маки», «колоски», «печаль» тощо.

Широко представлений у творах обох авторів космогонічний міф, що є своєрідною художньою онтологією і становить основу міфопоетичної картини світу в ранній ліриці поета та в усій відомій спадщині Ладі Могилянської. Космогонічний міф також трансформується в світі культури і втілюється в міфологізованому образі природи, у її складній взаємодії з художником-творцем; у результаті цієї взаємодії твориться світ, у тому числі і друга реальність у творі мистецтва, близькість теми природи і буття людини в ній і теми творчості в ліриці митців підкреслюється співвіднесеністю цих тем з образами стихій: міфобраз природи представлений у вигляді певного співвідношення взаємопроникаючих одна в одну стихій, творчість людини, по суті, п'ята стихія. Стихія повітря в ліриці поетів представлена чотирма основними міфологемами – «небо», «повітря», «вітер». Основними характеристиками міфологеми «вітер» є, з одного боку, у М. Рильського – здатність струмувати, щось передавати, переносити, проводячи в реальність, з іншого, у Ладі – зміни, зрушення, поступ, загальна динаміка віршового твору: «Вдрузки розіб'є все з реготом вітер, / Що на хвилинку замовк чи замислився...» [6]. Але в першу чергу «повітря» у віршах пронизує світ, за допомогою нього відбувається взаємопроникнення реального й потойбічного світів, характерне більшою мірою для поезій М. Рильського. У цьому сенсі відбувається взаємозамінність водної та повітряної стихій: «Цілуйся з вітром, з небом, світом, Блакитне озеро моє» [6]. «У ранній творчості письменника, – зауважила Лідія Тарарива, – зреалізовано ознаки національної ментальності, актуалізовано давні вірування, християнські прерогативи. Адаптовані ритуали структурують і сакралізують художній простір, виступаючи універсальними імпліцитними текстовими структурами» [9, с.10].

Послугуються обидва автори знаковими образами-символами, наприклад, «межа» (кордон між життям і потойбіччям): «Тут десь кінчається небо / І починаюся я» (Ладя Могилянська) [6].

Цікаво, що «земля» у своєму традиційному значенні «матері-годувальниці» у віршах М. Рильського раннього періоду майже не зустрічається. У Ладі Могилянської «земля» стає берегинею пам'яті культури, у цьому сенсі показовий образ «поезія-плуг», «земля» втілює собою суперечливість сучасної поетеси епохи: з одного боку, зі стихією землі пов'язана ідея про кінець старого століття, з іншого – «земля» стає однією з основ нової поезії, яка покликана «творити» епоху, що народжується, однак молода поетеса заперечує своє місце в ній: «Не мені, не мені судилося / Сіять мак на твоїх полях» [6].

С. Крижанівський підкреслював, що «вірші М. Рильського пройняті сумом, бажанням утекти «на білі острови», де поет міг залишитись наодинці зі своїми скорботами, своїм хворим від нещасного кохання серцем. У цих мотивах і настроях відчутні не стільки реальні переживання, скільки літературні ремінісценції» [5, с.12].

Одним із наскрізних образів у творах як М. Рильського, так і Ладі Могилянської є семантичний комплекс із центральним словом-символом «сонце» та периферійними, що його підтримують (промінь, свіча, блискавка). Як відомо, сонце – це символ Всевидячого божества, центру буття та інтуїтивного знання, осяяння, слави, величі, Матері-світу, Центру, Бога-Отця, Христа. Солярну символіку мали вінок і коса, коло, свастика тощо. Усі ці образи широко використовувалися в українському фольклорі [4, с.202]. Т. Скиба підкреслює, що у збірці «На білих островах» М. Рильського романтико-поетичний світ окреслено за допомогою образів-концептів, що поєднують цикли збірки «у вишукану та гармонійну цілісну структуру, формують загальну тональність» [8, с.3]. Дослідниця виявила, що основний вияв персоніфікації образу «сонце» реалізується в жіночому образі красної пані. «Сонце у збірці постає символом життя, тепла, радості, краси, дня на противагу ночі» [8, с.4]: «Бо сонце ще горить привітом, / Бо ще могутий вітер е!» [7, с.64]. «З золота зіткане сяєво ллеться / Ліс в нім купається, листя сміється...» [7, с.39]. «Знов сонце тче намітку золотисту, / І білі острови пливучі / Знов чари ллють легенькі і безжурні, / І серце радістю знов б'ється» [7, с.59]. «Молочний Пас обняв небесну шир / І Чаші видно золотий пунктир» [7, с. 48].

Для Ладі Могилянської сонце – символ надії та можливості майбуття, а також вказівка шляху у краще життя, позитивне розв'язання існуючої темряви буття: «біль колосків золотих», «чарівний біло-злотний птах...» [6]. Проте поетеса використовує синкретичні можливості кольорів, що уможливають поєднання стихійних першопочатків буття: «зелені трави, в Купайлин день! Було повітря у день Купайли все золотее» [6]. Обидва поети послугуються феноменом прозорості, що є виявом першотворної чистоти: «мільони прозорих метеликів Прославляли життя і смерть...» [6] (Ладя Могилянська). «Все саявом вкривається ясным, -Такі твої прозоро-ніжні очі» [7, с.37] (М. Рильський). Як послідовний романтик, М. Рильський широко використовує міфологеми «небо»,

яка трансформується в образ Бога. Шукаючи втіхи від сердечних мук, наголошує, що небесна гладь не може зарадити йому: «її руки простягти в німі простори» [7, с. 136].

Особливого значення у творчості Ладі Могилянської та М. Рильського набувають образи сну, марення, категорії реальності-ірреальності, паралельного співіснування або перетину цих часових парадигм: «Проміння розтає в рожево-синій млі,/ І тіні чорнії вже на полях лягли,/ Недвижимо стоїть ліс, темний і сумний,/ І вже зліта з небес на землю царство мрій./ Мов янголи, літають мрії ті/ І будять у людей надії золоті,/ А потім...день прийде і мрії полетять,/ А люди знов почнуть боротись і страждать...» [7, с.40] (М. Рильський).

Перетинається з образом сну міфологема ночі, що виражає темну, нерідко з відтінком скорботи, трауру, тривоги лихих передчуттів дійсність: «Це лиш мрії, це лиш мрії.../ Так... я на землі,/ Де, хоч сонце сяє й гріє,/ А весь світ у млі...» [7, с.61] (М. Рильський). Рання поезія М. Рильського, зокрема цикл «На білих островах», був задуманий автором як своєрідна лірична поема, тому спостерігається примхливий ритмічним малюнок, своєрідний внутрішній сюжет. Поет то лине у високість, опиняється на пливучих островах, хмарах, то звертає увагу на буденність, котра для нього постає у темних, похмурих тонах.

Нерідко у поетеси ніч пов'язана із солярними символами: зіркою, зорею, сузір'ям, антиподом виступає сообраз сонця, тоді негативне значення змінюється на нейтральне чи позитивне: «заклик радості, сонця і щастя...» [6].

Хоча є в Ладі Могилянської міфологеми, що свідчать про душевну втому («втомлений сонячний спів»), про прагнення відпочинку, однак вони прекидаються вірою в омріяний рай, де людина житиме розкуто, вільно, тому поетеса використовує міфологеми простору, легкого лету, щоб піднятися вгору: «вітер влив надії в золоту косу» [6]. Поетеса використовує образи-настрої, як-от самота, що реалізується також через звернення до синонімічних понять: самотність, самотійність. М. Рильський закликає взяти перепочинок, щоб відчутти близькість до природи, єдність з нею: «Спочинь! На заступ вірний обіпрись / І слухай, і дивись, і не дивуйся. / Це ж сам ти вколо зеленю розливсь, / Огудинням прослався по землі, / Це ти гудеш роями бджіл брунатних, / На ясеневих гілках сидячи. / Ти по житах літаєш тонким пилом, / Запліднюючи теплі колоски, – / І твориш ти з людьми і для людей / Нові міста, ти арки ажурові / Над синіми проваллями будуєш» [7, с.262]. У вірші «Срібний сонет»: «Посріблені ліси окуталися тінню, / А небосхил горить і віти золотить... / У цьому ж лісі пив я самоту осінню, / Тут весну цілував під шелест верховіть. / Тут літом пропливли ледачі дні незмінні, / Тепер сюди прийшов морози я зустріть» [7, с.138]. Оксана Коваль, аналізуючи мовностилістичні особливості використання метафори у поезіях неокласиків, звернула увагу, що «М. Рильський майстерно переплітає поняття ліс – тобто життя людини й весна, літо, осінь, зима – як окремі періоди в її житті» [3, с.169].

Ще один із значущих об'єднуючих кодів творчості раннього М. Рильського та Ладі Могилянської – музичний. Музичний початок маніфестується як креативний, гармонізуючий, упорядковуючий Всесвіт, що зв'яже космос, людину, природу, культуру. Це робить простір їхніх творів багатоголосим, одухотвореним. Активне використання образів-міфологем обома авторами свідчить про властивий їм особливий, культурологічний тип мислення. У більшості розглянутих творів вони несуть не тільки естетичне, а й етичне навантаження. Душевні переживання домінують для обох поетів. Проте М. Рильський не затримується надовго у полоні смутку, його лірика наповнюється надією, гімном життю, для чого автор використовує натурфілософські образи, підкріплені іронічним тоном оповіді, що у свою чергу по-новому забарвлює звичні цінності та аксіоми. Митець, осмислюючи буття, переконливо доводить, що смерть – лише перехід до іншої форми існування, вона не страшна тим, хто вільний думками (суто сковородівська філософія!).

Рання лірика М. Рильського по-юнацьки щира, життєствердна, наповнена надзвичайною енергетикою, безумовно, стала відправною точкою в особистісному і творчому самовизначенні. На наш погляд, витоки основних тем, образів і мотивів зрілої творчості знаходяться саме у ранніх ліричних творах митця. Основними скріпами його творчості стають мотивно-образні ряди, які будуть основою стрункої, гармонійної міфопоетичної картини світу поета-неокласика пізнішого періоду. Незважаючи на те, що поезія Ладі Могилянської неоднорідна, різна за роками написання, у ній переважає аполлонічне начало. Проте обидва митці не відкидали повністю діонісійську нестримність. Вони шукали сенс буття також і в насолодах земного, тілесного життя. Певно, звідси і вірш пам'яті С. Єсеніна, і ці рядки: «І здригнулося серце... о заклик могутній/ До плетня притулилась міцніш, щоб не впасти./ Будеш завжди у мене в душі незабутній!/ Заклик радості, сонця і щастя...»[6] (Ладя Могилянська). «Знов чари ллють легенькі і безжурні,/ І серце радістю знов б'ється» [7, с.59] (М. Рильський).

*Висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку...* Можна стверджувати, що поети створили складну систему естетики і поетики, у яку імплікували,

крім низки ідей романтизму, символістські цінності й образи. Це пояснюється тим, що вони виходили з установки на спадкоємність, яка розумілася як вирішення проблем, поставлених, але до кінця не вирішених їхніми попередниками. Відштовхуючись від натурфілософського розуміння дійсності, автори (М. Рильський у ранній ліриці) стверджували романтичний характер взаємин людини з дійсністю. Можливо, тому для М. Рильського у подальшому культура стала тим простором, у якому він виявив творчу, конструктивну, гуманну енергію світовідчуття. Переконані, що свідомо культивування спадщини минулого сприяє стабілізації відносин у суспільстві. Там, де сильні традиції, де зв'язок поколінь не розірваний, людина відчуває себе частиною минулого своєї країни, що дозволяє частково знизити гостроту соціальних конфліктів.

Типологія означених міфологем є в значній мірі умовною, так як в поезіях М. Рильського та Ладі Могилянської важливе значення мають контекстуальні зчеплення слів і підтекстуальне тло їхніх творів. Крім того, для повноти аналізу варто брати широке коло поезій.

**Список використаних джерел і літератури:**

1. Генік-Березовська З. Від давнини до сучасності / З. Генік-Березовська // Грані культур. Бароко, романтизм, модернізм. – К.: Гелікон, 2000. – С.245 – 250.
2. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы / Д. Дюришин. – М.: Прогресс, 1979. – 295 с.
3. Коваль О. В. Мовностилістичні особливості використання метафори в поетичному словнику «неокласиків» / О. В. Коваль // Філологічні студії: Науковий вісник Криворізький національного університету. – Кривий Ріг, 2012. – Вип. 7. – Ч. 2. – с. 161-172.
4. Костомаров Н. И. Славянская мифология [Текст] / Н. И. Костомаров. – К.: Издательство: Чарли Год, 1994. – 688 с.
5. Крижанівський С. А. Максим Рильський / С. А. Крижанівський. – К.: Вища школа, 1985. – 126 с.
6. Могилянська Ладя. Вірші. – Мистецька сторінка / Ладя Могилянська [Електронний ресурс] / Режим доступу: storinka-m.kiev.ua/section\_18.php?u\_id=196
7. Рильський М. Збірник творів : у 20-и т. / М. Рильський. – К. : Наукова думка, 1983. – Т. 1. – 354 с.
8. Скиба Т. В. Поетичний ідіостиль ранньої творчості Максима Рильського: автореферат дис. на здоб. наук. ступеня канд. філол. наук. спец.: 10.01.06 – теорія літератури / Т. В. Скиба. – К.: Київський нац. ун-т ім. Т. Шевченка, 2013. – 20 с.
9. Тарарива Л. Ю. Міфопоетика творчості Максима Рильського: автореферат на здоб. наук. ступеня канд. філол. наук, спец.: 10.01.01 – українська література / Л. Ю. Тарарива. – Дніпропетровськ: Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара, 2011. – 20 с.
10. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического [текст] / В. Н. Топоров. – М.: Прогресс, 1995. – 624 с.

**References:**

1. Genyk-Berezovska Z. Vid davnyuny do suchasnosti, *Hrani kultur. Baroko, romantyzm, modernizm*, Kyiv, Helikon, 2000, pp. 245–250.
2. Dyurishin D. *Teoriya sravnitel'nogo izucheniya literatury*, Moscow, Prohress, 1979, 295 s.
3. Koval O. V. Mvnostylystychni osoblyvosti vykorystannia metafory v poetychnomu slovnyku «neoklasykiv», *Filolohichni studii*, Kryvyi Rih, 2012, Vol. 7, Part. 2, pp. 161–172.
4. Kostomarov N. Y. *Slavyanskaya mifologiya*, Kyiv, Charli God, 1994, 688 p.
5. Kryzhanivskiy S. A. *Maksym Rylskiy*, Kyiv, Vyshcha shkola, 1985, 126 p.
6. Mohylianska Ladia. *Virshi*. – *Mystetska storinka* [electronic resource], mode of access : storinka-m.kiev.ua/section\_18.php?u\_id=196
7. Rylskiy M. *Zbirnyk tvoriv : u 20-y t.*, Kyiv, Naukova dumka, 1983, Part. 1, 354 p.
8. Skyba T. V. *Poetychnyi idiostyl rannoi tvorchosti Maksyma Rylskoho*, Kyiv, Kyivskiy nats. un-t im. T. Shevchenka, 2013, 20 p.
9. Tararyva L. Yu. *Mifopoetyka tvorchosti Maksyma Rylskoho*, Dnipropetrovsk, Dnipropetrovskiy natsionalnyi universytet imeni Olesia Honchara, 2011, 20 p.
10. Toporov V. N. *Mif. Ritual. Simvol. Obraz: Issledovaniya v oblasti mifopoe'ticheskogo*, Moscow, Progress, 1995, 624 p.

**Summary**

**Olena Sazonova**

***Semantic Content of Mythopoetical Worldview of M. Rylskiy's and Lada Mohylainska's Poetries***

*The attempt of typological studies of mythopoetics creativity of Maksym Rylskiy and Lada Mohylianska has been made in the article. The study revealed the similarity of images, motives, artistic vision with a strong artistic personality poets. In the poetry of two authors the following types of myths have been identified: mythological images of cultural phenomena, historical events; mythological ideas, views, images, transformed the world of culture; the author's own myths, formed on the basis of the myths of national and world culture.*

**Key words:** *mythological beginning of poetry, mythopoetic, poetic space, mythology, aesthetic principles.*

Дата надходження статті: «04» березня 2015 р.

Дата прийняття до друку: «26» березня 2015 р.

### Поетика поеми-симфонії І. Драча «Смерть Шевченка»

*У статті простежено діалектичну єдність традицій і новаторства в поетичному епосі Івана Драча. Значна увага приділяється Шевченківським традиціям у художньому дискурсі поем митця (на прикладі поеми-симфонії І. Драча «Смерть Шевченка»).*

**Ключові слова:** традиції, новаторство, жанр, поема-симфонія, ліризм, метафоричність, художній стиль, образ, ліричний герой, художній дискурс.

*Постановка проблеми в загальному вигляді...* Своєрідність, неординарність художнього мислення, жанротворення та поетичної мови видатного «шістдесятника», митця-новатора Івана Драча давно вже набула в літературних колах аксіоматичного характеру. Його талант визрів на рубежі 50-х – 60-х років ХХ ст., коли представниками так званих «шумної трійки» і «галасливої четвірки» у російській та українській літературах відходили на другий план застарілі канони традицій, інколи навіть зухвало епатувалися інновації як протест проти мистецтва так званого «соціалістичного реалізму», нав'язаного більшовицькою ідеологічною машиною. Творчість Івана Драча характеризується діалектикою традицій і новаторством.

*Виклад основного матеріалу...* Проблема традицій і новаторства має, на наш погляд, два рівні – теоретичний і прикладний. Її методологічною основою є теорія каузальності будь-якого суспільного, у тому числі й культурного явища, сформульована на основі геніального припущення мислителя ХІХ ст. Гегеля, який стверджував, що внутрішня взаємодія окремих явищ є *causa finalis* [3; 20-22], тобто остаточною причиною всіх речей. У радянському літературознавстві, що формувало метакритичний дискурс певною мірою воно впливало на художнє мислення «шістдесятників», зокрема І. Драча, який традиції розумів як ідейно-художній досвід, викристалізований у кращих творах фольклору і літератури і узагальнений естетичною думкою, наукою про літературу, що передається наступним епохам і поколінням. Для нього новаторство – оновлення і збагачення як змісту, та і форми літератури новими образами, символами, художніми експериментами і відкриттями, що найповніше виявилось у моделюванні естетичної концепції людини, жанровій структурі. Як поет І. Драч формувався під впливом естетики Т. Шевченка, його любові до людини. Уже в першій збірці «Соняшник» він поетизує образи хліборобів, сільських жінок, матерів, перед якими, як і Т. Шевченко, схиляє голову. Спостерігається й інша спорідненість: для Тараса Шевченка символом України був образ-метафора «садок вишневий коло хати», для Івана Драча – теліжинський луг, калина («Лист до калини, залишеної на рідному лузі в Теліжинцях»).

Сучасні літературознавці схильні пов'язувати гегелівську діалектику традиції і новаторства з поняттями норми і канону, причому під нормою традиційно розуміється правило, припис, зразок, мірило, встановлений розмір, а канон складають усталені, нормативні тематично-стильові засади і принципи літератури та мистецтва певних періодів, художніх напрямів, стилів. Діалектичне співвідношення норми і канону визначає дух епохи, її естетичні засади.

У контексті проблеми канонічної нормативності мистецтва традиція – це те, що у формі усталених звичаїв, норм, порядків передається з покоління в покоління, а новаторство – це нововведення, якими діяльність творця відрізняється від традиційних норм. Традиційними і новаторськими, як уже зазначалось, можуть бути теми, мотиви, образи, ідеї, способи творення художнього світу, жанри, тропи. Еволюцію від традицій до новаторства можна простежити у відходженні письменника від освоєних зразків: наслідування; запозичення окремих мотивів і образів; стилізації; переспівів; відштовхування від традиції зі спеціальним наставленням на новації. Суперечливим, на наш погляд, є підхід до заперечення усталених традицій.

Традиції завжди національно визначені, але між національним і загальнолюдським у них не має опозиції, оскільки вони спонукають митця до художніх відкриттів. Традиції естетично активні: завжди виступаючи вихідним пунктом нового розвитку, вони справляють глибокий вплив на весь літературний процес. Тому новації не можна зводити тільки до змалювання нетрадиційного художнього матеріалу. Новаторський твір мистецтва може з'явитися в результаті оригінального образного втілення, узагальнення цього матеріалу. З огляду на це в кожній літературі завжди співіснують так звані традиціоналісти, що залишаються при тому популярними митцями і в певному сенсі також є новаторами, і засадничі новатори-модерністи, які спеціально ставлять собі за мету проведення художніх експериментів, але при тому не стають відкривачами нових

естетичних еталонів. У зв'язку з цим набуває особливої ваги анонсована нами вище проблема співвідношення традицій і новаторства з самотожністю письменника, тобто простеження того, наскільки «своїм» чи «чужим» є для нього те чи інше традиційне чи нове явище, чи, скажімо, «новаторство» є лише даниною моді або соціальним замовленням. Суто формальні шукання послаблюють або навіть руйнують зображально-пізнавальні можливості літератури.

Отже, діалектична єдність традицій і новаторства, їх тісний взаємозв'язок і взаємозумовленість – визначальні риси творчості Івана Драча.

На художню палітру Івана Драча, в якій мала вплив усна народна традиція, з одного боку, а з другого – «інтелектуальне оновлення», метафоричність поетики, асоціативне письмо, музичність. На перший погляд, це спостереження якоюсь мірою парадоксальне: синтез поезії і музики набуває різних форм.

Здавна музика була тим чинником, який немалою мірою сприяв поступальному руху літератури (врешті, і виникли обидва види мистецтва з одного кореня – синкретичного, культури первісного суспільства), народженню нових натхнених творів у пристрасних письменницьких серцях. Згадаймо хоча б, як причарувала Т. Шевченка поетика народних дум та історичних пісень, які послужили матеріалом для створення таких неперевершених зразків, як «Гайдамаки», «Перебендя», «Гамалія» та ін. Спираючись на традиції Т. Шевченка, який синтезував українську народну поезію, І. Драч створює поему-симфонію «Смерть Шевченка». Його художній дискурс так само інкрустований образами народної пісні.

Симфонія «Смерть Шевченка» написана ним до сотих роковин смерті Кобзаря і вперше оприлюднена у факультетській стіннівці. Поема і сьогодні дивує умінням вибудувати нову матрицю образів-символів, довершеністю своєї феєричної будови, де блискавичні осяяння еднаються з виваженим історичним розумінням буття України, парадоксальність мислення – з високим художнім смаком. Актуально звучить, наприклад, «Друге марення», в якому йдеться про українських «всюдисущих горобців». Це поетична інвектива і гіркий пророчий дар, для якого дійсність дає нові й нові потвердження. Інтертекстуально симфонія І. Драча прочитується в контексті художніх світів поем «Сон» і «Кавказ» Тараса Шевченка.

У поемі Івана Драча масштабно й поліфонічно змодельовано складні проблеми буття української нації. Таратор-усезнавець поєднує ірраціональні компоненти (марення, далекі голоси, голосіння матері-України) з реалістичними й сюрреалістичними ситуаціями й деталями, образами великої концентрації (три свічки, вишневий цвіт).

Ліро-епічний наратив поєму «Смерть Шевченка» представлений мовленням ліричного героя, який рефлексує над долею Шевченка, що став гордістю нашого народу:

Поет став морем. Далеч степова,  
І хмарочоси й гори – ним залиті.  
Бунтують хвилі – думи і слова,  
І сонце генія над ним стоїть в зеніті [4; 14].

Поема «Смерть Шевченка» є цікавою за своєю структурою. Композиційно твір складається з прологу та двох частин – «Вишневий цвіт», «Вишневий вітер». Ці назви символічні: саме у травневі дні, коли цвітуть вишні, повернувся на вічний спочинок на Чернечу гору Тарас Шевченко, щоб воскреснути і стати безсмертним, а його славу по всій землі несе вишневий вітер:

Йому стелилася дорога незвичайна –  
Єдина у житті і в смерті теж єдина,  
Крізь всі віки, загорнуті у смуток,  
Крізь всі народи, сиві і весняні, –  
Кругом землі йти на плечах братів [4; 22].

Сюжет твору охоплює три «марення» поета у передсмертний час. Драч використовує кіномонтажну композицію, зміну часових планів. Митець, так як і Тарас Шевченко, вдається до художнього прийому марення, сновидіння, що є вищою формою симфонічної асоціативності. Вони уже не мають прямого, безпосереднього зв'язку з музикою, проте відтворюються І. Драчем за її ж законами з залученням синкретичного мислення.

У поемі-симфонії «Смерть Шевченка» автор уводить у твір три марення героя, що зближує її композиційну структуру, з одного боку, з тичинівськими «видіннями» Сковороди вночі і на горі, а з другого – з брюсовським «Воспоминанием», що навіть структурно є послідовно динамічним, суцільним маревом. На використанні подібних прийомів і ґрунтується зближення музики і літератури. Адже в музиці певні аспекти діяльності героя передаються через змалювання переживань та емоційних станів.

Обидва герої – і Сковорода Тичини, і Драчевий Шевченко – постають у цих мареннях-видіннях як великі правдолюбці, шукачі істини, але матеріал для розгортання «сюжету уяви» персонажів

суттєво відмінний. Наратор Драча не драматизує цей трохи незвичний для літературного твору сюжет, не залишає героя у моралізаторському діалозі з совістю: він розширює панораму марень поета, надає їм не просто реалістичного, а, сказати б, документалістського характеру, що часом набуває форми перефразування шевченкових картин кріпосницької дійсності, тільки в більш узагальнено-філософському ракурсі:

*Один – жіночий ряд. Там покритки  
Замучені...*

*А другий – катовані солдати...*

*І козаки замучені, й казахи*

*Похнюплени...*

*Од заходу до сходу – два ряди...*

*Вже крики звідусіль: «Пора – веди!»*

*І він, Тарас, катів веде людських,*

*Січуть шпіцрутени вельможні пишні спини [4; 17].*

Водночас І. Драч, як і Т. Шевченко, тяжіє до фольклорних засобів творення образу. Свідчення тому – друге марення, де знову звучить мотив народної розправи, хоч і менш чітко виражений, ніж в оригіналі. Плідно використовуючи народнопісенні засоби, поет ніби відтворює в пам'яті читача картини, образи шевченкової поеми «І мертвим, і живим...»:

*Ми українські горобці,*

*Як оселедці, в нас чуби,*

*Вкраїнський усміх на лиці,*

*Вкраїнські пуски і лоби [4; 18], –*

*і далі:*

*Бо як підійметься руїна*

*Й зачервоніє Україна,*

*То нам прийдеться утікати,*

*Щоб крильця не пообнікати [4; 19].*

Продовжуючи традиції Кобзаря, І. Драч у другому маренні ліричного героя розвінчує українських псевдопатріотів, сучасних «гнучнокирпошиєнків», яничар. Друге марення є своєрідною дошкульною, сатиричною сценою, яка висміює «українських горобців». Фраза «Ми навіть інтернаціональні» – натяк і на сучасних безбатченків-інтернаціоналістів, всюдисущих і цинічних.

Лише у третьому маренні дія певним чином драматизується, та й то не чисто «конфліктно», а на синкретичній основі, що віддалено нагадує «Фінське свято» М. Тихонова та «Свято праці» В. Хлебникова.

У третьому маренні образ російських офіцерів, які немилосердно б'ють поета, переростає в образ Російської імперії, «тюрми народів», але вона не може задушити Шевченкове слово, яке витримало іспит часом і не втратило актуальності. Отже, це марення є узагальненим образом нелюдського знущання солдатів над поетом і його переходу в безсмертя.

У «Голосінні матері України» І. Драч застосовує поетику фольклорного плачу, голосіння, що нагадує «Скорбну матір» Тичини. Танець українського панства на поетових грудях – то не лише умовний прийом, але й словесно-музичний засіб. «Словесною пляску» (С. Еткінд) застосовував ще Р. Державін у кантаті «Любителю художеств». Вплетення народних мотивів, «словесних плясок», елементів синкретичного мистецтва надає симфонії барвистості, передає її розмаїту музичну тональність.

У Драча контраст не надуманий, бо він стихійно виникає між оптимістичними мотивами народних гулянь і непривабливими панорамами дійсності (знову ж таки згадаймо перше марення).

Взаємозв'язок між фабульним сюжетом і «сюжетом» персонажевої уяви здійснюється і через так звану «тему мандрів», у чому І. Драч продовжує традиції Т. Шевченка:

*Петербурзьким шляхом, по коліна*

*Грузнуча в заметах, боса йшла*

*Зморена, полатана Вкраїна,*

*Муку притуливши до чола [4; 15].*

Варто також звернути увагу ще на одну деталь – на роль «далекого ділового голосу» в симфонічній структурі поеми «Смерть Шевченка». Цей своєрідний збірний, філософськи узагальнений образ (в такій узагальненості полягає одна з особливостей симфоній) становить собою четверту частину поеми, яка нагадує змагання «підголосків», що втілюють побічні теми, і в кінцевому підсумку злиття їх в основний мотив. Цей мотив, виразно синтезований з побічних тем, зливається, до того ж, з так званою «вишневою» темою, що є у творі провідною:



Я тебе в Закревській поманила,  
Я душею билась в Репніній,  
А в засланні крила розкрилила  
В Забаржаді, смуглій і тонкій...  
Я – Оксана, вічна твоя рана,  
Журна вишня в золотих роях,  
Я твоя надія і омана,  
Искра нероздмухана твоя [4; 18].

У річищі такої поетики побудований цикл Лесі Українки «Сім струн», де в останньому, сьомому вірші, немов у заключному акорді вінка сонетів, сконцентровані всі думки, усі «голоси» і «підголоски» поетеси.

**Висновки...** Отже, Іван Драч, плідно розвиваючи національні традиції словесності (український фольклор, творчість Т. Шевченка, Лесі Українки, П. Тичини тощо), виступає новатором у літературній творчості. У пролозі симфонії «Смерть Шевченка» Іван Драч писав: «Художнику – немає скutih норм. Він – норма сам, він сам в своєму стилі...» [4; 14]. Це слід пам'ятати, читаючи його поеми, потрібно знати, що він зробив нормою поезії багато понять і явищ, які до того перебували за межами мистецької краси, що він виробив свій неповторний метафоричний спосіб мислення, стиль, котрий можна досліджувати й розгадувати, але неможливо збагнути до кінця, оскільки він охоплює безмежжя художніх світів.

#### Список використаних джерел і літератури:

1. Бердиховська Б. Шістдесятники – бунт покоління / Б. Бердиховська // Українська мова та література. – 2006. – № 14–15. – С.3–11.
2. Бурбан В. Крила Івана Драча / В. Бурбан // Культура і життя. – 2006. – 1 листопада.
3. Гегель Г.В. Сбор. соч.: В 4 тт. / Г. В. Гегель. – М.: Гослитиздат. – 1960. – 276 с.
4. Драч І. Поеми / Упорядкув. та післямова А.Ткаченка; Передм. М.Жулинського / Іван Драч. – К.: Генеза, 2006. – 512 с.
5. Драч І. Їти у вир днів і робити своє діло / Іван Драч. // Світ про Україну. – 1993. – 28 липня. – С. 8.
6. Зборовська Н. Стильовий портрет шістдесятництва / Ніла Зборовська // Слово і час. – 2001. – № 12. – С.25-42.
7. Зборовська Н. Шістдесятники / Ніла Зборовська // Слово і час. – 1999. – № 1. – С. 74-80.
8. Ільницький М.М. Іван Драч: Нарис творчості / М.М. Ільницький. – К.: Рад. письменник, 1986.
9. Рубан В. Третє пришестя Івана Драча / В. Рубан // Київ. – 1996. – № 9-10. – С. 131–134.
10. Тарнашинська Л. Українське шістдесятництво: аберация явища у постмодерному прочитанні / Людмила Тарнашинська // Слово і час. – 2006. – №3. – С. 59–71.
11. Ткаченко А. О. Поетичний світ Івана Драча / А.О. Ткаченко. – К., 1986. – 166с.
12. Ткачук М.П. Іван Драч / М.П. Ткачук // Українська мова і література. – 2001. – 15 (223), квітень.
13. Шпиталь І. Духовна окраса нації: Слово о полку шістдесятників / І. Шпиталь // Дніпро. – 2005. – № 11–12. – С. 111–116.

#### References:

1. Berdykhovska B. Shistdesiatnyky – bunt pokolinna, *Ukrainska mova ta literature*, 2006, Issue 14–15. – pp. 3–11.
2. Burban V. Kryla Ivana Dracha, *Kultura i zhyttia*, 2006, 1 lystopada.
3. Gegel' G. V. *Sbor. soch.: v 4 tt.*, Moscow, Goslitizdat, 1960, 276 p.
4. Drach I. *Poemy*, Kyiv, Geneza, 2006, 512 p.
5. Drach I. Ytu u vyr dnyv i robyty svoje dilo, *Svit pro Ukrainu*, 1993, 28 lypnia, p. 8.
6. Zborovska N. Stylovyi portret shistdesiatnytstva, *Slovo i chas*, 2001, Issue 12, pp. 25–42.
7. Zborovska N. Shistdesiatnyky, *Slovo i chas*, 1999, Issue 1, pp. 74–80.
8. Ilnytskyi M.M. *Ivan Drach: Narys tvorchosti*, Kyiv, Rad. pysmennyk, 1986.
9. Ruban V. *Tretie pryshestia Ivana Dracha*, 1996, Issue 9–10, pp. 131–134.
10. Tarnashynska L. Ukrainske shistdesiatnytstvo: aberatsiia yavyscha u postmodernomu prochytanni, *Slovo i chas*, 2006, Issue 3, pp. 59–71.
11. Tkachenko A. O. *Poetychnyi svit Ivana Dracha*, Kyiv, 1986, 166 p.
12. Tkachuk M. P. Ivan Drach, *Ukrainska mova i literature*, 2001, Issue 15 (223), kviten.
13. Shpytal I. Dukhovna okrasa natsii: Slovo o polku shistdesiatnykiv, *Dnipro*, 2005, Issue 11–12, pp. 111–116.

#### Summary

#### Tetiana Skuratko

#### *Poetics of the Poem-Symphony «Death of Shevchenko» by Ivan Drach.*

*In the article dialectical unity of traditions and innovations in the poetic epos of Ivan Drach has been traced. We pay great attention to Shevchenko's traditions in artistic discussion of poems of the artist (by the example of the poem – symphony by Ivan Drach «Shevchenko's Death»)*

**Key words:** *traditions, innovations, genre, poem – symphony, lyricism, metaphor, poetic style, artistic image, lyrical hero, artistic discussion.*

Дата надходження статті: «03» квітня 2015 р.

Дата прийняття до друку: «23» квітня 2015 р.

**Інтертекстуальний діалог у дискурсі антиутопії ХХ ст.: О. Хакслі «О дивний новий світ» – М. Уельбек «Елементарні частки»**

У статті досліджується метатекст, утворений найвідомішими антиутопіями ХХ сторіччя, які стали літературно-естетичною реакцією на кризові процеси у суспільній свідомості.

Детально аналізується багаторівневий зв'язок антиутопічних інтенцій суспільного життя і літературної практики. Особливу увагу акцентовано на співставленні знакових творів останніх десятиліть зі зразками класичної антиутопічної літератури; для аналізу інтертекстуального діалогу у дискурсі антиутопії ХХ ст. обрано роман О. Хакслі «О дивний новий світ» та твір М. Уельбека «Елементарні частки».

Зроблено висновок, що кризові процеси у художній свідомості межі ХХ – ХХІ ст. супроводжуються домінуванням есхатологічного мислення, світовідчуття, пов'язаного з «крахом ілюзій», які колись мало людство щодо власного майбутнього. Це дозволяє позиціонувати естетичну природу сучасного мистецтва, зокрема літератури, як антиутопічну.

**Ключові слова:** антиутопія, метатекст, Олдос Хакслі, Мішель Уельбек, інтертекстуальний діалог, рецепція мотивів.

Постановка проблеми в загальному вигляді... Новітній період історії – рубіж ХХ – ХХІ ст. – це час глобальних змін у всіх сферах життя: політичній, культурній, науковій, соціальній, економічній тощо.

Предметом філософських рефлексій, соціологічного аналізу, політичних прогнозів стає нова фаза цивілізаційного розвитку – інформаційне суспільство і пов'язані з ним як позитивні зміни, так негативні ризики.

Сумнів щодо правильності вибраного шляху супроводжує європейську культурну історію ХХ ст. від знаменитих «Сутінків Європи» О. Шпенглера до жорстких констатацій одного із найвидатніших мислителів сучасності Ю. Хабермаса: «Очевидними є загроза екологічної нерівноваги, асиметрія благополуччя і економічної потужності, небезпека з боку високих технологій, торгівля зброєю, особливо – розповсюдження зброї масової поразки, загроза наркоманії тощо» [9, с. 308]. Природно, що цей сумнів втілюється і в літературні твори, зокрема, у вигляді негативних прогнозів, представлених антиутопіями, адже відкриття та досягнення науково-технічної цивілізації, яка впродовж усього ХХ століття набирає незалежну, самодостатню енергію, впливають на культуру не завжди позитивно, тобто очевидним способом починають виконуватися попередження не тільки філософів (О. Шпенглер, Х. Ортега-і-Гассет), а і одночасно передбачення самої антиутопії – романів Є. Зам'ятіна, Дж. Оруелла, О. Хакслі, Р. Бредбері. Як стверджує О. Воробйова, романи-антиутопії О. Хакслі «О дивний новий світ» (1932), А. Кестлера «Сліпуча п'ятьма» (1940), Дж. Оруелла «1984» (1948) укупі з романом Зам'ятіна «Ми» складають Велику Антиутопію ХХ століття, гранично ближній взаємний контекст, який дозволяє побачити в кожному з цих романів нові глибини. Всі ці антиутопії «розмикають» свої внутрішньотекстові комунікації, і, завдяки контекстуальній взаємодії (вже досить тривалій), утворюють новий метатекст [2, с.12].

У такому метатексті своє помітне місце, з нашої точки зору, займають і сучасні твори, написані на межі сторіч, адже тісний багаторівневий зв'язок антиутопічних інтенцій суспільного життя і літературної практики представляє дедалі більший соціокультурний інтерес.

Аналіз актуальних досліджень... Антиутопія як жанр активно вивчається сучасним літературознавством. Зарубіжні фахівці звертаються як до теорії питання (Е. Баталов, М. Букер, Б.Ланін, Е. Шацькі, М. Шадурський та ін.), так і до аналізу конкретних антиутопічних текстів (А.Бартов, М. Гнедовський, І. Головачова, Я. Засурський, М. Окс, В. Рабинович, В. Скурлатов, Е.Фромм та ін.). Проблему жанру досліджують О. Воробйова, Г. Ессельборн, Н. Ковтун, Б. Ланін, Р.Черепанова), співвідношення (анти)утопічної літератури і наукової фантастики розглядають Г.Ессельборн, М. Кванієн, К. Ковтун, Г. Люк, Л. Саргент, М. Швонке та ін. Серед вітчизняних фахівців до жанру антиутопії звертаються Ю. Жаданов, Д. Затонський, О. Ніколенко, Г. Сабат, з-поміж нових дисертаційних досліджень привертають увагу роботи С. Безчотнікової, О. Євченка, О.Копач.

Постмодерністська естетична і культурна ситуація в загальносвітовому масштабі сприяє розвитку антиутопії в її пародійних та іронічних відносинах з утопією. Можна стверджувати, підкреслює С. Безчотникова, що кризові процеси у художній свідомості межі ХХ – ХХІ ст. взагалі супроводжуються домінуванням есхатологічного мислення, світовідчуття, що пов'язано з «крахом ілюзій», які колись мало людство щодо власного майбутнього. Це дозволяє фахівцям оцінювати естетичну природу сучасного мистецтва як антиутопічну (О. Кривцун, М. Епштейн, Ю. Хабермас, Ч. Уолш) [1, с. 6].

Автори антиутопій пропонують нам метафоричні антипроекти майбутнього світоустрою, виявляючи їх із уже наявних, але частіше прихованих і не помітних у повсякчасності тенденцій. З нашої точки зору, особливий інтерес представляє співставлення знакових творів останніх десятиліть зі зразками класичної антиутопічної літератури, тому для порівняння (з точки зору відображення реалій останнього порубіжжя і їх художнього втілення) оберемо роман О. Хакслі «О дивний новий світ» і епатажний роман М. Уельбека «Елементарні частки».

*Метою* даної статті є аналіз прогностичної ролі антиутопічної художньої літератури у формуванні ідеалів (стандартів, реалій, маркерів) культурної ідентичності на рубежі ХХ – ХХІ ст. та порівняння у зазначеному вимірі роману О. Хакслі «О дивний новий світ» і твору М. Уельбека «Елементарні частки».

*Виклад основного матеріалу...* Як зауважують І. Медведева та Т. Шишова, книга Олдоса Хакслі стала твором, про який знають навіть ті, хто його не читав [4, с. 179], адже «О дивний новий світ» – роман-антиутопія, у якому образ можливого майбутнього вражає змальовується як фантазмагорична гіпербола, бо автором виокремлені найнебезпечніші суспільні тенденції.

Стисло пригадаємо сюжет: дія роману розгортається у Лондоні 2541 р., коли люди Землі живуть у Єдиній державі, суспільство якої – суспільство споживання. До слова, на межі 1920-1930-х років, коли створювався роман, ніякого суспільства споживання і близько не існувало. В Америці наближалась Велика депресія, Європа переживала наслідки Першої світової, проте О. Хакслі напрочуд точно описав те, що стало тенденцією через майже 40 років.

За сюжетом, люди не народжуються традиційним шляхом, а вирощуються на спеціальних заводах. Традиційних інститутів сім'ї і батьківства тут не існує, значна частина технологічної діяльності виконується високорозвиненими машинами, у суспільстві існує кастова система, а більшість психологічних проблем вирішується за допомогою нешкідливого наркотика – соми.

Уже згадувані І. Медведева та Т. Шишова серед найважливіших зреалізованих на межі сторіч прогнозів роману, створеного в 1932 р., виокремлюють контроль над народжуваністю, генну інженерію, формування суспільства споживання з особливою споживацькою психологією, яка підтримується завдяки «формуванню правильних установок у процесі гіпнопедії», тотальну сексуальну свободу тощо [4, с. 191].

Заради об'єктивності зауважимо, що рецепцію подібних мотивів застереження читач, обізнаний з літературою останніх десятиріч, знайде ледь не у кожному знаковому творі, який привернув суспільну увагу (М. Етвуд, «Розповідь служниці», М. Каннінгем, «Дім на краю світу», Ф. Бегбедер, «99 франків», М. Уельбек, «Платформа», В. Пелевін «Ампір V», С. Минаєв «Duxless», В. Сорокін «Трилогія», О. Ірванець «Рівне/Ровно»).

Проте нашу дослідницьку увагу привернув вражаючий інтертекстуальний діалог між англійцем О. Хакслі з часової точки 1932 р. (створення роману «О дивний новий світ») – та французом М. Уельбеком, з позиції 1998 р. (написання роману «Елементарні частки»).

Сучасний французький письменник-постмодерніст, поет, романіст і публіцист, лауреат премії Гонкурів 2010 р., найбільш читаний і цитований письменник Франції, яскравий експериментатор з провідною жанровою ідеєю, якою є антиутопія, М. Уельбек однозначно позиціонується як незаперечний постмодерніст, який, як і його знаменитий співвітчизник Ф. Бегбедер, «здійснює у своїх романах реалістично-постмодерністський синтез; а сексуально-споживацький хаос постмодерністського суспільства симулякрів, іронічний модус оповіді поєднується у цих творах з традиціями класичного соціально-виховного роману» [12, с. 12]. Обидва письменники стали «кривим дзеркалом покоління» [11, с. 155], у чий творчості відображення дістали економічний лібералізм, сексуальна свобода, криза сорокалітніх, тотальна самотність людини. Т. Мозгова у статті «Жанрова своєрідність романів М. Уельбека» однозначно вписує романи автора у контекст антиутопії: «Тісне переплетення рис утопії і антиутопії, постійні їх взаємопереходи – улюблений прийом Уельбека при описанні сьогоденної дійсності і прогнозів майбутнього людини» [5, с. 101].

«Елементарні частки» – роман про двох братів-невдах. Один – втілення раціо, біолог, фізик, геній; інший – жертва власних пристрастей і комплексів, викладач літератури, на дозвіллі письменник – «два полюси сучасної цивілізації, – як називає їх у своєму монографічному дослідженні «Археологія наукового знання Олдоса Хакслі» І. Головачова. – Два символи, у яких

новий світ Захід розкриває свою природу. І дві крайності, між якими, за Уельбеком, розташовано простір життя сучасної західної людини» [3, с. 5].

У найвідомішому романі М. Уельбека впродовж усього тексту знаходимо або ремінісценції, або прямі посилання на «О дивний новий світ» О. Хакслі. Крім відсилань до Хакслі, у романах Уельбека багато літературних алюзій: Булгаков, Бодлер, Пруст, Ніцше, Фрейд; проте сучасний світ, відображений Уельбеком, є мало не абсолютним втіленням «проекту», створеного в антиутопії Хакслі, що легко простежується у своєрідному «діалозі» двох творів. Так, один з головних героїв, Брюно, розмірковує щодо роману «О дивний новий світ»: «...як правило, світ Хакслі оголошують тоталітарним жахом, намагаючись видати цю книгу за розвінчання – це ж чисте лицемірство! За всіма пунктами – генетичний контроль, свобода статі, боротьба зі старістю, цивілізація розваг – «О дивний новий світ» змальовує нам рай, якого ми намагаємося досягти. Як подумаєш, що ця книга була написана в 1932-му, – просто неймовірно! З тих пір західне суспільство невпинно прагнуло наблизитися до цього зразка!» [8].

Як уже згадувалося, тема руйнування сім'ї і контроль над народжуваністю є однією з провідних у романі Хакслі, який навіть починається зі своєрідної екскурсії: дія розгортається в Лондоні в якомусь далекому майбутньому. Люди, що живуть там, не народжуються природним шляхом. Їх штамнують на так званих людинофабриках і з дитинства певним чином виховують, 34-поверхове приміщення з вівіскою «Центрально-лондонський інкубатор і виховний центр» вирішує всі проблеми дітонародження в «ідеальному суспільстві» Хакслі.

Монолог екскурсовода зі сторінок роману Хакслі вражає актуальністю: «Дедалі досконаліші методи контролю над народжуваністю раніше чи пізніше приведуть до того, що людство раз і назавжди втратить зв'язок з сексуальністю, а рід людський буде відтворюватися в лабораторії... Як наслідок – зникнення родинних зв'язків, самих понять батьківства і материнства» [10]. Герой Уельбека ніби продовжує щойно перервану розмову зі своїм співрозмовником зі сторінок Хакслі: «Щодо дітей, то раніше вони були потрібні, щоб стати спадкоємцями статків, суспільних і родинних традицій... Сьогодні це все несуттєво, я живу на зарплатню, у мене немає статку, мені нічого залишати у спадщину сину. У мене немає навіть ремесла, якому б я міг його навчити, я не знаю, чим він займатиметься в майбутньому; правила, за якими я жив, для нього цінності не мають. Прийняти ідеологію нескінченних змін – значить визнати, що життя людини жорстко замикається в межах її індивідуального буття, а минулі і майбутні покоління в її очах нічого не означають. Так ми тепер і живемо, і сьогодні немає ніякого сенсу заводити дитину» [8].

«Хакслі зміг спроектувати цілісний переконливий світ імовірного майбутнього, – стверджує І. Головачова у вищезазначеній монографії. – Вражає, що складові саме цього романного світу, а не якогось іншого з придуманих тоді чи згодом, складають основний зміст нашої, поки ще не завершеної цивілізації» [3, с. 232].

Один із лейтмотивів антиутопії Хакслі – становлення споживацької психології мас у «дивному новому світі». Автор напрочуд точно описав те, що стали створювати через три-чотири десятиліття. Він навіть чітко продемонстрував, як у цьому суспільстві потреби не тільки задовольняються, а – що принципово важливо! – формуються за допомогою маніпуляцій свідомістю. У 1958 році, через майже 30 років після виходу першої книги, Хакслі публікує її нехудожнє продовження: «Повернення в чудовий новий світ», у якому він міркує, наскільки наблизився або віддалився наш світ від описаного в романі 27-річної давності. О. Хакслі доходить висновку, що ми рухаємося до концепції «чудового світу» набагато швидше, ніж він припускав. Цей «чудовий» світ стає провідним соціокультурним контекстом творчості М. Уельбека. Збірка його коротких есе «Світ як супермаркет» вже за назвою визначає філософію життя типового європейця межі сторіч. «Світ як воля і ув'язнення» більше, за Уельбеком, неможливий. Логіка супермаркету передбачає логіку бажань. Людина супермаркету органічно не може бути людиною єдиної волі і бажання, тому магістральною темою для Уельбека є системна криза сучасної цивілізації, духовна агонія постіндустріального суспільства.

Однією з найбільших загроз для сучасної людини Уельбек вважає сексуальну свободу. Як не пригадати, що у «дивному новому світі» Хакслі найважливішою ідеологічною складовою є тотальна сексуалізація. По суті, за Уельбеком, саме ці дві сили: сексуальна вседозволеність і нові технології – знищать цивілізацію і культуру колись величної білої людини. Зупинити деструктивні процеси уже неможливо: людство вичерпало гуманістичний потенціал, а отже, має зникнути. В антиутопії «Елементарні частки» науковець-біолог Мішель Дзержинський, застосовуючи розроблену ним технологію клонування, створює людину нового типу – без статі, без почуттів, без пристрастей – «по той бік добра і зла»: «Людство зникає, даючи життя новому роду, без статі і без смерті, тим самим долаючи індивідуальність, роз'єднаність і поняття майбутнього», – виголошує у фіналі один із героїв [8].

Порівняймо, наскільки точно здійснився проект «ідеального щастя», виголошений у романі Хакслі устами Європейського Правителя: «Тепер люди щасливі, – каже Головний Правитель. – Вони отримують все, що хочуть, і не здатні бажати того, чого отримати не можуть. Вони живуть у достатку, в безпеці, не знають хвороб, не бояться смерті, блаженно не відають старості і пристрасті; їм не отруюють життя батьки з матерями; нема у них ні дружин, ні дітей, ні кохання – а значить, нема тривоги; вони так сформовані, що практично не можуть вийти за рамки належного» [10]. (До речі, Головного Правителя звати Мустафа, і це ім'я Головний Правитель Європи отримав від автора у 1932 р., коли ще не існувало ніяких натяків на «велике переселення мусульман у Європу». Парадоксальний збіг чи випадковість, але у контексті досліджуваного діалогу Хакслі – Уельбек не можемо оминати увагою той факт, що М. Уельбек оголошений у сучасному світі антиісламістом і навіть став фігурантом сумнозвісного мусульманського процесу, внаслідок чого залишив Францію та веде усамітнений спосіб життя).

Проблемі релігійних установок «прекрасного нового світу» присвячено О. Хакслі окрему главу. «Бог не сумісний з машинами, науковою медициною і всезагальним щастям, у світі, де молодості і благополуччя вистачає на все життя, релігійність стає зайвою» – пояснюють Дикуну, який випадково потрапив у новий світ, не забувши моральних установок зниклого минулого. – Сам Господь наш Форд багато зробив, щоб перенести акцент з Істини і Краси на комфорт і щастя» [10].

Людина стає «елементарною часткою», коли забуває про Істину і Красу, втрачає зв'язок з Абсолютом – ця метафора закладена у заголовок роману М. Уельбека. Елементарні частки – атоми, позбавлені суттєвої духовної зв'язаності. Розум і здоровий глузд виявилися безсилі утримати свій найнадійніший регулятор у сфері суспільних відносин – культуру, тому попередня культура приречена. «Ми живемо, розірвавши останні пута, що пов'язували нас із людством. За людськими мірками, ми живемо щасливо; ми приборкали сили, непереможні в очах людей: егоїзм, гнів, жорстокість; ми живемо у всіх сенсах іншим життям. ...вроджена індивідуальність, якою ми в силу трагічних оман так пишалися, якраз і служила найбільшим джерелом наших бід. Наука і мистецтво існують у нашому суспільстві, але гонитва за Істиною і Красою ... уже не має такого трепетного характеру. На людей стародавньої раси наш світ справляє враження раю», – з позиції майбутнього кінця ХХІ ст. цей дифірамп раю, у якому немає Бога, виголошує представник нового людства, носій штучного інтелекту Хюбчєак, який створений завдяки науковим відкриттям героя роману професора М. Дзержинськи і власне якому начебто і належить написаний твір [8]. Проте навіть він, попри свою «нелюдську штучність», не втримується від інтонації ностальгійної шанобливості: «Нині, коли згасають його останні представники, ми вважаємо доречним віддати людству останню шану; останню данину, спогад про яку свого часу теж зникне, поглинений хиткими пісками часів; і все-таки необхідно, щоб така повага, щонайменше одного разу, була висловлена. Ця книга присвячується Людині» [10].

Можливо, саме завдяки цій фінальній інтонації, «расист, порнограф, реакціонер, мізантроп, антифемініст і гомофоб», як його рясно величають літературознавці, Уельбек у наслідку виявляється моралістом, і весь підтекст «Елементарних часток» прочитується як туга за людськими нормами, добротою, любов'ю, ніжністю і поезією – туга за Людиною.

А отже, в певному сенсі, як би парадоксально це не виглядало, – твір Уельбека можна назвати утопічним романом про віру, пізнання і свободу.

*Висновки...* Антиутопія досягає найбільш високого ступеня естетичної прояву в ХХ столітті: це безпосередньо пов'язано з історичною реальністю століття, що висунуло перед людством проблеми, до вирішення яких воно виявилось не готове. Все це викликало відповідну літературно-естетичну реакцію, що виразилася в активізації антиутопії. Найжорсткіші антиутопічні проекти не видаються сьогодні гіперболами, адже цивілізація на межі століть знаходить все більш небезпечну інтенцію руйнування духовних засад людської спільноти. У романі М. Уельбека вибудовується очевидний, майже явно позначений комплекс літературних паралелей (ми зупинилися лише на деяких із них) з антиутопічними проектами з твору О. Хакслі, що дозволяє дійти висновку щодо утворення нового метатексту, прочитання якого увиразнюється в дискурсі антиутопії ХХ-ХХІ сторіччя.

#### **Список використаних джерел і літератури:**

1. Безчотникова С. В. Русская литературная антиутопия пределы ХХ-ХХІ веков: динамика развития, векторы модификаций, типология : автореф. дис. на здобуття ступеня доктора філ. наук : спец. 10.01.02 – «Російська література» / Безчотникова Світлана Володимирівна. – Київ, 2008. – 44 с.
2. Воробьева А. Н. Русская антиутопия ХХ-начала ХХІ веков в контексте мировой антиутопии : автореф. дис. на соиск. уч. степени доктора филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / Александра Николаевна Воробьева. – Саратов, 2009. – 40 с.
3. Головачева И. В. Наука и литература : Археология научного знания Олдоса Хаксли [монографія] / И. В. Головачева. – Санкт-Петербург : Факультет филологии и искусств. – СПбГУ, 2008. – 344 с.

4. Медведева И. Читайте Хаксли / И. Медведева, Т. Шишова. // Наш современник. – 2013. – № 3. – С. 178-195.
5. Мозгова Т. Жанрова своєрідність романів М. Уельбека // Т. Мозгова // Весці БДПУ. – Серія 1. Педагогіка. Філософія. – Мінськ. – 2008. – С. 99-103.
6. Селиванова Е. Ю. Антиутопический роман в немецкоязычной литературе конца XX – начала XXI вв.: автореф. дис. на стиск. науч. степ. канд. филол. наук : спец. «Литература народов стран зарубежья (немецкая литература)» / Селиванова Евгения Юрьевна. – Казань. – 2013. – 25 с.
7. Суслова И. Метапрозаическое начало в романе М. Уэльбека «Расширение пространства борьбы» / Инга Суслова // Вестник Пермского университета. – Серия российская и зарубежная филология. – Вып. 4(16). – Пермь, 2011. – С. 242-248.
8. Уэльбек М. Элементарні частки [Електронний ресурс] / Мішель Уэльбек. – 1998. – Режим доступу: <http://libatriam.net/read/38811/>
9. Хабермас Ю. Вовлечение другого. Очерки политической теории / Ю. Хабермас. – СПб.: Наука, 2001. – С. 308.
10. Хакслі О. О дивний новий світ [Електронний ресурс] / Олдос Хакслі. – 1932. – Режим доступу: <http://www.litmir.info/bd/?b=77016>
11. Шаталов А. Мы живем счастливо... / А. Шаталов // Дружба народов. – 2011. – № 10. – С.153-159.
12. Шевякова Э. Н. Современная французская проза рубежа веков : модификация романной формы : автореф. дис. на стиск. науч. степени доктора филолог. наук : спец. 10.01.03 – «Литература народов стран зарубежья (западноевропейская литература)» / Шевякова Эвелина Николаевна – Москва, 2009. – 42 с.

#### References:

1. Bezhotnikova S. V. *Russkaya literaturnaya antiutopiya predely' XX-XXI vekov: dinamika razvitiya, vektory modyfykatsyi, typolohiya*, Kyiv, 2008, 44 p.
2. Vorob'eva A. N. *Russkaya antiutopiya XX-nachala XXI vekov v kontekste mirovoj antiutopii*, Saratov, 2009, 40 p.
3. Golovacheva I. V. *Nauka i literatura : Arxeologiya nauchnogo znaniya Oldosa Xakсли*, Sankt-Peterburg, Fakul'tet filologii i iskusstv, SPbGU, 2008, 344 p.
4. Medvedeva I., Shyshova T. Chitajte Xakсли, *Nash sovremennyk*, 2013, Issue 3, pp. 178–195.
5. Mozghova T. Zhanrova svoieridnist romaniv M. Uelbeka, *Vestsi BDPU, Serii 1, Pedagogika. Filosofiia*, Minsk, 2008, pp. 99–103.
6. Selivanova E. Yu. *Antiutopicheskij roman v nemeczkoyazy'chnoj literature koncza XX – nachala XXI vv.*, Kazan', 2013, 25 p.
7. Suslova I. *Metaprozaicheskoe nachalo v romane M. Ue'lbeka «Rasshirenie prostranstva bor'by»*, *Vestnik Permskogo universiteta. Seriya rossyiskaia y zarubezhnaia fylohohiya*, Vol. 4(16), Perm', 2011, pp. 242–248.
8. Uelbek M. *Elementarni chastky* [electronic resource], mode of access: <http://libatriam.net/read/38811/>
9. Habermas Yu. *Vovlechenie drugogo. Oчерki politicheskoy teorii*, SPb, Nauka, 2001, p. 308.
10. Khakсли O. *O dyvnyi novyi svit* [electronic resource], mode of access: <http://www.litmir.info/bd/?b=77016>
11. Shatalov A. *My' zhivem schastlivo...*, *Druzhba narodov*, 2011, Issue 10, pp.153–159.
12. Shevyakova E'. N. *Sovremennaya francuzskaya proza rubezha vekov : modifikaciya romanoj formy'*, Moskva, 2009, 42 p.

#### Summary

*Iryna Slonevska*

#### ***Intertextual Dialogue in the Discourse of Dystopias of the XX Century: Aldous Huxley «Brave New World» - Michel Houellebecq «Les Particules Élémentaires»***

*The article deals with a metatext formed by the most famous dystopias of XX century, which became a literary and aesthetic reaction to the public consciousness crisis. Detailed analysis of multi-link dystopian intentions of social life and literary practice is given.*

*The special attention is paid to the comparison of outstanding works of the last decades with the classic examples of dystopian literature. Novels by Aldous Huxley «Brave New World» and by Michel Houellebecq «Les Particules élémentaires» were taken for the analysis of intertextual dialogue in a dystopian discourse of the twentieth century.*

*It is concluded that the crisis processes in the artistic consciousness at the turn of the XX - XXI centuries are accompanied by dominance of the eschatological thinking, attitude associated with the «collapse of illusions» that mankind has ever had about its future. This allows to position the aesthetic nature of contemporary art as dystopian.*

**Key words:** *dystopia, metatext, Aldous Huxley, Michel Houellebecq, intertextual dialogue, motives reception.*

Дата надходження статті: «12» березня 2015 р.

Дата прийняття до друку: «02» квітня 2015 р.

### Ідейні колізії у драматургії Спиридона Черкасенка

У статті проаналізовано художні твори С.Черкасенка, розкрито ідейні колізії у драматургії автора, його світогляд, індивідуальний стиль і пошук. Визначено основну проблематику драматургії автора, розкрито його соціальні мотиви. Закцентовано на ролі самотності індивідуальної авторської манери С.Черкасенка в аналізованих творах.

**Ключові слова:** Спиридон Черкасенко, ідейні колізії, драматичні твори, соціальні мотиви та ексцеси.

*Постановка проблеми у загальному вигляді...* Серед драматургів української діаспори 20–30-х рр. ХХ ст. одне з провідних місць посідає Спиридон Феодосійович Черкасенко, творчість якого відзначається оригінальними тематичними і стильовими пошуками. У п'єсах цього драматурга спостерігаємо своєрідне поєднання традицій соціально-побутової драми з елементами європейської неоромантичної п'єси.

*Аналіз досліджень і публікацій...* За короткий термін, коли творчість С. Черкасенка була предметом уваги науковців (початок ХХ ст. та від 1990-х років до наших днів), вже написано чимало досліджень. Варто назвати роботи дослідників-сучасників автора: М. Вороного, Миколи Євшана, Г. Хоткевича, В. Крушельницького, Л. Старицької-Черняхівської, а також науковців кінця ХХ – початку ХХІ ст. : О. Мишанича, В. Школи, Н. Копиленко, Л. Дем'янівської, В. Оліфіренка, М. Кудрявцева, І. Котяш тощо. І все ж таки, попри достатню кількість досліджень у творчості С. Черкасенка залишається іще чимало недосліджених питань, тому **метою нашої статті** є розкрити ідейні колізії у драматургії автора, показати самотність авторської манери письменника та розкрити її соціальну проблематику.

*Виклад основного матеріалу...* Перші спроби С.Черкасенка у драматургічному жанрі (короткі ескізи «Жах» (1906), «Повинен» (1908), драма «Хуртовина» (1908) були співзвучні революційним настроям народу періоду 1905–1907 рр. і відображають соціальні ексцеси та колізії у робітничо-селянських середовищах.

Перших два етюди за естетичною сутністю цілком відповідали засадам символістської драматургії: образи твору носять абстрактно-символічний характер, у кожному з них бачимо носіїв певних ідейних переконань. Такими є члени однієї хutorянської сім'ї, що протягом короткого часу, очікуючи справедливої розплати за вчинені людям кривди, проявляють своє соціально-моральне ество, з драматичного малюнка «Жах». Будучи узагальненими образами-символами, персонажі драми відповідали певній національній конкретиці, уособлюючи соціальний характер неоднорідного і розмежованого українського суспільства, розбурханого революцією.

Перед нами родина багатого землевласника: Батько, Мати, Старший, Середульший, Менший сини, Дочка, Бабуся, Невістка. Усі з тривогою і страхом метушаться упродовж довгої ночі, чекаючи неминучої розплати від скривджених ними людей, що можуть прийти у будь-яку хвилину. Старше покоління (Батько, Мати, Бабуся, що спить на печі) не відчувають за собою великої провини, як Старший і Середульший сини, які жорстоко експлуатували наймитів, пускали покритками по світу дівчат, жорстокі і немилосердні і до власних батьків. Однак спокута за вчинене зло має лягти на всю родину, тому жах скоує і Батька, і Матір, і дочку, що приїхала з навчання у гості додому. В образі ночі уособлюється темнота, безпросвітність, гріховність людського існування, врешті суть соціального зла, яке мусить бути покараним. Усі члени родини сприймають темряву ночі по-різному. Для Меншого сина, чистого совістю і сумлінням, справедливого і чесного, вона – «нічка тиха, тепла, зоряна, весняна нічка, дивна, як чарівна казка!...» [6, с. 354]. Для дочки, наляканої тривогою і страхом старших братів, – «Ніч повна страхіття, й під її ніжним серпанком коїться злочин» [6, с. 355].

Найбільше бояться ночі Старший і Середульший брати: їхній гріх перед людьми, над якими (безправними наймитами) чинили наругу, найбільший. Немає гріховного тавра у Меншого брата («чиста, кришталева душа, не зіпсована огидою життя вдача») – людини демократичних переконань, вигнаного за вільнодумство з університету. Проте пануючий у сім'ї страх (зважай – у суспільстві) сіє тривогу і в його душі. Менший брат прекрасно розуміє, що злочини окремих людей кладуть тавро і на всіх оточуючих, що відповідальність за скоєні гріхи одних лягає і на інших, на

все суспільство. Тому страх можна зняти лише тоді, коли звільнитись од злих помислів, коли очистити душу від скверни.

Суспільний психоз нагонить жах і на наївних, впевнених у своїй непогрішимості сліпців, що не можуть збагнути причини тих бід, які несе бунтівна, прагнуча помсти людська стихія. Духовна і соціальна сліпота є причиною страху Дочки – наївної екзальтованої панночки, котра не в силі зрозуміти усїєї складності людських взаємин і можливої трагічності вирішення соціальних колізій.

Промінь сонця, що вселяє надію у людське прозріння, викликає сльози радості і очищення у Дочки, що репрезентує у творі представників віддаленої од народу, замкнутої у своїй ілюзорності, обмеженої інтелігенції. У фінальній сцені спостерігаємо, що напруження і страх з першим вранішнім світлом зникають, – отже, є надія на очищення од скверни, на торжество добра.

Кращими творами дореволюційної драматургії С.Черкасенка критики по праву вважають п'єси «Казка старого млина» (1913) і «Про що тирса шелестіла» (1916). На відміну, скажімо, від «Лісової пісні» Лесі Українки, «Затопленого дзвону» Г. Гауптмана чи «Пер Гюнта» І. Ібсена, у «Казці старого млина» С. Черкасенка немає фантастичних образів і ситуацій. У п'єсі бачимо цілком реальні образи живих людей: інженера-німця Вагнера, молодого і красивого, діда-мельника, степову красуню-мельниківну Мар'яну, чабана Юрка, Подорожнього, сестер-панночок Сусанну і Марію тощо. Події розгортаються серед мальовничої природи українського степу, куди разом із підручними Крамаренком, лакеєм Трохимом прибуває молодий красень-інженер Густав Вагнер.

Степова екзотика, річка з вербами, старий казковий млин полонять пришельців неповторною красою, але Вагнер, прагматик і себелюбець, одержимий маніакальною ідеєю надлюдини, вирішує підкорити степ, зруйнувати прадавній патріархальний уклад, споконвічні усталені народом традиції. Носій, здавалось би, творчого, а насправді руйнівницького начала, Вагнер, похижацькому знищуючи природу, розбудовує у степу шахти, рудники, будинки, перетворює незайману красу у цивілізований промисловий край. Конфлікт між усталеними народними традиціями і новими буржуазними відносинами, капіталістичним прагматизмом та руйнацією не був новим у літературі. Відповідні колізії спостерігаємо у віршах і прозі І. Франка, творах І. Манжури, В. Винниченка тощо. Про дисгармонію людського меркантилізму і прагматизму з чистотою мудро-справедливого витвору природної краси йдеться у «Лісовій пісні» Лесі Українки.

Зупинимось на драматичних творах С. Черкасенка з національної історії «Про що тирса шелестіла» (1916) і «Северин Наливайко» (1928). У першій із них тема історичного минулого використана досить своєрідно: конкретні факти з життя славного кошового отамана Запорізької Січі Івана Сірка подані у нерозривному зв'язку з його особистою трагедією – нестримною любов'ю-пристрастю до демонічної, честолюбивої жінки Оксани Орлівни, яка приносить лише нещастя спокушеному козацькому ватажку-герою.

Найсильніше у п'єсі виписаний внутрішній конфлікт у душі Сірка – боротьба «звірячого і духовного». Характерно, що демонічна і зловісна Оксана і є каталізатором того злого начала у кошового отамана, який стане заложником пристрасті. Адже Сірко стомлений походами і боями, прагнув миру і спокою, засуджував будь-яке насильство і кровопролиття. Однак дії Сірка, спровоковані Оксаною Орлівною і викликані любов'ю до неї, спричиняють не тільки особисту, а й суспільну, національну трагедію.

Більш вдалим твором на історичну тематику у С.Черкасенка є, безперечно, драма «Северин Наливайко» (1928), у якій автор зобразив трагедію визвольної, державотворчої ідеї, розтоптані егоїстичними інтересами та амбіціями українських ватажків, що через хворобливий вождизм та меркантильні цілі ставали прямими і непрямыми посібниками ворогів України.

Справжнім народним ватажком, далекоглядним політиком і державником постає у п'єсі Северин Наливайко – образ, що на протязі твору проходить певну еволюцію (каталізатором еволюціонування героя від носія народного гніву і стихії до свідомого ватажка-політика виступає у драмі колишня невістка Пазина – уособлення совісті і честі, справедливості українського народу). В образі Наливайка втілена не лише ідея боротьби проти іноземних визискувачів – у творі домінує й ідея української державності, без якої немислиме майбутнє народу.

Своїй ідеї Наливайко підпорядковує все: і власну славу та амбіційність, і козацьку гордість, і особисте щастя: заради суспільних інтересів готовий поступитися славою перед Грицьком Лободою відмовляється від красуні Касильди, до якої не байдужий, забуває нанесені запорозьким гетьманом особисті образи. Северин Наливайко гине внаслідок підступної зради своїх честолюбивих і користолюбивих сподвижників, а також укоханої ним шляхтянки (а насправді окатоличеної українки) Касильди – їхнє запізніле освідчення й порозуміння теж по-своєму символічне, звучить докором віковичній національній розмежованості, ганебному розбрату і зраді.



Трагедія зденационалізованої української еліти, її ганьба як перекинчиків і зрадників рідного народу – теж одна з провідних проблем драми.

Трагедія манкуртства і яничарства найбільше вимальовується в образі панни Касильди Оборської – насправді викраденої і вихованої у католицько-шляхетському дусі доньці Пазини. Юна Оборська – ревний захисник Речі Посполитої та єзуїтства, зневажливо ставиться до українства, готова пожертвувати навіть власною честю задля перемоги над повсталим козацтвом. Однак тут важливу роль відіграє ще і ображене честолюбство: укоханий нею Наливайко не звертає уваги на вродливу панянку, котра і буде мстити за зневажену гідність і відкинуту любов, стаючи на шлях шпигунства, використовує всі свої жіночі принади.

Подібні колізії досить часті у художній літературі: вродливих представниць ворожого табору, що мають виконати шпигунську місію серед козацтва, зустрічаємо у творах М. Старицького (Гелена, Вікторія з трилогії «Богдан Хмельницький»), Я. Качури (Броніслава з повісті «Іван Богун»), О. Корнійчука (Зося з драми «Богдан Хмельницький») тощо. Багата такими аналогами і світова класика.

«Северин Наливайко» С. Черкасенка, безперечно, має всі ознаки драми ідей: колізії на ідейно-політичному протистоянні, персонажі виступають носіями певних світоглядів, моральних і духовних засад, які часто (навіть надмірно) декларують у своїх монологіях, сильне дискусійне начало, яке переважає над дійовістю. Однак образи драми, як цікаві художні узагальнення, цілком адекватні даній соціально-історичній конкретиці. «Як письменник історичної теми, – зазначає О. Мишанич, – С. Черкасенко вкладав у історичні сюжети сучасні ідеї, відновлював історичну пам'ять народу, популяризував найбільш відомі історичні постаті, його історичні драми за своїм характером близькі до «драми ідей», але не є лише рупором ідей автора: він дотримувався історичної достовірності, реквізиту, водночас дбав про динамізм, сценічну легкість, доступність ідеї, милозвучність і чистоту мови» [5, с. 26].

На матеріалах з національної історії побудовані також п'єси С. Черкасенка «Коли народ мовчить» (1933), «Вельможна пані Кочубеїха» (1936), а також неопублікована драма «Богдан Хмель». До історичної драматургії відносять також п'єси «Ціна крові» (1930) та «Еспанський кабальєро Дон Хуан і Розіта» (1931), хоча в них використані і по-своєму трактуються відомі та популярні біблійні («Ціна крові») та міфічні («Еспанський кабальєро...») сюжети, до яких зверталось багато світових класиків, в тому числі і Леся Українка.

Драма «Ціна крові» – це відтворення відомої усім біблійної історії про підступну зраду християнського Месії одним із учнів – Юдою із Каріота. Цікава і невичерпна у філософському осмисленні тема рятівної місії Ісуса Христа і ганебності його зради людьми досить широко використовувалась у світовій класиці. До неї звертались Шевченко і Достоевський, Леся Українка і Леонід Андреев, Михайло Булгаков і Чингіз Айтматов, Юліус Вексель, Гедбер Тор, Г. Гауптман тощо. Слід зазначити, що на початку 20 століття, у період політичних ексцесів, часто з протилежною метою (виправдати чи засудити конформізм, прагматизм, використання зла в ім'я блага) по-різному трактувалась відома біблійна колізія: Христос та Іуда.

У творі діють відомі євангельські персонажі (Ісус, Петро, Марія Магдалина, Юда, Лазар, Ганан, Каяфа та ін.), використано ряд біблійних епізодів та оповідей: протистояння Ісуса Сатані під час сорокаденного посту в пустелі (в даному випадку в образі Сатани виступає сам Юда), нагірна проповідь Христа, історія з нагодуванням людей двома рибинами й п'ятьма хлібинами (Черкасенко по-своєму розкриває тут євангельську символіку: голодний люд врятовується взаємодопомогою і милосердям), сцена воскресіння Лазаря, самогубство через повішення зрадника (персонаж у Лесі Українки не умертвляє себе – він буде працювати на полі, купленому зрадою) тощо. Але, як і Леся Українка, С. Черкасенко дає своє власне оригінальне тлумачення вчинку зрадника Юди: цей персонаж у даному випадку є носієм раціонального зла – злочину в ім'я блага поневоленого і потомленого людства, підлості в ім'я справедливості. Черкасенків Юда передусім – егоцентрист, властолюбець, йому чужі проповіді Христа про спокуту в стражданнях, поняття самопожертви, врешті незрозуміла Учителева безкорисливість і любов до ближнього.

Таким чином, не сприймаючи «раціонального зла», заперечуючи будь-яке розуміння чи виправдання зрадництва, відкидаючи нав'язувану політиками, філософами і деякими митцями теорію «надлюдини» з її зухвалими викликами самому Богу, С. Черкасенко образами і колізіями своєї драми підтверджує і розвиває гуманістичні концепції Ф. Достоевського, Л. Толстого, Лесі Українки, прирікає на поразку будь-яку ідею, якщо вона має досягатись авантюрно-екстремістським, безчесним, неблагородним шляхом.

*Висновки...* Отже, у процесі дослідження творів С. Черкасенка максимально розкрито ідейні колізії у драматургії автора. Його твори дають нам змогу детальніше ознайомитися із творчою індивідуальністю та особистістю письменника. Його художній світ, попри всі розбіжності ідейно-

художніх завдань, відзначається, насамперед, наявністю певного індивідуального начала і водночас є свідченням плідності прагнень спростувати міф про «генетичну» обмеженість національної драматургії.

**Список використаних джерел і літератури:**

1. Андреев Л. Собрание починений / Л.Н. Андреев // В 6 т. – М., 1990. – Т.2. – С.533.
2. Дем'янівська Л. Художні пошуки в українській драматургії початку ХХ ст. (символічна драма С. Черкасенка й О. Олеся) / Л. С. Дем'янівська // Укр. л-ра : матеріали І конгр. Міжнар. асоц. українців (Київ, 27 серп. – 3 верес. 1990 р.). – К. : Ат Обереги, 1995. – С. 133–150.
3. Копиленко Н. Спиридон Черкасенко (1876–1949) / Н. Б. Копиленко // Нариси історії українського шкільництва (1905–1932). – К. : Заповіт, 1996. – С. 245–256.
4. Майборода Н. Стилiстична функція кольорів у ліриці С. Черкасенка / Н. В. Майборода // Вісник Донецького інституту соціальної освіти. Філологія. Журналістика. – 2010. – Том VI. – С.41–44.
5. Мишанич О. В безмежжі зим і чужини... (повернення Спиридона Черкасенка) / О. С. Мишанич // Повернення : літ.-критич. ст. й нариси / О. С. Мишанич. – 2-ге вид., переробл. і допов. – К. : Обереги, 1997. – С. 16–63.
6. Черкасенко С. Твори. У 2 т. Т. 1. Поезія. Драматичні твори / С. Ф. Черкасенко ; упоряд., авт. передм. та прим. О. Мишанич. – К. : Наук. думка, 1991. – 891 с.
7. Черкасенко С. Ф. Твори. У 2 т. Т. 2. У шахтарів: як живуть і працюють на шахтах ; Пригоди молодого лицаря: роман з козацьких часів ; Оповідання / С. Черкасенко ; упоряд. та авт. прим. О. С. Мишанич. – К. : Наук. думка, 1991. – 671 с.

**References:**

1. Andreev L. Sbranie pochinenij, Moscow, 1990, Part 2, p. 533.
2. Demianivska L. Khudozhni poshuky v ukrainskii dramaturhii pochatku XX st. (symvolichna drama S. Cherkasenko y O. Olesya), *Ukr. l-ra : materialy I konhr. Mizhnar. asots. ukrayinistiv 27 serp. – 3 veres. 1990*, Kyiv, At Oberehy, 1995, pp. 133–150.
3. Kopylenko N. Spyridon Cherkasenko (1876–1949), *Narysy istoriyi ukrayinskoho shkilnytstva (1905–1932)*, Kyiv, Zapovit, 1996, pp. 245–256.
4. Maiboroda N. Stylistychna funktsiia koloriv u lirytsi S. Cherkasenko, *Visnyk Donetskoho instytutu sotsialnoi osvity. Filolohiya. Zhurnalistyka*, 2010, Part 4, pp.41–44.
5. Myshanych O. V bezmezhhzi zym i chuzhyny... (povernennia Spyrzydona Cherkasenko), *Povernennya : lit.-krytych. st. y narysy*, Kyiv, Oberehy, 1997, pp. 16–63.
6. Cherkasenko S. F. *Tvory. U 2 t. Part 1. Poeziia. Dramatychni tvory*, Kyiv, Nauk. dumka, 1991, 891 p.
7. Cherkasenko S. F. *Tvory. U 2 t. Part 2. U shakhtariv: yak zhyvut i pratsiuiut na shakhtakh ; Pryhody molodoho lytsaria: roman z kozatskykh chasiv; Opovidannia*, Kyiv, Nauk. dumka, 1991, 671 p.

**Summary**

**Daniela-Viktorii Teodorovych**

***Ideological Collisions in Dramaturgy by Spyridon Cherkasenko***

*Fiction writings by Spyridon Cherkasenko, the ideological collisions in author's dramaturgy, his outlook, personal style and search are analyzed in the article. The main conflict of the author's dramaturgy is defined, his social motives are revealed. The attention is focused on the role of originality of individual author's style by Spyridon Cherkasenko in the analyzed works.*

**Key words:** Spyridon Cherkasenko, ideological collisions, dramatic works, social motives and excesses.

Дата надходження статті: «26» березня 2015 р.

Дата прийняття до друку: «15» квітня 2015 р.

УДК 821.161.2(045)

**МИКОЛА ТКАЧУК,**

доктор філологічних наук, професор  
(м.Тернопіль)

**Художній світ лірики Євгена Маланюка**

У статті висвітлюється характер художніх шукань Євгена Маланюка, змодельована художня картина світу в контексті розвитку української та світової поезії доби. Відтворено його історіософські мотиви, патріотичні почуття й переживання над долею України. Доведено, що громадянське й особисте в поезії Маланюка йдуть поруч, зливаючись у цілісний гармонійний світ, в якому щира сповідь, ліричні зізнання не перекреслюють чіткої громадянської позиції поета-державника.

**Ключові слова:** художній світ, тема, ідея, громадянський пафос, концепція культури, поет-трибун, балада, лірична медитація.

*Постановка проблеми у загальному вигляді...* В історії української літератури ХХ століття Євгенові Маланюку належить одне із найпомітніших місць. Визначний поет і літературознавець, культуролог й автор мистецьких есе та історичних розвідок, палкий патріот України й гуманіст – таким постає він перед читачами. Його поетична творчість перебуває на вершинах розвитку української лірики, адже засвоївши вітчизняні й світові традиції, Маланюк створив неповторний художній світ ідей та образів, на новий щабель підніс версифікаційну культуру, ставши «імператором залізних строф». Його філігранно довершені й вольові ритми, наснажені енергією героїчного подвигу, щирий ліризм, поклоніння перед ідеалами краси й гармонії як першочинними факторами поетичного мистецтва справляли сильний вплив не тільки на митців «Празької школи», а й на всю українську лірику ХХ століття.

*Формування цілей статті...* Мета статті – охарактеризувати поетику творчості Євгена Маланюка, розкрити його особистісно-громадянська лірика, пройняту екзистенційними мотивами.

*Виклад основного матеріалу...* Євген Маланюк народився 20 січня 1897 року в селищі Архангород, яке розташувалося понад берегами чудової річки Синюхи на Херсонщині (тепер Кіровоградська область). Його ро.Здина належала до національно свідомих українців козацько-чумацького походження. «В нашому старому, мурованому з степового каменю домі жилося «на дві хати» – дідову й батькову. В першій хаті панував дух віків, старовинного побуту, тисячолітніх звичаїв і обрядів та свідомого, що так скажу, україноцентризму», – згадував поет. Батько, Филімон Маланюк, був освіченою людиною, проводив просвітницьку роботу на селі, ставив вистави, організував читальню. Мати, Гликерія, була дочкою серба, колоніста й військовика Якова Стоянова, захоплювалась поезією. Від неї, як писав Євген, успадкував сердечність і любов до мистецтва і їй присвятив поему «Липень» (1931). Згодом поет так схарактеризує себе: «*Внук кремезного чумака, / Січовика блідий праправнук, – / Я закохавсь в гучних віках, / Я волю полюбив державну. / І крізь папери, крізь перо, / Крізь дні буденні – богоданно / Рокоче запорозька кров / Міцних полечників Богдана*» [Маланюк 1992: 270]. («Уривок з поеми», 1924).

Закінчивши Єлисаветградське реальне училище в 1914 році, вступив до Петербурзького політехнічного інституту, але з початком Першої світової війни став слухачем Військової школи в Києві. 1916 року його у званні поручника направили на Південно-Західний фронт. Після лютневої революції 1917 року Маланюк перейшов на бік УНР, працював у Генеральному штабі України, став ад'ютантом генерала Василя Тютюнника, командуючого Наддністрянською армією УНР, якому згодом присвятив поему «П'ята симфонія». В жовтні 1920 року армію УНР інтернували до Польщі, і Маланюк опинився у таборі біля Каліша, де пробув три роки. Тут він дійшов висновку, що за умов національної трагедії потрібно виборювати свободу Україні «*вже не військовою зброєю, а лише зброєю мистецтва й культури*». Література має формувати в читача національну свідомість і державницьку волю, не втрачаючи при цьому мистецької самобутності й не стаючи ілюстрацією до партійної ідеології. 1923 року Євген Филімонович виїхав до Чехії, вступив до Української господарської академії в Подебрадах на гідротехнічне відділення інженерного факультету, який успішно закінчив і працював у Варшаві. У 1929 році організував літературне угруповання «Таню», редагував журнал «Ми», згодом співпрацював з «Вісником» і під впливом Дмитра Донцова відмовився від об'єднання «Ми». Потім, за словами поета, настала «*похмура доба німецької окупації*». Після короткочасного перебування у Празі Маланюк потрапив у Регенсбург, де викладав математику й українську мову в табірній гімназії. Активно співпрацював з МУРом (Мистецьким українським рухом). 1949 року поет переїхав до Нью-Йорка, де працював і чорноробом, і креслярем. Одночасно видавав збірки, літературознавчі праці, есе, часто подорожував, читав лекції й проводив авторські поетичні вечори. Був почесним головою об'єднання українських письменників у діаспорі «Слово». Маланюк дружив з поетами «Нью-Йорської групи», хоча, за словами *Богдана Бойчука*, до їх експериментів ставився дещо скептично.

У середовищі поетів «Празької школи» Маланюк утвердився як лірик, видавши збірки «Стилет і стилос» (1925), «Гербарій» (1926). У цих книгах він виявив себе як митець державницького мислення, який роздумує над уроками й причинами втрати Україною незалежності. За нових умов, що склалися, поет все-таки бачить перспективи для державної самостійності, а тому проголосив активну концепцію мистецтва, окреслив роль поета в боротьбі за кращу долю народу. Маланюк пише про значення митця для своєї нації. Назва першої збірки символічна: *стилет* – невеличкий кинджал з тонким тригранним клинком, грецьке слово *стило*с (паличка для письма) символізує поезію, котра як зброя має служити Україні в її державотворчих змаганнях. Так молодий поет продовжив традиції *Тараса Шевченка*, *Івана Франка*, *Лесі Українки*, у новому ідейно-естетичному вимірі розв'язуючи проблему митця. На думку Івана Дзюби, «поезія Євгена Маланюка народжувалася в середовищі української політичної еміграції, що поразку УНР і встановлення радянської влади на Україні сприймала як національну трагедію і втрату

державності. Тому те глибоке почуття любові до України, яке і надає пекучої сили Маланюкові поезії, злютоване з болем і тяжкою гіркотою.

Однак Маланюк не мав розпачу, не мав сліз і плачів. Як не немає і каяття чи скепсису, критичного аналізу власних позицій чи будь-якої зміни «віх» - з огляду на очевидні й отверезливі історичні реальності: немає нічогосінько з тих ідейних змагань і сум'яття, з тих психологічних комплексів, які цілком природні для всієї політичної еміграції... Маланюк немовби почув себе покликаним дати своїм однодумцям якусь емоційну і містичну компетенцію в поетичному слові за цю поразку» [Маланюк 2006: 606].

Поет апелював до філософського стоїцизму. «Він намагався знайти для неї історіософські підстави, звертаючись до буття України у віках»: то до княжої доби, («Варязькі балади», «Варяги»), то до козацької епохи, шукаючи уроки «рицарства і державної волі», проєктуючи подвиги героїчних козаків на сьогоднішній день. Автодієгетичний оповідач Маланюка представляє себе так:

Напружений, незламно гордий,  
Залізних імператор строф –  
Веду ці вірші, як когорти,  
В обличчя творчих катастроф.

Маланюка вела полум'яна любов до Вітчизни, його духовні переживання перегукується з силою почуттів світових митців, як-от: Тараса Шевченка, Віктора Гюго, Адама Міцкевича, Шандора Петефі, Христе Ботева, Христо Смирненського. У Маланюка патріотичні почуття наповнюються гнівом до пасивних українців, що дотримувалися девізу «Моя хата скраю». За словами Івана Дзюби, у ліричного героя Маланюка виникав гнів і зневага до «плебсу, який виявився, мовляв, негідним своїх рицарів», у Маланюка «гнів має відчутний присмак роздратування, Попри близькість позицій Шевченка і Маланюка наявний зверхній погляд автора «Степової Еллади» на українців, які часто займали позицію «Моя хата скраю». Справедливо відзначає Іван Дзюба новаторство Маланюка-поета в історіософській ліриці [Дзюба 2006: 608]. Зокрема митець вдається до античної міфології та образів, які в інтерпретації поета наділяються символами України та її державності.

Його творчість поділяється на *два періоди*: перший охоплює 1925 – 1943 роки, коли, крім названих збірок, виходять «Земля і залізо» (1930), «Земна Мадонна» (1934), «Перстень Полікрата» (1939), «Вибрані поезії» (1943); другий – 1944 – 1968 роки: побачили світ збірки «Влада» (1951), «П'ята симфонія» (1954), «Поезії в одному томі» (1954) (новим був тільки розділ «Проща»), «Остання весна» (1959), «Серпень» (1964), «Перстень і Посох» (1972); остання вийшла після смерті поета, що настала 16 лютого 1968 року. Похований Євген Маланюк на нью-джерському цвинтарі Баунд Брук, котрий американські українці називають «нашим Пантеоном». Надгробок на могилі зведено за проєктом сина Богдана Маланюка, який проживає у Празі.

Ключ до розуміння художнього світу Маланюка криється в його оригінальній концепції культури. Поет мав свої погляди стосовно формування української нації. В есе «*Нариси з історії нашої культури*» (1954) висвітлив своє розуміння культури українського народу, наповнивши його глобальними вимірами. Ще від VII ст. до н.д. землі теперішньої південної України були північною частиною античної Еллади, від якої походять римська й західноєвропейські цивілізації. Сусідні народи України не зазнали цього впливу. Грецька культура мала на нас і позитивний, і негативний вплив. Позитивною успадкованою традицією є прагнення українців до краси, що виявляється в народній творчості, піснях, одязі (знамениті наші вишивки), писанках, танцях тощо, у глибоких почуттях моральності, духовності, що простежується у родинно-побутових традиціях, у пошані до людської особистості. Адаже в тих культурах, де в центрі стоїть володар-автократ, особа нівелюється: підлеглі - це безлика маса. Негативний ефект Еллади на автохтонних жителів України полягає в тому, що надмірне захоплення красою породило «*лагідну душевну мирність*», альтруїзм, не сформувало «*момент боротьби і мілітарної готовності*», щоб захистити себе і свої землі. Отже, Еллада не внесла державотворчого чинника у тогочасні українські структури. Це й дало право Маланюкові-поетові називати Україну, вслід за німецьким істориком *Йоганном Гердером*, «Новою Елладою», «Степовою Елладою»: «*Незборима соняшна заглада – Віки, віки – одна блакитна мить! Куди ж поділа, Степова Еллада, Варязьку сталь і візантійську мідь?*» [Маланюк 1992: 142] («Варязька балада»).

На погляд Маланюка, українцям «прищепили почуття меча і держави» варяги», у психіці українців помітні сліди залишили готи, візантійці, а потім *варяги*, які зміцнювали у нас мілітарні, бойові елементи. Третій розділ у збірці «Земля і залізо» називається «Варяги», в якому поет знову висвітлює свою теорію про вплив варягів на український народ. На відміну від історика Михайла Грушевського, Маланюк дотримувався так званої «норманської теорії», не вважаючи її принизливою для України. Адаже варяги заклали підвалини Британській імперії, залишили своє

ім'я у Франції (Нормандія), заснували державу Сицилія, дійшли Дніпром до Чорного моря. Як сказано у літописах, це – *«путь із варяг у греки»*. Таким чином, внаслідок поєднання лагідної еллінської культури і войовничості варягів й виникла Київська Русь. Знову-таки варяги як народ-завойовник не спромігся закласти в основу функціонування держави конституційно-правового чинника. У роздробленні й міжусобних війнах князів Маланюк бачив причину занепаду Київської Русі як держави, а не від монголо-татарської навали.

Внаслідок визвольних змагань 1917 – 1920 років постала після двох віків неволі незалежна Україна. Період неволі Вітчизни Маланюк називає «ніччю бездержавності», котра долучила до менталітету українця «тавро невільника», що й відіграло фатальну роль у пореволюційній ситуації. Тому найбільшим нещастям для України поет вважав появу типу людини-малороса, яка формувалася в неволі й мав комплекс меншовартості. В есе *«Малоросійство»* (1959) поет розкриває причини й наслідки цього явища, яке нівелює будь-яку особу. Цьому типові автор протиставляв тип «мазепинця», людини, що має національну гідність, шанує свою культуру і захищає державність України. Тому й центральним образом лірики Маланюка стала вольова особистість, національно свідомий українець, котрий зі зброєю в руках виборював свою державність.

Оригінальною виявилася й *естетична концепція* мистецтва Маланюка. Він продовжив традицію *Тараса Шевченка, Пантелеймона Куліша, Михайла Старицького, Івана Франка, Лесі Українки*, які підкреслювали суспільну важливість поезії. Концепція мистецтва Маланюка – суспільно активна: завдання поета – служити Україні, втілювати загальнонаціональні ідеї:

Як в нації вождя нема,  
Тоді вожді її – поети!  
Міцкевич, Пушкін не дарма  
Творили вічні міти й мети.  
Давали форму почуттям,  
Ростили й пестили надії,  
І стало вічністю життя  
Їх в формі Польщі і Росії...

Слово стає єдиною зброєю, Поет поставив слово на сторожі державності, формування нового типу українця. «Стилет чи стилос? – не збагнув. Двоєко / Вагаються трагічні терези. / Не кинувши у глиб надійний якор, / Пливу й пливу повз береги краси», – так митець уже в першій збірці роздумує над творчою місією митця і його покликанням, яке за жодних обставин не допускає фальшу чи кон'юктури. Стилет і стилос, зброя й перо, сила і краса зливаються в єдиному образі, символізують боротьбу за ідеали народу, свідомий вибір і жертвне служіння красі і правді. Цю проблематику Маланюк порушує в таких поезіях, як «Молитва», «Ars poetica», «Напис на книзі віршів», «Зерову», «Куліш» та інших. Головна *ідея* цих творів – поет повинен безкомпромісно служити народові, плекати його вольові риси, формувати свідомість нації. Стилос-поезія Маланюка нагадує стилет своїм вольовим напруженням і нездоланністю силою духу.

У медитації *«L'art petique»* (1924) (*франц.* – мистецтво поетичне) Маланюк міркує над роллю митця в національному житті країни. Закінчилась доба сентиментальних зітхань, квітів і розчуленості – бурхливе ХХ століття гарматами й кулеметними чергами розстріляло ілюзії, поставило нові завдання перед людиною. Поезія повинна відбивати не ніжні емоції, а крицеву нездоланність, тверду волю й мету конструктивного чину, тобто в українській ментальності слід плекати вольові риси, щоб досягти високого чину – власної держави:

І над безоднями глибин  
Стихії шалом біснуватим –  
Єдино *Конструктивний Чин*  
Поможе нам опанувати.

У цьому й полягає націо- й державотворча місія поета: впливати на свідомість народу, бути джерелом для творення нового, генератором поступу, перебуваючи в конструктивному горнилі змагань і боротьби за новий світ. Отже, національним поетом повинен називатися той, чия поезія здійснює великий вплив на свідомість нації, стає джерелом для творення нового, генератором поступу:

Поет – мотор! Поет – турбіна!  
Поет – механік людських мас,  
Повстань майбутнього сурмач,  
Що конструює День над Ніччю

Таким національним поетом вважав Маланюк Шевченка. У поезії *«Шевченко»*, написаній за формою шекспірівського сонета (англійський, шекспірівський сонет) складається з трьох чотиривіршів (катренів) та двовірша, система римування така: *абаб вгвг дедє єє*, він дуже високо

оцінює роль митця в національному відродженні України після кількох століть рабства і стихійних бунтів. Визначення «Кобзар Тарас», «трибун», «поет» є замалими для цієї гігантської постаті в українській історії, бо він є тим, «ким зайнялось і запалало» наше національне визволення. У статтях про Кобзаря Маланюк назвав його «духовним Мойсеєм нашої нації», підкреслював величезну роль Шевченкового слова в боротьбі за волю: «Динамізм революції був даний Шевченком. Ту частину 40-мільйонного народу, що хопився зброї, повела у бій його вольова, його електризуюча поезія».

Митець болісно переживав поразку національно-визвольних змагань, обравши творчу безкомпромісну позицію. Він пильно стежив за мистецьким життям і подіями, які відбувалися в радянській Україні. Палко захоплювався лірикою *Максима Рильського*, *Павла Тичини*, але після того, як автор «Сонячних кларнетів» почав писати за велінням компартії, Маланюк розчарувався в ньому й присвятив поезію «Сучасники» (1924). Твір складається з двох частин: перша присвячена авторові «Синьї далечини», а друга – Тичині. Поет захоплюється внутрішньою культурою і шляхетністю поезій Рильського, назвавши його «алхіміком мудрих слів», який карбує «у коштовних ямбах вічний біль». Вражаюча метафора! Автор використовує образи, які часто зустрічаються в ліриці неокласика, відтворюючи світ його бентежного мистецтва: «Краси веселий кондотьєре, / Несете хрест свій там, ген-ген, / Серед похмуро-рідних прерій; / Ви – еллін, схимник і Гоген». Як у добу Середньовіччя кондотьєр бився за будь-яку справу, так і поет-неокласик веде боротьбу за високе мистецтво.

У другій частині поезії Маланюк проголошує культ авторові «Сонячних кларнетів», уподібнюючи його слово до сурми архангела, який воскресив український народ. Космічними параметрами вимірює Маланюк національного генія України: «Так зродився ти з хвиль золото-синіх космічних вібрацій, / Метеором огнистим ударив в дніпровські степи / І, здавалось, – вріс» [Маланюк 1992: 46-47]. Образний світ і ремінісценції з лірики Тичини будують тканину поезії Маланюка, підкреслюють велич поета. Його захоплюють історіософські візії (від *історіософія* – букв. мудрість історії, осмислення історії, її уроків нащадками) автора «Золотого гомону», «Скорбної матері» й «Плугу», співця національної революції, поета-борця, який «жорстко-ярим залізом... пік одоробло північне» і душа якого клекотіла гнівом.

Наступна частина поезії контрастна першій. У ній з гірким болем Маланюк констатує відхід Тичини з попередніх позицій, схилення перед диктатом партії:

...від кларнета твого – пофарбована дудка зосталась... /  
в окривавлений Жовтень – ясна обернулась Весна».

Це був безкомпромісний і суворо-правдивий присуд. Завершують твір естетично виразні образи дикого вітру в синіх степах, що журиться й жахає, мертвого місяця, замогильного співу й божевільної Офелії в половецьких степах. Вони символи руїни України, співцем якої був Тичина. Іронічно-саркастичний образ Тичини поет створює у поезіях «Демон мистецтва», «Портрет».

Поезія Маланюка національно органічна. В ній поєднується неокласична гармонія й неоромантика, символіка й патетика. В його художній картині світу на вершині піраміди перебуває Бог, вища правда й справедливість, а поет – це обранець божий, який несе його слово в маси, в Україну («Молитва», 1933). Неоромантичним пафосом пройнята медитація «Молитва» (1933), у якій поет звертається до Бога й України, аби вони благословили його на творчість. Однак це – не тихі й заспокійливі прохання, а приголомшливий вибух емоцій, за яким проглядає тисячолітнє поневолення народу, вулканічний вибух енергії, спроможний спалити напасників. Митець бажає, аби його перо стало батою, нагайкою, пострілом, набоем, щоб вибити з душ українців покір, рабську терплячість перед поневолювачами. У другій строфі Маланюк з презирством висміює малоросійське прислужництво й колабораціонізм:

Хай безсоромні очі їсть  
Тих, що живуть без сліз і честі,  
Хто скинув і любов і злість,  
Бо не під силу було нести.

Антитезними парами виразно підсилюється сила пристрастей митця. Не випадково за епіграф взято слова Шевченка «Уродило руту.../ руту – Волі нашої отруту», із поезії «Чигирине, Чигирине», щоб у такий спосіб нагадати читачам про героїчні, водночас і трагічні сторінки української історії, пов'язані з іменами Мазепи, Крут та подіями «неповторної доби» національно-визвольних змагань. У заключній емоційно вибуховій строфі поезії Маланюк просить:

Твоїм мечем мене вчини,  
Щоб басманувати душі,  
Щоб захитать і знову зрушить

Смертельний чар дичавини!»<sup>1</sup>

Маланюк захищає самодостатність мистецтва, яке твориться за законами краси. Однак для нього поетичне слово є дієвим засобом, служить найбагатшій меті – творить волелюбний дух нації, підпорядковується завданням майбутнього відродження України, а тому є заангажованим, тенденційним. Стило-поезія Маланюка нагадує стилет своїм вольовим напруженням і вольовою силою особистості.

У статті «Лист до молодих» Євген Маланюк міркував про призначення поета. На його погляд, високе мистецтво народжується через покликання митця, «сполучається з Долею і часом, Долею його стає, зі всіма трагічними чи лише трагедійними перспективами». Він високо цінував мистецький світ Тодося Осьмачки, поета трагічної долі. Його до глибин душі вразила звістка про смерть митця, що настала 7 вересня 1962 року в Нью-Йорку. Через два дні з'явилася поезія «*Пам'яті Тодося Осьмачки*». За жанром цей твір – епітафія (від гр. *epitaphios logos* – надгробний надпис, траурне слово). Маланюк продовжив традицію античної поезії: у стародавній Елладі епітафії складалися поетами, проголошувалися біля могили героїв, видатних громадян Афін. Їх твори починалися такими словами: «*Подорожній, спинись! Тут поховано того, хто поліг за вітчизну...*» Як і в античні часи, Маланюк в епітафії висловлює особисте горе, силу переживань за втраченим митцем. Вірш – схвильований, сповнений болю, експресивно виразний монолог: «Не хочу – ні! – цих похорон, Прости. / Хай тільки ворон тричі десь прокряче...» Осьмачку поховано на чужині, тому Маланюк уводить образ народнопісенного чорного ворона (символ горя), який, може, затужить за поетом десь в українському степу, прокряче тричі. Експресія наростає з динамічною силою, адже поет звертається до Осьмачки як до живого («Осьмаче-символе»), стверджує, що митцеві бездержавного народу на терновому шляху довелося зазнати чимало горя, поневірянь, страждань, підкреслюючи порівнянням «*як Вій від мук незрячий*». Таким чином, Маланюк розширює жанрові ознаки традиційної епітафії, оскільки розповідає не про виховання героя й шлях його до подвигу, а про життя-подвиг поета і про те, що митець залишив правнукам могутній «вогнепальний» дух. Маланюк вірить у духовне безсмертя Осьмачки, нащадки якого посправжньому увінчають його пам'ять:

Посадять дуб.

І, щоб з землею злить,

Чебрець розстелять килимом духм'яним.

Внизу Дніпро котитиме блакить,

А в Києві шумітимуть каштани» [Маланюк 1992: с.542].

Дослідники називають поезію Євгена Маланюка «лірикою трагічного оптимізму». Першу свою поезію «*Ісход*» (1920) Маланюк оприлюднив на Поділлі, коли разом з тисячами учасників визвольних змагань змушений був залишити захоплену більшовиками Україну. «Ісход» – назва біблійна, бо так називається другий розділ Старого завіту, що оповідає про відхід давньоєврейського народу з Єгипту – країни рабства й неволі. Цей народ йшов пустелею сорок років, поки дістався Обітованої землі. Ісходом, «сумним походом» поет назвав трагічні події 1920 року, залишаючи рідну Україну назавжди. У своєму горі, розпуці він підноситься до космічно-біблійних масштабів, адже завершується тисячолітній поступ України, і знову, вже вкотре, пролилося стільки крові її борців, а державність не здобуто:

І вслід – Реготався Схід.

Розз'являв закривавлену пащу.

П'яний подих нудив, як смерть.

Де ж знайти нам за Тебе кращу

Серцем, повним Тобою вщерть?» –

запитує митець свою Вітчизну.

Це й визначає тематичні обрії лірики Маланюка: втрата батьківщини, потреба здобути незалежність Україні, історіософські візії й мотиви, через поневолену вітчизну розбилося особисте щастя ліричного героя. Для художнього втілення цього комплексу ідей та образів Маланюк вдається до міфологічної і символічної поетики, неоромантичної виразності, які поєднуються з неокласичним інтелектуалізмом. Улюблений його прийом – антитеза, яка часто стає конструктивним принципом побудови ліричного сюжету. Важлива роль відводиться дисципліні кожної строфи й образу. Гармонійна краса досягається ритмічною організацією тексту, вмільним звукописом, неперевершеними асонансами й дисонансами. Навіть традиційні рими у нього модернізовані – вони вільні, неповні, обернені, асонансні, будуються на внутрішньо прихованих

<sup>1</sup> Маланюк Є. Поезії / Є. Маланюк. – Львів : Фенікс, 1992. – 374 с.

співзвуччях: *слова – соснова, Подніпров'я – кров'ю, шляхи – сухий, суховієм – бовваніє, мідь – клекотить* («Батьківщина»).

У художньому світі лірики Маланюк відводить важливу роль історичному буттю України («Знаю – медом сонця, ой Ладо» (1925)). Її він називає співучою степовою, скитською Елладою. Поет її палко любить, у вигнанні марить нею, але повернутися в радянську Україну – було рівнозначною смертю. Образ України поет будує на зіткненні й перехрещенні різних понять, які у своєму семантичному полі виражають цілу гаму емоцій: національну гордість за Вітчизну, любов і ненависть, надію й розпачливий крик душі. Митець пильно вдивляється в її історію, бачить Україну в класичній красі Давньої Греції: «О, моя Степова Елладо, / Ти й тепер антично-ясна». У триптиху «Знаю – медом сонця, ой Ладо» Маланюк поєднує античний і національний світи, останній виступає в архетипі степу, що підкреслює повільно-лагідну статечність характеру українця, його залюбленість у рідну землю і ясні зорі. Водночас образ степу набуває трагічно-негативного значення, адже відкривав шлях для войовничих азійських кочівних народів, які ураганом проносилися Україною, плюндруючи її. Ця ідея звучить і в поезії «Відвіку покарано степом». Так само архетипним є образ Лади, праукраїнської богині весни, кохання та плодючості, яку малювали із пшеничним колоссям, дитям у руках і червоним яблуком. Образ Лади символізує історичну пам'ять і духовність українців, хоча вони й знищувалися чи то «половецьким, хижацьким ханом», чи то монгольськими або більшовицькими ордами. Твір пройнято особистісними зізнаннями. Перебуваючи у вимушеній розлуці з вітчизною, Маланюк бачить її у традиційних формах «вишневого цвіту», в ореолі «весняного чаду», «блакитного міту» (міфу), «в золотім полудневім меду».

Зовсім інший образ України окреслюється у «Варязькій баладі» (1925), одному із шедеврів лірики Маланюка. Поет оперує масштабними часо-просторовими координатами, змальовує трагічну історію Вітчизни, закликаючи до її воскресіння. Вже у вступі-заспіві він пристрасно запитує: «Куди ж поділа, / Степова Елладо, / Варязьку сталь / і візантійську мідь?» – тобто чому втратила минулу славу і свою державність? Величні образи Степової Александрії (метонімія України), стародавніх міст, Дніпра, Києва, уквітчаного «золотом царгородських мозаїк», створюють чудовий образ батьківщини. У цих візіях поет виділяє державницький період Київської Русі, постає Ярослав Мудрого:

Там обертав в державну бронзу владно  
Це мудре злото – кремезний варяг,  
І звідтіля ж воно текло безладно  
Під ноги орд – на кочовничий шлях.

У тканину твору влітається баладний мотив. Поневолено й зруйнована напасниками Україна уподібнюється жахливому образу відьми, яка, розгорнувши кажанові крила, розхристана летить на шабаш – «своїх дітей байстрючу пити кров». Фінал балади вибуховий, поєднуючи любов і ненависть. Він відтворює найтипівіші риси українців, змальовує Хмельницького й Мазепу: із Чигирини й з Батурина «два гетьмани виходять мертві й п'яні, / І кожен довго плаче і співа». Хмельницький проклинає Виговського за смерть сина Тимоша, а Мазепа «на північ кида блискавками віч», тобто задумав визволити Україну з неволі російського самодержжця. Завершується твір риторичним запитанням, що обрамлює твір:

Коли ж, коли ж знайдеш державну бронзу,  
Проклятий край, Елладо степова?!..

Як і в Шевченка («Обідрана, сиротою, понад Дніпром плаче»), Україна у Маланюка постає в образі жінки. У хвилини гніву і розпачу він її бачить то в образах Чорної Еллади, то Антимарії, то покритки Катерини, то зрадниці Кармен, то матері яничара, то «зрадливої бранки степової» («Діва-Обида», «Псалми степу»). У його візіях Україна постає страшною, поневоленою, опаленою «чорним вітром». Епітет *чорний* вітер семантично багатий – це символ горя, рабства, чорної спаленої землі, сплюндрованої, пекучої, як під час степових бур. Таку ж роль у вірші «Сни» відіграє епітет *пекучий* піт, «селянський біль зітхав крізь землю тяжко й п'яно». Інколи поет, звертаючись до України, іронізує, соромить її, запитує:

Невже ж Тобі ще може снитися,  
Що вільна Ти колись була?;  
Невже калюжею Росії  
Замре твоя широчина?

Деякі читачі не розуміли таких різких інвектив на адресу України. Але такою любов'ю свою поневолену батьківщину любили Шевченко, Франко, Леся Українка, так мав право любити її і Маланюк, який, картаючи рідну землю за рабське становище, готовий був у будь-яку хвилину віддати за її волю своє життя.



Новий ідеал породжує нове уявлення про прекрасне й розумне, активність визначає стан мислення й поведінку героя. Закономірно, що поет звертається до таких історичних постатей, як Карл XII, Данило Галицький, Іван Мазепа, Симон Петлюра. У поезії «Із селянських, із житніх зітхань» (1926) Маланюк поетизує образ Петлюри як борця за незалежність країни, якого породив український степ, називає його «Головним Отаманом Села». У циклі «Убійникам» (1928), присвяченому пам'яті Петлюри, якого 25 травня 1926 р. було підло вбито в Парижі, на вулиці Расіна, більшовицьким найманим убивцею. Маланюк вибухає вулканічним гнівом і від імені українського народу судить імперські амбіції Росії. («Полуботок, Шевченко, / Гоголь – Здушить, скалічить, отруїть! / Не лицарство, не перемога, / А тільки зрада, підшепт, їдь. / А тільки найнята отруя / Та куля, куплена за бруд»). «Україна рокоче залізною», проклинаючи її злочини, і готується до переможних ранків.

Чільне місце у творчості Євгена Маланюка посідає *особистісно-громадянська лірика*. Поезія Маланюка виразно пройнята екзистенційними мотивами. Цьому сприяли лихі поневіряння в еміграції, хвилини відчаю і гніву, страждання й самотності:

Мій лютий плач, мій сміх недобрий,  
Всі корчі демонської гри,  
О, доле люта і проклята!  
Це існування смерті гірш.  
Прийшла кривавая розплата  
За кожен день, за кожен вірш («*Ars poetica*»).

Проте поет, обравши долю вигнанця, має ясну мету: живе для України, її культури, щоб у творчому діянні виразити себе, бути корисним нації. Духовною підпорою у тяжких життєвих випробуваннях стає українська пісня. У поезії «Одна пісня» (1928), навіяній співом «В кінці греблі», митець малює в уяві рідні пейзажі й зізнається Вітчизні: «О, як забудь Тебе, єдину в світі! / Твій зір мені ясніш за сонце світить / Твоя далека пісня, як хорал».

Патріотична поезія «Лист» («Так. Без Тебе повільна, нестямна загибель...»), що увійшла в збірку «Перстень і посох» (1972). За жанром це – лірична епістола, проте її адресатом є не якась особа, а Україна. За структурою висловлювання поезія – ліричний монолог. Герой сповідається Україні, але чи чує вона свого сина. Твір будується як медитативна рефлексія, викликана ностальгічними почуттями ліричного «я» від усвідомлення своєї відірваності від рідної землі: «Батьківщино моя, / Батківщино німа! / Навіть гіркість в черствому щоденному хлібі / Мстить, нагадуючи, що / Тебе нема».

Ліричний сюжет медитації розвивається як гама почуттів і переживань героя, зумовлених нестерпно довгою мукою розлуки з Вітчизною. Страждання ліричного героя підкреслюється градацією епітетів до образів днів і ночей, як відліку часу, що протікає нестерпно довго: «А *пусті, нескінченні, бездонні* ночі, / А *ворожі*, навіки вже *страчені* дні».

Біль душі підсилюють невиразні очікування, коли «марно палаєш, а ворог регоче, / А доба ось гримить у залізі й вогні». Ліричному героєві гірко тому, що його Україна перебуває в неволі, і немає можливості звільнити її від напасника. Важливу контрастну функцію відіграють і просторові топоси (від *gr. toros* – місце, місцевість), крізь завісу яких постає у візіях ліричного героя поетичний образ України: *легіт піль, квіт любові, шум тополь, вітер пісень*. Проте не песимістичні настрої визначають тональність вірша, а життєствердні, бо ліричний герой творить в ім'я Батьківщини: «Та у муках ночей, під нещадними днями, / За безкрилим триванням цих згублених літ / Виростає ось мудрість, важка наче камінь, / – Одинокий безрадісний плід».

Непереборна ностальгія за втраченою батьківщиною звучить у поезіях «Під чужим небом» (1920), «Батьківщина» (1938), у яких він роздумує над своєю долею на чужині й щиро зізнається, що залишив би всі Парижі й Праги задля хатинок з старою соломою рідних стріх, бо

Там свист херсонського простору!  
Там вітер з кришталемих хвиль!  
А тут: в вікні опустиш штору –  
І п'єш, самотній, смертний біль («Під чужим небом»).

Навіть у пейзажній ліриці присутнє ліричне «я», а природа зігрита його душею. В поезії «Високий ранок» (1962) лаконічно малюються простори рідної землі, ріка, її «акварельна ринь». Тут усе спресовано, кожне слово й речення – миттєво схоплений візерунок, незабутнє враження, зворушення від краси українського ранку, що постав в уяві поета-емігранта. У третій строфі ліричний герой звертається до себе і своєї пам'яті. Пейзаж цей ніби спогад, «анабіоз сну» (оживлення сну), що приходить до вигнанця видіннями. Образ – («це ще не чорна осінь. / Це – золота, як згадка про весну»), є метафорою віку ліричного героя. Пейзажі Маланюкові персоналізовані, діють як персонажі.

В українській ліриці весна традиційно символізує відродження в природі. У художньому світі Маланюка, як і Павла Тичини, образ весни втілює ще й молодість, відродження України, волю й свободу народу. Визвольні змагання за державність поет теж називає «весною»: «А палала ж весна, / Як останній суд – страшна!» («Листопад»). У цьому плані характерною є поезія «Май 1935 року», в якій змальовано весняний заморозок у Варшаві травневого 1935 року. Вірш перегукується з поезією «Дивувалась зима» Івана Франка, символіка обох творів винятково прозора. Правда, у Маланюковому творі остання строфа звучить як кресендо (*итал. crescendo, букв. – зростаючи, у музиці – динамічний відтінок, що означає посилення звучності*) – глибокий сплав емоцій ліричного героя»:

Та крізь хугу вдарить меч небесний  
І над срібно-смертним сном весни  
Голос кари загримить – «воскресни!»  
Всім немилосердям вишини.

Чудовий звукопис увиразнює мелодіку вірша та його звукову тональність. Через всю творчість Маланюка лейтмотивом проходить автобіографічні мотиви, образи рідних, друзів по перу й зброї. («Біографія» (1923). Частина європейських поетів виявляла захоплення колективним «ми», в якому розчинялася особа, митців уже не цікавив неповторний світ людини. Німецький поет Йоган Бехер у збірці «Сірі колони» (1930) проголошував: «Я зрікаюсь свого імені. Мене звать – товариш». Така тенденція спостерігалась і в радянській українській ліриці того часу, в якій з усіх граней людського «я» наперед висувалась так звана «класова свідомість». Маланюк натомість утверджував духовне багатство людини, відкритість ліричних почуттів. Автобіографічні мотиви Маланюка мали велике значення, оскільки допомагали збагнути етичний світ героя, його душевні сум'яття і поривання, його розчарування й віру у воскресіння народу. Таким чином, окреслювався неповторний світ його громадсько-особистісної лірики. В цьому плані характерною є поезія «Біографія». Ця медитація складається з трьох поезій і має виразно автобіографічний характер. Поет зазнав чорної гіркоти емігрантського життя, розлуки з рідними й вітчизною, та ніколи не втрачав сили духу і віри в повернення в незалежну Україну.

Не випадково Станіслав Гординський вважав Маланюка представником «вольової, вітаїстичної філософії». Поет вдається до оповідної форми автодієгетичного наратора. Триптих розпочинається із міркувань ліричного героя, який немовби вдивляється в себе самого, шукає місця у житті, йдучи «проти течії». Однак життєва дорога до мети важка, бо стелилась «без шляху, без батька, без предтечі». Герой, самоздійснюючись і самоутверджуючись, покладається тільки на власні сили. Розвиток почуттів і думки наростає в другій строфі. Самотній і забутий, він спрямовує зусилля, щоб «все чути. / Всім палать, / Єдиним болем бути, / Тим криком, що горить / В кривавім стиску уст», отак перетворюючись на згусток волі й поривань до майбутнього. У наступній частині триптиху емоційне напруження зростає.

Ліричний герой твору – це український митець, який вийшов із «глухого степу», із «зітхань страждальної землі», тобто з поневоленої України, увібравши в себе її болі й відчуваючи святий обов'язок перед нею. Він, ніби скульптор, вирізьблює «німий життєпис / На дикім камені століть», конструє «вічний образ / На сірім цоколі часу», зосереджуючись на найпотаємніших осередках розуму, саморефлексією висвітлюючи глибини душі. Розум диктує («мужність протина, як кобра») й не дозволяє найменшого внутрішнього розслаблення: тільки самодисципліна, тільки вольові поривання на шляху творення національної культури забезпечать успіх. Адже емігрантські обставини життя жорстокі («Тільки бачу – камені, вірші / І тільки чую – гул погроз»), а час так швидко пливе, що можна не встигнути втілити заплановане. Поет упевнено виборює свою життєву позицію, свою самопошвану: «Мушу випити келих до дна». Ця біблійна метафора набуває в Маланюка глибокого узагальнення. Його точку зору поділяли поети «Празької школи». Гірке вино вигнання спонукало їх до пошуків нових ідеалів, що прислужилися б Україні. Так у поезії виникла нова естетична концепція героя. Це – свідомий українець, пройнятий нестримною волею до життя і творення, готовий згоріти смолоскипом в ім'я Вітчизни: «А я мушу незморено – просто – / Смолоскипом Тобі Одній, / Я – кривавих шляхів апостол – / В голубі невичерпні дні» [Маланюк 1992: 35-36].

Громадянське й особисте в поезії Маланюка йдуть поруч, зливаючись у цілісний гармонійний світ, в якому щира сповідь, ліричні зізнання не перекреслюють чіткої громадянської позиції поета-державника.

*Висновки...* Отже, Маланюк розширив тематичні, образні й жанрові обрії української поезії ХХ століття. Він захищав національно самобутню літературу, естетично зорієнтовану на світову культуру, але виплекану на рідному ґрунті. Своєю концепцією мистецтва він перегукується з речником українського відродження **Миколою Хвильовим**. Поет сформував власний поетичний

стиль, який живився джерелами антики, високомистецькими здобутками класиків, українською бароковою культурою (проповідницька риторика) та модерними (неоромантизм, символізм, експресіонізм) мистецькими течіями. Вагоме місце Маланюка-поета визначив *Іван Дзюба*: «Маланюкова поезія залишиться... доказом суворої сили українського слова, його здатності бути не лише мелодійним, ніжним, барвистим, гнучким, вигадливим, – а й безжально-точним, пружним, лапідарним, його здатності бути згустком волі й думки, що концентруються в пекуче почуття».

**Список використаних джерел і літератури:**

1. Астаф'єв О. Лірика української еміграції: еволюція стильових систем / Олександр Астаф'єв. – К.: Смолоскип, 1998. – 313 с.
2. Войчишин Ю. «Ярий крик і біль тужавий». Поетична особистість Є.Маланюка / Юлія Войчишин. – К.: Либідь, 1993. – 159 с.
3. Дзюба І. Поезія вигнання / Іван Дзюба // З криниці літ: У 3 т. – Т. 1. – К.: Вид дім «Киево-Могилянська академія», 2006. – 975 с. (у тексті с. 606).
4. Ільницький М. Степове прокляття України / Микола Ільницький // Українська мова і література в школі. – 1993. – № 7. – С. 3-10.
5. Куценко Л. «Ні, вже ніколи не покаюся...» : (Євген Маланюк: історія ісходу) / Леонід Куценко. – Кіровоград: Б.в., 1997. – 111 с.
6. Маланюк Б. Спогади про батька / Б. Маланюк // Дивослово – 1997. – № 1. – С.12.
7. Маланюк Є. Поезії / Євген Маланюк. – Львів: Фенікс, 1992. – 374 с.
8. Неврлий М. Муза болю, гніву, боротьби / М. Неврлий // Маланюк Євген. Поезії. – К., 1992. – С. 5-30.
9. Сивокінь Г. Євген Маланюк: творчість і національність / Г. Сивокінь // Дивослово. – 1997. – № 1. – С. 4–11.

**References:**

1. Astafiev O. *Liryka ukrainskoi emihratsii: evoliutsiia stylovykh system*, Kyiv, Smoloskyp, 1998, 313 p.
2. Voichyshyn Yu. «*Yaryi kryk i bil tuzhavyi*». *Poetychna osobystist Ye.Malaniuka*, Kyiv, Lybid, 1993, 159 p.
3. Dziuba I. *Poeziia vyhnannia, Z krynytsi lit: U 3 t. Part. 1.* – Kyiv, Vyd dim «Kyievo-Mohylianska akademiia», 2006, p. 606.
4. Ilnytskyi M. *Stepove prokliattia Ukrainy, Ukrainska mova i literatura v shkoli*, 1993, Issue 7, pp. 3–10.
5. Kutsenko L. «*Ni, vzhe nikoly ne pokazusia...*». *Yevhen Malaniuk: istoriia iskhodu*, Kirovohrad, B.v., 1997, 111 p.
6. Malaniuk B. *Spohady pro batka, Dyvoslovo*, 1997, Issue 1, p. 12.
7. Malaniuk Ye. *Poezii*, Lviv, Feniks, 1992, 374 p.
8. Nevrlui M. *Muza boliu, hnivu, borotby, Malaniuk Yevhen. Poezii*, K., 1992, pp. 5–30.
9. Syvokin H. *Yevhen Malaniuk: tvorchist i natsionalnist, Dyvoslovo*, 1997, Issue 1, pp. 4–11.

**Summary**

**Mykola Tkachuk**

**Art World of Yevhen Malaniuk's Lyrics**

*The article highlights the nature of artistic search of Yevhen Malaniuk, the artistic picture of the world in the context of Ukrainian and world poetry has been modeled. His historiosophical motives, patriotic feelings and experiences over the fate of Ukraine have been reproduced. It is proved that civil and personal in the poetry of Malaniuk go together, merging into a coherent and harmonious world in which sincere confession, lyrical confession do not negate clear civic position of the poet-statesman.*

**Key words:** *art world, theme, idea, civic pathos, concept of culture, poet-speaker, ballad, lyrical meditation.*

Дата надходження статті: «03» березня 2015 р.

Дата прийняття до друку: «25» березня 2015 р.

УДК 821.161.2 (045)

**ВІКТОРІЯ ЧОБАНЮК,**  
кандидат філологічних наук, доцент  
(м.Івано-Франківськ)

**Сквородинівські мотиви у творчості київських неокласиків**

*У статті досліджуються сквородинівські мотиви у творчості київських неокласиків, зокрема «сродної» праці, шляху, самопізнання, життя і смерті тощо.*

**Ключові слова:** *світогляд, мотив, екзистенція, поетика пейзажу, неокласики, сквородинівські ідеї.*

*Постановка проблеми у загальному вигляді...* Творчість київських неокласиків – це органічне поєднання світової культури з українською мистецькою традицією. Поети були добре обізнані з працями українського філософа Г.Сквороди і відгукувались на деякі категорії художніми

образами та мотивами. Цінні відомості про «філософізм» українських неокласиків знаходимо у дослідженнях В. Агеевої («Київські неокласики», «Мистецтво рівноваги: Максим Рильський на тлі епохи»), В. Державина («Поезія Миколи Зерова і український клясицизм»), В. Брюховецького («Микола Зеров: Літературно-критичний нарис»), Г. Райбедюк («Творчість Павла Филиповича в контексті літературного процесу 20-30-х років ХХ століття»), Е. Райса («Поезія Михайла Драй-Хмари»), Е. Соловей («Українська філософська лірика») та ін.

*Формування цілей статті...* Метою статті є аналіз поезії київських неокласиків у зв'язку із філософською системою Г. Сковороди з її ненастанним пошуком віднайти гармонію між людиною, природою і всесвітом. Практичне значення зумовлюється доповненням різнобічного дослідження творчості митців у її екзистенційних вимірах.

*Виклад основного матеріалу...* Неокласикам дуже близький настрої їхньої доби – вітаїзм, що виявляється у пристрасному бажанні зробити якомога більше в дарованій їм життям радості творчості. Одним із важливих понять філософії та естетики письменників є осмислення ролі слова. Саме осмислення, адже слово вносить гармонію в людські стосунки, визначає рівень духовності, моделює поведінку, але тільки тоді, коли є еталоном краси і правди. Це неокласичне кредо висловив М. Рильський в поезії «У пушах, де стежки звірині»:

*Так ти, мистецтво, серед бур і змроку  
Сієш мислям і серцям людським –  
У темнім морі променисте око.*

Митцям близька сковородинівська ідея про те, що лише в праці людська душа перебуває в постійному русі й оновленні, що справжньому митцеві насолоду приносить не слава, а сама робота над твором, яка солодша за славу. Тож поет, переконаний М. Зеров, повинен працювати «без крику і зупинок», щоб «скиртами його підносився ужинок» («Творча тиша»). Автор вірний думці, що «Класична пластика і контур строгий, І логіки залізна течія» – це шлях до справжньої поезії. П. Филипович – «робітник в майстерні власних слів», – знає, що слово «засяє самоцвітом» тільки «в руках майстрів». Поетична прозорливість, закоханість у навколишній світ у парі з працею дадуть небачений урожай мелодійних і прекрасних слів. Цьому принципу неухильно слідує М. Драй-Хмара:

*Я нюхаю світло і звук,  
я чую, як грає проміння,  
я бачу: на цвинтарі мук  
нове проростає насіння* («Любці Колесі»).

Тонке спостереження і глибоке розуміння краси як гармонії світу, розуму й почуття можуть вилитись у справжню поезію тільки в єдиному пориві з натхненною працею. Творчість М. Рильського позначена такою єдністю; він дійсно «Як каменярь виходить на роботу, Щоб жест руки, розмірено скупий, Валив каміння і ламав стовпи» («Суворих слів, холодних і шорстких...»). Поет знає напевне, що вірші – це не тільки осяяння, талант, але й кропітливий труд у пошуках того неповторного слова, яке займе достойне місце на верхів'ї Парнасу, адже у творчості, як і «в житті людському, крізь порох, труд і ніт, крізь сумніви і втому Ми здобуваємо свою височину» («Цвіте Азалія»).

Підтримуючи філософську концепцію неокласиків – «Життя – як творчість і праця» – Юрій Клен у вірші «Енгармонійне» пише:

*А ти, поете, всю красу з'єднавши,  
Різьби карбовані рядки,  
Рокам і пристрастям віддавши  
Словами списані листки.*

На жаль, складні умови життя часто стримували творчий політ митців, їхній порив до свободи слова, тож у поезії «По кліті кованій» не без ноток відчаю М. Драй-Хмара говорить:

*Поете, це – твоя химерна доля:  
пручатись, борсатись у путах суєти...*

І все-таки неокласикам вдалось сказати посутнє і дуже важливе про світ, про безповоротний час, адже вони усвідомили суть поезії як філософське одкровення, як мірило вічної краси, як шлях до себе і до свого рідного краю. «Кожен народжений у цьому світі, – писав Г. Сковорода, – є мандрівник, сліпий або просвіщенний» [6, с.466]. Ці мандрівники прагнуть особливого життя, що веде до висоти мудрості, гармонії в природі, світі та людині. Для Юрія Клена – це пізнання фізичного часу задля духовного збагачення внутрішнього універсуму, акумулювання в ньому енергії минулого, теперішнього і майбутнього:

*Іти у сніг і вітер, в дощ і хугу  
І мудрості вином розвести тугу.*

*Бо, може, це нам вічний заповіт («Сковорода»).*

Мотив шляху розвиває М. Драй-Хмара у вірші «Розлютувався лютий надаремне»:

*Переді мною відкриті всі дороги*

*(не обмину й мишачої нори) –*

*понесу в саквах своїх убогих*

*сіромахам на вихліб дари.*

Переважна більшість творів М. Рильського написана внаслідок мандрівок і є плодом філософського і поетичного осмислення того, що автор бачив на власні очі. Шлях у М. Рильського – це книга життя, читаючи яку автор набуває досвіду, залишаючи на полях власні спостереження:

*Бери сакви, і рідний дім покинь,*

*І пий холодну, мовчазну глибіню*

*На взліссях, де медово спіють дині!*

*(«Запахла осінь в'ялим тютюном...»).*

У художній картині світу, яку творить М. Рильський, центральне місце належить образу лісу (дерев) – символу краси, свободи, вічності. Він змальований як друг, що привітно зустрічає людину, росте їй на радість і на добро. Дарують відчуття сили і повноти життя «*смольний дух трави і сосен престарих*» («Діана»), милують зір «*граби густі, беріз тонкі мережі*» («Біловезька пуща»).

У вірші «Тріпоче сокір...» дерево виявляється справжнім архетипом образу (з'єднує небо і землю, має свою мудрість), своєрідним антропоморфним космосом:

*Зумій же чуть, як переходять соки*

*Крізь дерево плодюче та високе,*

*Спізнай, яка у цілім глибина!*

М. Рильський дуже тонко сприймає навколишній світ, просто-таки віртуозно мислять образами-символами, створюючи зразки живописної алегорії рідкісної краси. Непорушна злитість гармонії вчувається у світло-елегічному ладі картини, створеної автором у сонеті «Запахла осінь в'ялим тютюном...»:

*Запахла осінь в'ялим тютюном,*

*Та яблуками, та тонким туманом, –*

*І свіжі айстри над піском рум'яним*

*Зоріють за одчиненим вікном.*

В одній строфі маємо два мікробрази, що об'єднані однією ідеєю, – передати захоплення осінньою красою. Цікаво, що кожен із мікробразів увібрав у себе риси буденні, добре нам знайомі, й невідомі, які потребують додаткових зусиль для їх сприйняття. Коли читаємо, що осінь пахне в'ялим тютюном і яблуками, нібито вдихаємо добре знааний аромат. А як вона пахне тонким туманом? Те ж саме маємо і в наступному мікробразі. Айстри – не лише прекрасні осінні квіти, в них – таємниця, втілення вічних життєвих явищ. Вони, як зорі, зоріють за вікном. І це не лише зовнішня схожість, адже в обох випадках простежується зіткнення конкретного, земного із таємничим, вічним. Так звичайна осіння картина у баченні поета набуває глибокої філософської місткості.

Виняткова зрілість світовідчуження вирізняє і М. Драй-Хмару:

*Дивлюся й слухаю: прозоро*

*співає струміль битія,*

*і віриться, що скоро-скоро*

*так само заспіваю я.*

Щоб відчутти, як «*співає струміль битія*», необхідно, аби життя в значенні матеріального буття бодай в уяві поета трансформувалось в поняття життя як духовної субстанції, що керується законами, відмінними від земних. Така повинь відчуттів затоплює поезію М. Драй-Хмари, залишаючись при цьому добре контрольованою, захищеною від можливості перерости у стихійний потік. Душевний стан його більше чи менше пов'язаний з усіма цими чинниками, які, кажучи словами Г. Сковороди, «добирають» собі одні одних за внутрішнім «сродством». На нашу думку, таке цілісне переживання світу починається з глибокої самоусвідомленості поета, а відтак – визначення свого місця в цьому світі, максимального наближення до нього:

*І знов, як перший чоловік,*

*усім тваринам дав я ймення,*

*Я зорі сестрами нарик,*

*а місяць – побратим у мене («І знов, як перший чоловік...»).*

Властивий поезіям неокласиків анімізм усього суцього в природі, а звідси – улюблений митцями художній прийом – одухотворення природи, зливаючись із переживаннями ліричного героя, спонукає його до філософського одкровення світу, а відтак – до ненастанної жади

пізнання, яка іноді сягає навіть у сферу незбагненого, непідвладного людському розумові. Поезія М. Драй-Хмари «Перекивітує квітень» дає ключ до розуміння синкретизму життя і смерті, їх одвічної єдності, розвиває уявлення українців про смерть як величний образ вічного колообігу життя. Думається, оригінальне авторське порівняння «*Ой, колом сонце догори*» навіяне сквородинівською ідеєю про те, що «кінець, як у кільці, знаходиться завжди при своєму початку, залежить від нього, як плід від насіння свого» [6, с.276].

Таємниця буття й небуття, оскільки вона завжди залишається таємницею, неминуче веде митця до художнього відкриття. Сонет М. Рильського «Взабрід», вважає Л. Таран, є «квінтесенцією художнього дослідження теми, яка хвилювала поета і покликала до життя цілу низку самобутніх творів» [7, с.156]. У дитячому спогаді про прогулянку з батьком у вітряному лісі прочитується духовна близькість рідних людей і одночасне злиття з природою, однак цілковите розуміння цієї повноти, як і життєвих втрат, прийшло до ліричного героя значно пізніше:

*Я ще не знав тоді, що над його чолом,  
Неначе шуляк, смерть поблискує крилом  
І кігті випуска, рокуючи на муку...*

Із основною тональністю щойно цитованого сонета перегукуються поезії М. Зерова «То був щасливий десятилітній сон...» і «Тут теплий Олексій іще іскриться зрана...», навіяні смертю сина, спогадами про початок життя дорогої дитини і роздумами про абсурдність та жорстокість невблаганної смерті:

*Стою німий і жити вже безсилий:  
Вся думка – з білим і смутним горбом  
Немилосердно ранньої могили.*

А сонет М. Зерова «Тут теплий Олексій...» – це вже «тонке, сказати б, цнотливе відтворення моменту відтавання людської душі від горя. Особистість шукає розради, підтримки в природи, яка знає віковичне, постійне самооновлення через мільярди смертей» [7, с.158]:

*Чи скоро ж у мені, о теплий Олексію,  
Минуться туга, біль, розтане темний лід?  
Чи скоро пролісок прокинеться для мене  
І, рястом криючи утрати глибший слід,  
Заграє, зацвіте надії тло зелене?*

Цікаве витлумачення цієї вічної теми знаходимо у поезіях Юрія Клена, який інтуїтивно дуже сильно відчуває таємничий шлях космічного колообігу, закономірну циклічність нашого життя. У циклі сонетів «Коло життєве» автор прагне час конкретний розгорнути у ретроспективі й перспективі вічного плину. Ось немовля, вступаючи в життя, відчуває незбагнений страх, але вже прагне пізнання:

*Що речі всі, такі мені чудні  
Враз поділив на смачні й несмачні...*

Це прагнення росте разом із немовлям: уже він хлопчик, для якого «кожен день – п'ятнадцяте століття, В якому він – Колумб», а там – і підліток, який не вміє ще «красу знайти В стрункому вигині хвилястих ліній». І так день за днем – крок за кроком – нові відкриття в собі та довкіллі, новий рубіж в осмисленні життя як безперервного процесу осягнення істини й долання перешкод на шляху до неї:

*А то зорить сузірних знаків струмів,  
Що в них, зачерпши мудрості в роках,  
Колись читатиме, як у книжках.*

Останньому сонету циклу Юрій Клен дав назву «Напередодні», цим самим наголошуючи на тому, що старість – не кінець життя людини, бо вона знову стоїть напередодні нового пізнання, таїни, що несе віру і надію у невмирущість її духа, у те, що «*все в житті – повторний біг, І прагнений кінець лиш є початком*».

Тема життя і смерті звучить у неокласиків осмислено і виважено. Відчуття тимчасовості й минулості для них особисто є болісним, але не трагічним. Проминальність людини лише увиразнює поняття нескінченності життя. Таке, сказати б, правильне розуміння і осмислення одвічної теми життя, смерті й безсмертя неминуче виростає з того, що центральне місце у світобудові неокласиків належить любові – до світу, до людей. Ідеї «філософії серця» (за вченням Г. Сквороди, серце – складний внутрішній світ людини, воно є безоднею думок) художньо інтерпретуються у творчості неокласиків через символічний зміст образу серця. У поезії М. Драй-Хмари – це і засіб розкриття емоційного стану: «*Хрусткий на серці стигне лід*» («Зорити ніч...»), «*і хтось у серці радість множить легку, як срібне волоконце*» («Ласкавий серпень»), і образні метафори із значенням пізнання серцем: «*і збагнути серце хоче таємницю таємниць*» («На

смерканні»), «... мов та бджола, воно блукає манівцями. О серце, оповите снами, чому ти не дзвінка стріла?» («Наставила шовкових кросен»), і символ доброти та душевної відкритості: «Бідний сам я, не йду на хитрі влови: з серця в серце наллю я пісень» («Розлютувався лютий надаремне»). У М. Рильського серце є джерелом почуття і думки – «Як вітрові нема йому спокою, Свое він серце сам і розрива» («Торкнулась легко...»), «Серце нудьгує, і плаче воно» («Безсонна ніч»), – але й думки: «Знай, що в світі найтяжче – це серце носити студене» («Медитація»).

П. Филипович у поезії «Небо осінне, мов квітка марніє...» дуже вдало порівнює серце з будиночком, адже рідний будинок – то місце, де на тебе завжди чекають, де можна знайти підтримку і пораду, де все знайоме і надійне. Мабуть, це допомагає серцю зберегти себе на цій «неосаяжній холодній землі» і дає можливість дарувати тепло та радість іншим людям. «А той, хто зберіг серце своє, – вчить Г. Сковорода, – врятував душу свою» [6, с.80]. Ця ідея українського філософа близька всім київським неокласикам, тим-то їхня поезія така духовно наснажена, емоційно відкрита і почуттєво багата.

**Висновки...** Сутність філософської лірики київських неокласиків можна найкраще охарактеризувати міркуваннями самого М. Зерова, висловленими у статті «Літературний шлях Максима Рильського»: «І живе він разом з своїм часом, напружено і уважно в навколишнє життя вдивляється (...). Уміє пізнавати в його глибині струю вічнолюдського, близького всім часам і народам» [3, с.553]. Поетів ріднить між собою примат вищих духовних цінностей, кажучи словами Г. Сковорода, – внутрішнє задоволення в правді. Щастя бачиться в духовній свободі, єднанні з природою, самопізнанні, «сродній» праці, служінні своєму народові.

#### **Список використаних джерел і літератури:**

1. Драй-Хмара М. П. Вибране / Михайло Драй-Хмара ; упоряд. Д. Паламарчука, Г. Кочура ; передм. І. Дзюби. – К. : Дніпро, 1989. – 544 с.
2. Зеров М. К. Твори : в 2-х т. / М.К. Зеров. – К. : Дніпро, 1990. – Т.1 : Поезії. Переклади / Упоряд. Г.П. Кочура, Д.В. Павличко. – К. : Дніпро, 1990. – 843 с.
3. Зеров М. К. Літературний шлях Максима Рильського / Зеров М. К. // Зеров Микола. Твори: в 2т. – К. : Дніпро, 1990. – Т.2. – С.547–562.
4. Клен Ю. (Освальд Бурггардт). Вибране / Юрій Клен ; упоряд., передм. Ю. І. Коваліва) – К. : Дніпро, 1991. – 461 с.
5. Рильський М. Т. Вибрані твори : у 2 т. / М. Т. Рильський. – К. : «Укр. Енциклопедія» ім. М.П. Бажана, 2005. – Т. 1 : Вірші. Поєми / Упоряд. В.Л. Колесник, В.Є. Панченко, А.Я. Слободяник. – 608 с.
6. Сковорода Г. Пізнай в собі людину / Григорій Сковорода; передм. М. Кашуба. – Львів: Світ, 1995. – 526 с.
7. Таран Л. Два кольори буття (Мотив життя і смерті в українській радянській ліриці) / Л. Таран // Вітчизна. – 1990. – №6. – С.154–160.
8. Филипович П. П. Поезії / Павло Петрович Филипович ; вст. ст., прим. Н. В. Костенко. – К. : Радянський письменник, 1989. – 196с.

#### **References:**

1. Drai-Khmara M. P. *Vybrane. uporiad.* D. Palamarchuka, H. Kochura ; peredm. I. Dziuby, Kyiv, Dnipro, 1989, 544s.
2. Zеров M. K. *Tvory v 2-kh t., Part 1 : Poezii. Pereklady, Uporiad.* H. P. Kochura, D. V. Pavlychko, Kyiv, Dnipro, 1990, 843 p.
3. Zеров M. K. *Literaturnyi shliakh Maksyma Rylskoho, Zеров Mykola,* Kyiv, Dnipro, 1990 Part 2, pp. 547–562.
4. Klen Yu. (*Osvald Burggardt*). *Vybrane,* Kyiv, Dnipro, 1991, 461 p.
5. Rylskiy M. T. *Vybrani tvory : u 2 t.,* Kyiv, «Ukr. Entsyklopediia» im. M.P. Bazhana, 2005, Part 1, 608 p.
6. Skovoroda H. *Piznai v sobi liudynu,* Lviv, Svit, 1995, 526 p.
7. Taran L. *Dva kolory buttia (Motyv zhyttia i smerti v ukrainskii radianskii lirytsi),* *Vitchyzna,* 1990, Issue 6, pp. 154–160.
8. Fylypovych P. P. *Poezii,* Kyiv, Radianskyi pysmennyk, 1989, 196 p.

#### **Summary**

#### **Viktoriiia Chobaniuk**

#### **Skovoroda Motives in Creative Activity of Kyiv Neoclassical Writers**

*The article explores Skovoroda motives in the creative activity of Kyiv neoclassical writers, including «srodna» work, way, self-knowledge, life and death, etc.*

**Key words:** world outlook, motive, existence, landscape poetics, neoclassical writers, ideas of Skovoroda.

Дата надходження статті: «03» березня 2015 р.

Дата прийняття до друку: «25» березня 2015 р.

**ВАЛЕНТИНА ШКОЛА,**  
кандидат філологічних наук, доцент  
(м.Бердянськ)

### **Фольклорні мотиви п'єс Максима Рильського**

*Автором статті аналізуються фольклорні елементи у п'єсах українського письменника Максима Рильського. Розглядається питання трансформації фольклорної традиції. Доведено, що фольклорні мотиви у драматичному малюнку «Бенкет» сприяють виразнішій передачі неспокійного переломного історичного періоду. Звернення письменника до думного жанру, можливо, зумовлене актуальністю для 20-х років ХХ ст. тематики думи «Хвесько Ганжа Андигер». У лібрето опери «Фесько Андигер. Народна дума» М. Рильський обробляє відомий фольклорний сюжет, нічого істотного у ньому не змінюючи.*

**Ключові слова:** література, фольклор, традиція, трансформація, мотив, драма, поет.

*Постановка проблеми у загальному вигляді...* Визначний український поет Максим Рильський (1895-1964) відомий і як перекладач, прозаїк, публіцист, фольклорист, етнограф, мовознавець. Зауваживши розмах творчої діяльності митця, Леонід Новиченко, підкреслив: «Рильський-поет виступав у безпосередній спільці з Рильським-ученим» [7, 181]. Дослідник художньої спадщини письменника відзначив, що в українській поезії за значенням свого художнього внеску він посів «одне з перших місць після І. Франка і Лесі Українки» [8, 110]. Письменник розпочав свій творчий шлях поетичною збіркою «На білих островах» (1910), співробітництвом із журналом «Українська хата» (1909-1914), редактор якого – Павло Богацький – прозаїк, дослідник модерного письма, автор розвідки «Сьогочасні літературні прямуння» (Прага, 1923) [3].

Експериментував М. Рильський також у драматургії. Він – автор драматичного малюнку «Бенкет», драматичної сценки «Пролог», лібретист одноактної опери В. Золотарьова «Ганджа Андигер. Народна дума», опери Юлія Мейтуса «Украдене щастя», автор літературних редакцій лібрето Михайла Старицького до опер Миколи Лисенка «Утоплена» і «Тарас Бульба». Музичну редакцію «Утопленої» здійснив Михайло Вериківський, «Тараса Бульби» – Левко Ревуцький і Борис Лятошинський.

*Аналіз досліджень і публікацій...* Питання життя і творчості М. Рильського розкрито у монографічних розвідках Івана Ільєнка, Степана Крижанівського, Леоніда Новиченка, Віри Агеевої. Дослідники відзначають, що М. Рильський «був ученим, глибоким знавцем не тільки літератури – вітчизняної та світової, але й народної творчості, музики, театру» [7, 183], вказують на «глибоку закоріненість поетового мислення у культурну традицію» [16, 608]. Наукові праці М. Рильського свідчать про те, що у полі зору поета-академіка були і проблеми фольклорних жанрів («Героїчний епос українського народу»), і питання літературно-фольклорної взаємодії («Література і народна творчість»).

Виходячи з того, що драматургія М. Рильського не була предметом особливого зацікавлення ні літературних критиків, ні істориків літератури (останнім часом аналіз п'єси «Бенкет» здійснив Юрій Ковалів [5, 245-246]), запропоноване дослідження є актуальним.

*Формування цілей статті...* Мета нашої розвідки – розглянути творчість Рильського-драматурга, осмислити своєрідність функціонування у п'єсах митця фольклорних елементів.

Завдання: проаналізувати драматичні твори М. Рильського; виявити у них фольклорні сюжети, мотиви, образи.

*Виклад основного матеріалу...* Драматичний малюнок «Бенкет» написано у 1918 році. Він відображає неспокій тогочасної бурхливої доби, що передано ремаркою: «Звідкілясь – знадвору – раз по раз чуються вистріли рушниць та гарматні вибухи» [10, 347]. У полі зору М. Рильського – реакція окремої групи людей, які не беруть участі у боротьбі, на те, що відбувається ззовні (подібна ситуація зображена Степаном Васильченком у малюнку на одну дію «Куди вітер віє» (1919), Спиридоном Черкасенком у етюді «Повинен» (1908) та ескізі «Жах» (1908)).

Подібно до фольклорних творів, просторово-часові межі «Бенкету» невизначені. Персонажі твору, залишивши поле битви, сховалися від військових жахів у льохові. Оцінку цьому вчинку дає протагоніст твору: «Та що ж!... Ми упали / Навіки, навіки / У прірву, що з неї не встать...» [10, 354].

Наближення до фольклору драматичного малюнку М. Рильського спостерігається і на образному рівні. Кількість введених автором на кін дійових осіб відповідає цифрі, яка широко живається у казках – сім. Різні за віком, професією, уподобаннями персонажі «Бенкету», подібно



до фольклорних, не індивідуалізовані: Юнак, Дідусь, дві Дівчини, Поет, Кокотка, Пияк. Власними іменами автор наділяє тільки Поета – Юлій – та одну із дівчат – Марія. При тім, герой п'єси – Юлій – в усіх епізодах означений автором як Поет.

Персонажі М. Рильського постають перед вибором: і надалі перебувати зачиненими від хаосу зовнішнього світу чи, вийшовши із сховку, долучитися до табору борців. У пошуках виходу з ситуації, яка склалася, члени цього малого товариства апелюють до Поета, який носить ім'я римського імператора. За Юлієм, керуючись його минулими заслугами, закріплюють статус лідера. На Поета традиційно накладалася функція Пророка, проповідника волі Божої, провісника майбутнього, хоча сам письменник (як і інші поети п'ятірного грона), за слухним спостереженням Віри Агеевої, «ніколи не зваблюється роллю поета-месії» [1, 62].

Персонажу М. Рильського притаманні трансцендентні властивості, що наголошено лексемою «знаю»:

Та ж знаю я, що прогрімить і згасне  
Війна сліпая, й знову між людьми  
Настане спокій /.../ [10, 348].

Але, залишивши поле бою, Поет пережив метаморфозу, ставши звичайним смертним: «утікавши, свій талант згубив / На полі битви» [10, 350]. Переживаючи постійні душевні боріння, Поет перебуває у безвихідному становищі, зумовленому конфліктом між високою мрією «до ідеалу вічної любові» [10, 356] та трагічною кривавою дійсністю. Він, за словами Юрія Коваліва, «не сприймає абсурду братовбивства» [5, 246]. Таке світовідчуття було близьким автору збірки «На білих островах». Микола Євшан зауважив: «Він безпорадний стоїть перед грубим механізмом життя, але тим більше кров його б'є гаряче, і він вкладає в нього всі свої болі. [...] *Куди йде життя?!* Поет вже не знає, стоїть безрадний супроти його, хоч прочуває його напрям, прочуває смерть своїх мрій» [4, 265].

На відміну від Поета, який пропонував своєму оточенню політику пасивного очікування, іншу стратегію поведінки демонструє Юнак – антипод Поета. Цей образ створений автором з використанням засобів фольклорної поетики: героя, який має виконати тяжке завдання, піддають спокушуванню. Спокусницями виступають дівчата, які прагнуть затримати Юнака у зачиненому просторі (подібні ситуації пізніше розроблять Іван Дніпровський у «Яблуновому полоні» (Зіновій – Іва), Микола Куліш у «Народному Малахіїві» (Малахій – Тарасівна), Іван Кочерга у «Марко в пеклі» (Марко – цариця Ліліт), Яків Мамонтов «Рожеве павутиння» (поет і маляр – Ліна і Ніна Василівна). Спокусливі картини малює перед Юнаком Пияк: «По бурі цій тебе чекає, може, солодке щастя і тепле гніздо» [10, 351]. Та Юнак поборює ці три спокуси (автор використовує фольклорний принцип троїння) і залишає сховок. На честь тих, що «з нами тут бенкетували / І кинули з презирством наш бенкет» [10, 357] звучить слава. Фінальне славослов'є героєві, часто посмертне, передбачає поетика дум.

До жанру думи звернувся М. Рильський, розробляючи лібрето до опери В. Золотарьова «Ганджа Андибер. Народна дума» (1927). Винесення у назву твору жанрового означника вказує на те, що авторський текст – літературна версія народнопоетичного прототипу. У 1916 році своє переосмислення думи подав Олександр Олесь, створивши «інсценізовану козацьку думу» «Хвесько Андибер».

Поеднує фольклорний і авторські твори соціальний зміст: розкрито конфліктну ситуацію, зумовлену становим розмежуванням українців. Як зауважив, аналізуючи думу «Про Ганжу Андибера» Леонід Білецький, у ній «змальовується вже козаччина, як два соціально-ворожих табори: «голота» й «дуки-срібляники» [2, 267]. Персонажі творів поділені на два табори: козацьку старшину, яку представляють Войтенко, Золотаренко, Довгополенко, та сірому, від імені якої виступає Фесько (Ганжа) Андибер.

М. Рильський змінює соціальний статус Феська Андибера: гетьман запорозький із думи під пером письменника став ватажком козацької голоти. Як слушно відзначив П. Павлій, зовнішнім виглядом, зокрема одягом, Фесько Ганжа Андибер «дуже схожий на козака Голоту» [14, 193]. На думку Марка Плісецького, «Андибер» розвиває образ козака Нетяги в напрямку зображення соціальних відносин у козацькому середовищі [9, 323]. Подібність між думами спостеріг і добре обізнаний із семантикою і поетикою дум М. Рильський. Дослідженню цього жанру героїчного епосу науковець присвятив численні статті [11]. Рядки думи про «Козака Голоту» у тексті «Феська Андибера» М. Рильського звучать у виконанні Кобзаря. Ситуація виконання думи підкреслює антагонізм між козацтвом: репертуар Кобзаря не задовольняє реципієнтів, яким «неохота / Вже й слухать про голоту!» [10, 386].

У думі застосовано фольклорний принцип переліку: один плюс два, – від свого товариства дещо відрізняється переяславський Гаврило Довгополенко, який проявляє співчуття до бідно

одягненого незнайомця. За своє милосердя він отримав винагороду – уникнув ганебної кари березовими різками, якої зазнали його товариші за зневагу над людиною. Адже, як підкреслював Павло Житецький, у думках наголошується на ідеї «свободи від пригнічень усякого роду над особою людини» [15, 200]. М. Рильський, загострюючи соціальне протистояння, не виділяє цього персонажа. У лібрето інакшість Довгополенка проявляється хіба у тому, що він не виступає у дуєті ні з Войтенком, ні зі Золотаренком.

Думи розпочинаються поетичним заспівом (заплачкою), яка носить «характер прелюдії, що переважно пояснює місце, час, обставини дії, характеристику подій або героїв» [6, 263]. Твір М. Рильського має своєрідний пролог, де вказано на існуюче непорозуміння між панамі і біднотою. Причину цього становища окреслив один із персонажів твору: «Порівняйтесь хочє з нами, / З діда-прадіда панамі!» [10, 386].

Події основної частини (власне думи) зосереджені навколо вербальних і фізичних зіткнень представників протилежних таборів. Виділяється постать козака. Ця особа переживає метаморфози: бідно одягнений козак – власник золотої зброї – людина з грішми – особа у дорогих шатах (ця ситуація має багато спільного із творами широко представленого у фольклорі циклу «витівки хитрунів»). На відміну від фольклорного прототипу персонаж М. Рильського в усіх ситуаціях спілкування з представниками протилежного табору, яких він іменує вражими синами [10, 391], лютим ворогом [10, 392], веде перед.

У мові протагоніста М. Рильського звучать непритаманні стилістичні кінця XVI – початку XVII ст. і характерні для риторики 20-30-х років XX ст. ноті: «Щє наваримо на диво / Ми червоного вам пива, / Не один від його згине!» [10, 389]; «Гей ви, дуки, ваша сила, / Ваша воля на землі! / Та не дуже утшайтесь! / Веселіший буде час, / Як покличуть до бенкету / Козаки-нетяги вас!» [10, 392]. Його заклик гострити шаблі [10, 395] перекликається із висновком, до якого приходять учасники дійства: «Час голоті повставати!» [10, 396].

Від народнопоетичного першоджерела істотно відрізняється фінальна сцена лібрето. У кінцівці фольклорного твору лунає традиційна слава героєві, хоча, як зауважив, проаналізувавши п'ять текстів думи про Андібера, Марко Плісецький, в одному з її варіантів «завершальної слави немає» [9, 322]. Драматург переносить у кульмінацію сцену славословіє: Слава, гетьмане! Брате ти наш! / Живи нам на радість! Дукам на страх!» [10, 393]. А завершує авторський твір заклик до повстання.

Згідно з поетикою жанру лібретист використовує оперні форми – арії, дуєти, хори. Для цього письменник вводить нових персонажів: Кобзаря, у виконанні якого звучить «Дума про козака Голоту», учасників двох хорів. У партіях головних героїв і в хорових співах лунають українські народні пісні.

У 1929 році М. Рильський пише «Пролог до старовинної драми». Ця маленька сценка змальовує ситуацію, коли актор у ролі Пролога, як і належить у середньовічному театрі, звертається до публіки. Він просить «припинити / Дотепні жарти», «Тихіше гризти лакоми солодкі» [10, 303]. Але розповіді зміст майбутньої трагедії актор не встиг, бо «Публіка бажає / Початку дії» [10, 305]. Причину акторського неуспіху присутній у залі автор пояснює тим, що «Він не так читав» [10, 305].

Дослідниця середньовічного театру Людмила Софронова зауважила, що пролог (як структурна одиниця твору) міг передбачати дію, пояснювати суть театральної вистави, її структуру [12, 155]. Очевидно, небажання публіки слухати подібні пояснення зумовлене тим, що середньовічний глядач, як зазначав Юрій Лотман, був добре обізнаний із структурою та змістом вистав. Його цікавила гра виконавців.

Прологи були характерні і для творів народної драми, яка повно функціонувала у цей період.

*Висновки...* Таким чином, можемо констатувати наявність фольклорних елементів у творах Рильського-драматурга, адже, як писав митець, «новаторство й традиційність у формі йдуть на протязі віків поруч, як два могутні чинники в розвитку поезії (і музики)» [11, 87]. Фольклорні мотиви у драматичному малюнку «Бенкет» сприяють виразнішій передачі неспокійного переломного історичного періоду. Звернення письменника до думного жанру, можливо, зумовлене актуальністю для 20-х років XX ст. тематики думи «Хвесько Ганжа Андібєр». У лібрето опери «Фесько Андібєр. Народна дума» М. Рильський обробляє відомий фольклорний сюжет, нічого істотного у ньому не змінюючи. Різниця між текстами думи і лібрето полягала у тому, що, відповідно до запитів доби, письменник поставив нові акценти у ситуації суперечностей між голотою і заможним козацтвом: неприязні стосунки між персонажами думи у авторському творі переросли у антагоністичні.

Для подальших розвідок актуальною видається проблема досліджень використання письменниками, зокрема драматургами перших десятиліть ХХ століття, надбань усної народної творчості.

**Список використаних джерел і літератури:**

1. Агеева В. Мистецтво рівноваги: Максим Рильський на тлі епохи / Віра Агеева. – К. : Книга, 2012. – 392 с.
2. Білецький Л. Історія української літератури / Леонід Білецький. – Авсбург, 1947. – Т.1. Народна поезія. – 328 с.
3. Богацький П. Сьогочасні літературні прямування / Павло Богацький. – Прага: Нова Україна, 1923. – 88 с.
4. Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика / Упорядкування, передмова та примітки Наталії Шумило / Микола Євшан. – К. : Основи, 1998. – 658 с.
5. Ковалів Ю.І. Історія української літератури: кінець ХІХ – початок ХХІ ст. – К.: Видавничий центр «Академія», 2014. – Т.3. У сподіваннях і трагічних зламах! Підручник: у 10 т. – 472 с.
6. Лановик М., Лановик З. Українська усна народна творчість: Підручник. – К. : Знання-Прес, 2001. – 591 с.
7. Новиченко Л. Критична проза поета / Леонід Новиченко // Від учора до завтра. Літературно-критичні статті. – К. : Радянський письменник, 1983. – С. 181–190.
8. Новиченко Л. Максим Рильський / Л.Новиченко // Історія української літератури ХХ століття: У 2 кн. / [за ред. В.Г.Дончика]. – К.: Либідь, 1998. – Кн.1: Перша половина ХХ ст.: Підручник. – С. 110–120.
9. Плісецький М. Українські народні думи. Сюжети і образи / Марко Плісецький. – К. : УКСП «Кобза», 1994. – 364 с.
10. Рильський М. Зібрання творів: У 20 т. / Максим Рильський. – К. : Наукова думка, 1983. – Т.1. Поезії 1907–1929. Проза 1911–1925 / Редкол. Л.М. Новиченко (голова). – 534 с.
11. Рильський М.Т. Зібрання творів: У 20 т. / Максим Рильський. – К.: Наукова думка, 1987 – Т. 16. Фольклористика, теорія перекладу, мовознавство / Редкол. Л.М. Новиченко (голова). – 600 с.
12. Софронова Л. А. Поэтика славянского театра XVII – первой половины XVIII века. Польша, Украина, Россия / Л. А. Софронова. – М.: Наука, 1981. – 264 с.
13. Українські народні думи та історичні пісні / Упорядники: П.Д. Павлій, М.С. Родіна, М.П. Стельмах. – К. : Видавництво АН УРСР, 1955. – 700 с.
14. Українська народна поетична творчість / За ред. М.Т.Рильського [підручник] – К.: Радянська школа, 1965. – 419 с.
15. Український фольклор: Критичні матеріали / С. К. Бисикало, Ф. М. Борщевський. – К.: Вища школа, 1978. – 288 с. (цит. П.Житецького)
16. Цівун Н.М. Лінгвостилістичні дослідження мовотворчості Максима Рильського / Н.М.Цівун // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство: міжвуз. зб. наук. ст. / відп. ред. В.А. Зарва. – Бердянськ: БДПУ, 2010. – Вип. XXIII. – Ч.ІІ. – С. 607-615

**References:**

1. Ahieieva V. *Mystetstvo rivnovahy: Maksym Ryl'skyi na tli epokhy*, Kyiv, Knyha, 2012, 392 p.
2. Biletskyi L. *Istoriia ukrainskoi literatury*, Avsburh, 1947, Part 1, – 328 p.
3. Bohatskyi P. *Sohochasni literaturni priamuvannia*, Praha, Nova Ukraina, 1923, 88 p.
4. Yevshan M. *Krytyka; Literaturoznavstvo; Estetyka*, Kyiv, Osnovy, 1998, 658 p.
5. Kovaliv Yu.I. *Istoriia ukrainskoi literatury: kinets XIX – pochatok XXI st.*, Kyiv, Akademiia, 2014, Part 3, 472 p.
6. Lanovyk M., *Lanovyk Z. Ukrainska usna narodna tvorchist: pidruchnyk*, Kyiv, Znannia-Pres, 2001, 591 p.
7. Novychenko L. *Krytychna proza poeta, Vid uchora do zavtra. Literaturno-krytychni statti*, Kyiv, Radianskyi pysmennyk, 1983, pp. 181–190.
8. Novychenko L. *Maksym Ryl'skyi, Istoriia ukrainskoi literatury XX stolittia: U 2 kn. za red. V.H.Donchyka*, Kyiv, Lybid, 1998. – Book 1, pp. 110–120.
9. Plisetskyi M. *Ukrainski narodni dumy. Siuzhety i obrazy*, Kyiv, UKSP «Kobza», 1994, 364 p.
10. Ryl'skyi M. *Zibrannia tvoriv: U 20 t.*, Kyiv, Naukova dumka, 1983, Part 1, 534 p.
11. Ryl'skyi M. T. *Zibrannia tvoriv: U 20 t.*, Kyiv, Naukova dumka, 1987, Part 16, 600 p.
12. Sofronova L. A. *Poe'tika slavyanskogo teatra XVII – pervoj poloviny' XVIII veka. Polsha, Ukraina, Rossiya*, Moscow, Nauka, 1981, 264 p.
13. *Ukrainski narodni dumy ta istorychni pisni*, Uporiadnyky: P. D. Pavlii, M. S. Rodina, M. P. Stelmakh, Kyiv, Vydavnytstvo AN URSSR, 1955, 700 p.
14. *Ukrainska narodna poetychna tvorchist*, za red. M. T. Ryl'skoho, Kyiv, Radianska shkola, 1965, 419 p.
15. *Ukrainskyi folklor: Krytychni materialy*, Kyiv, Vyshcha shkola, 1978, 288 p.
16. Tsivun N. M. *Linhvostylistychni doslidzhennia movotvorchosti Maksyma Ryl'skoho, Aktualni problemy slov'yanskoi filolohii*, Berdiansk, BDPU, 2010, Vol. XXIII, Part II, pp. 607–615

**Summary**

**Valentyna Shkola**

**The Folklor Motives of the Dramas of Maksym Ryl'skyi**

*The author of the article analyzes elements of folk origin in the plays of Ukrainian writer Maksym Ryl'skyi. The questions of transformation of folklores tradition has been studied. It is proved that folk motives in a dramatic work*

*«Feast» facilitate the transfer of troublesome clearly crucial historic period. The writer's appeal to elegy genre, perhaps is due to the relevance of 1920-s of elegy «Khvesko Hanzha Andyber.» In the libretto of the opera «Fesko Andyber. People's Elegy» M.Rylskyi processes known folk story, changing nothing substantial in it.*

**Key words:** literature, folklore, tradition, transformation, motives, drama, poet.

Дата надходження статті: «26» березня 2015 р.

Дата прийняття до друку: «17» квітня 2015 р.

УДК 82-312.1 (045)

**НАТАЛІЯ ЯБЛОНСЬКА,**  
аспірант  
(м.Тернопіль)

### **Жанрова своєрідність романістики Володимира Даниленка**

*У статті досліджуються жанрові особливості романної прози В. Даниленка в сучасному українському неомодерністському дискурсі, зокрема своєрідність авторського моделювання дійсності у романах «Газелі бідного Ремзі», «Капелюх Сікорського» та інших, з'ясовуються специфіка і новаторство художнього мислення митця.*

**Ключові слова:** дискурс, жанр, масова література, неомодернізм, постмодернізм, роман, стиль.

*Постановка проблеми в загальному вигляді...* Масова література, як зазначає Н. Зборовська, нині має стати одним із об'єктів аналізу сучасної академічної науки, як, наприклад, у західній гуманітарній науці [Зборовська 2007: 3]. Питання щодо української масової літератури розглядали у різних аспектах чимало науковців: Ярослав Голобородько, Ніна Герасименко, Володимир Панченко, Роксана Харчук, Ніла Зборовська, Володимир Даниленко, Тетяна Свербілова, Софія Філоненко, Тамара Гундорова та ін. Найбільш ґрунтовне дослідження запропонувала Софія Філоненко у монографії «Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр». За її визначенням, масова література – сукупність літературних творів, які адресуються широкому читацькому загалу й функціонують за законами літературної індустрії відповідно до своєї жанрової приналежності [Філоненко 2011: 12]. Також вона зауважує, що сьогодні автор масових творів – це письменник, який іде на контакт із читачем, «піарить» себе. Для того щоб написати книгу, яку будуть читати, яка буде користуватись попитом, чималу роль відіграє і жанр, адже жанр – потужний комерційний інструмент, він визначає, на яку полицю цю книжку покладуть [Див: Філоненко 2011].

*Виклад основного матеріалу...* Зазвичай, до масової літератури зараховують такі різновиди романного жанру, як: детектив, шпигунський роман, бойовик (часто ці три типи поєднуються у кримінальному романі), фентезі (як інваріант – трилогія «Володар перстенів» Дж. Р. Р. Толкієна), трилери (романи жахів, типологічно близькі до «готичних» романів А. Радкліффа), любовний, дамський, сентиментальний, чи рожевий роман (romance), костюмно-історичний роман з елементами мелодрами [Зверев 1991: 33] та ін.

Як бачимо, тут можливі відхилення від усталених схем, синтез літературних формул. Так, у творах наукової фантастики спостерігаємо любовну інтригу чи детективну лінію, костюмно-історичні романи, зазвичай, поєднують у собі елементи мелодрами й авантюрно-пригодницького роману. Кожному жанрово-тематичному різновиду масової літератури притаманні свої стиль і мова. Також можна виділити і спільні стилістичні риси, характерні для всіх жанрів масової літератури:

– упізнаність автора, цікаве, інтригуюче оформлення книги. Як зазначає Марія Черняк [Черняк 2007: 53], навіть назва твору перетворюється на товарний знак, що зацікавлює читачів. У цьому контексті українські письменники використовують ремінісценції, алюзії, сталі фразеологізми, символічні й метафоричні поняття у заголовках, популярні слогани (наприклад, у п'єсах «Гамлет, або Феномен датського кацапізму», «Герой нашого часу», «Остановись, мгновеньє, ти прекрасно!» Л. Подерв'янського, «Кобзар-2000» братів Капранових, «Фройд би плакав», «Сни Ієрихона» Ірени Карпи та ін.);

– цікавість, зрозумілість, ескейпізм: сучасний реципієнт звертає увагу на те, щоб стиль книги, яку він обрав, був простим і доступним, щоб можна було одразу поринути у світ, який моделює автор: потрапити у минуле століття у світ аристократії, опинитися на далеких планетах, стати учасником розкриття заплутаного, практично ідеального вбивства і т.ін.;

– чітка структурованість тексту, коли композиція творів у межах одного жанру дуже схожа: проста, переважно лінійна, і сюжетні схеми використовуються сталі, постійні, тому можна говорити про стереотипність, стильові кліше. Змінюються місце і час дії, характер персонажів, їх вік, зовнішність, кількість головних героїв, та сюжет завжди динамічний і напружений. Масова література виправдовує очікування і сподівання читачів через щасливий фінал (хеппінг);

– масова література моделює людські стосунки, але не зосереджується на психологічних чи етичних характеристиках того чи іншого вчинку, а просто описує їх, даючи читачу можливість самостійно зробити висновки;

– змішування модерністського і постмодерністського дискурсів, коли автор активно реалізує елементи гри, пародіює дійсність і одночасно її характеризує. Таке подвійне кодування зумовлюється одночасним його зверненням до читаючої більшості і до думаючої меншості [Скокова 2009: 99].

Яскравим представником масової літератури в сучасному українському літературному дискурсі є Володимир Даниленко, який інституціоналізував житомирську прозову школу. У передмові до антології «Вечера на дванадцять персон» (1997) він виокремлює письменників, які народилися чи проживають на Житомирщині, в окрему прозову школу: її фундатором вважає В. Шевчука, до неї відносить «...досить різних за своєю літературною манерою та уподобаннями...» [Житомирський феномен: 2007: 14] В. Врублевського, Ю. Гудзя, М. Закусила, Є. Концевича, В. Медвідя, Є. Пашковського, Г. Цимбалюка, А. Шевчука, Г. Шкляра, В. Янчука. Київсько-житомирська прозова школа, за В. Даниленком, орієнтована, на пошуки власних першооснов, на осягнення екзистенційних глибин людини [Харчук 2011: 21]. «Ми у своїй творчості за людину в її різноманітних екзистенційних вимірах, за людину звичайну і водночас незвичайну, індивідуальну – з її правдою і кривдою, добром і злом, сподіваннями і тривогами...» [Житомирський феномен: 2007: 7].

Письменник окреслює житомирський феномен як лабораторію, де ведуться експерименти, метою яких є протидія чужим культурним агресіям [Харчук 2011: 22]. В. Даниленко зауважує: «...Ми генетично тяжіли до українського декадансу та авангарду кінця XIX ст., до творчих надбань письменників «розстріляного відродження», до духовного і художнього бунту «шістдесятників»... Кидаючи погляд на історію української літератури, розуміємо: наша відповідальність перед нею безумовна, але в літературному процесі не претендуємо на чиєсь місце, бо маємо своє – колоритне, оригінальне, надійне» [Житомирський феномен: 2007: 8]. Тому житомирська школа, заснована на генераційному принципі, є традиційною (засвідчує тяглість національної традиції) і, за поділом О. Гнатюк, – «нативістською».

Дослідження творчості В. Даниленка свідчать, що вона – надзвичайно цікаве і своєрідне явище в сучасній українській прозі, яке привертає увагу жанрово-стильовою багатогранністю. Так, В. Шнайдер у статті «Письменник, що сказав жорстоку правду» [Шнайдер 2005: 184-187], відзначає, що «Даниленко не лише добрий магічний реаліст, а й просто дуже добрий реаліст» [Шнайдер 2005: 184], який з особливою, тільки йому властивою іронією та сатирою, може сказати «дуже гіркі, різкі й жорстокі слова про свою літературу і свій народ, яким він відданий, як мало хто інший. Адже важко в українській літературі бути сміливим...» [Шнайдер 2005: 187]. І. Давиденко у студії «Міфологічні трансформації в оповіданнях В. Даниленка» [Давиденко 2011: 100-106] простежує особливості авторського міфотворення у збірці «Сон із дзьоба стрижа»: «Письменник майстерно переносить відомі сюжети на сучасний ґрунт, переосмислює їх і пропонує читачам своєрідний літературний коктейль, насичений алюзіями й ремінісценціями» [Давиденко 2011: 101], – і зазначає, що «В. Даниленко ...окреслив найбільші хвороби сьогочасного суспільства, серед яких чинне місце посідає самотність, – саме цій актуальній проблемі присвячено низку його творів» [Давиденко 2011: 106]. Н. Козачук у публікації «В. Шевчук як герой творів В. Даниленка» [Козачук 2010: 66-71], звертає увагу на постійне апелювання письменника до образу Валерія Шевчука, який «постає в кількох символічних проєкціях: самітника-книжника; українського письменника, літературознавця, дослідника й послідовника Г. Сковороди; героя-провидця, здатного розпізнати людину з першого погляду, шанувальника жінок, визнаного класика й улюбленця житомирян. Крім того, популяризує В. Даниленко й Шевчукових героїв, які впізнавані й не потребують особливих коментарів. А гумор, пародія та іронія, до яких удається автор, колоритно розкривають літературний образ Валерія Шевчука й допомагають краще зрозуміти художній світ цього письменника» [Козачук 2010: 70]. Творчості митця присвячені публікації літераторів та критиків І. Бабич, П. Білоуса, В. Габора, І. Долженкової, Н. Заверталюк, Н. Зборовської, Г. Лобановської, Я. Поліщука, В. Терлецького, Р. Харчук, В. Шнайдера та ін.

На думку В.І. Самохвалової, «...не можна відмовляти масовій літературі в естетичних цінностях» [Самохвалова 2003: 188]. Естетичний дискурс прози В. Даниленка свідчить, що він

майстерно трансформує кращі традиції української літератури, поєднуючи їх з екзистенційно-філософією. Письменник постійно експериментує з жанрами та стилем своїх прозових творів: сюрреалістичні оповідання, сатиричний роман, романізована біографія, любовно-філософський роман з елементами детективу, містики, бурлеску. Тому новели, повісті і романи митця надзвичайно читабельні, наприклад, на всеукраїнському книжковому форумі (Київ) його збірка оповідань «Сон із дзьоба стрижа» одержала диплом «Краща книжка року-2007» у номінації «Проза».

Констатуючи явище контракультурації у прозовому доробку В. Даниленка, О. Юрчук відзначає, що за світобаченням він належить до письменників-вісімдесятників, яким притаманні самодостатність та позачасовість у творчості, та герметизм сімдесятників, які дистанціювалися від тогочасної дійсності. В результаті митець витворює оригінальну авторську концепцію світу і людини у ньому, яка синтезувала фольклорно-фантастичну поетику, бароковий стиль і постмодерністські прийоми. Це зумовлює оновлення традиційного реалістичного дискурсу через конструювання тексту, критичне переосмислення народницьких стереотипів, літературних кліше і формул. З іншого боку, В. Даниленко елітаризує масову літературу, поглиблюючи психологічний аналіз людського «я», актуалізуючи міфологічно-християнські образи і площини, розширюючи часові межі до вічності пошуку істин, витворюючи містично-інтелектуальне світомислення.

Так, роман «Газелі бідного Ремзі», надрукований у 2008 році у видавництві «Піраміда», розширює межі української масової літератури через деконструктивізм жанру і стилю, інтелектуалізм, психологізм, що виводять його з площини неповноцінного, другосортного, розважального письменства.

«Газелі бідного Ремзі» – сатиричний роман, у якому В. Даниленко майстерно описує часи правління Л. Кучми від імені тридцять третього кримського хана Хаджи Селіма Герая I, якого оживили спеціально для того, щоб він, як правитель, якого скидали і садили на трон чотири рази, допоміг Сарихану (рудий хан), втриматись при владі. Твір має незвичну структуру, оскільки написаний у формі газелей – любовних послань кримського хана під псевдонімом Ремзі до сорока жінок свого гарему. Кожна газель має конкретну назву, звернена тільки до однієї з жінок і розповідає одну історію з життя східного правителя в Україні. Така мозаїчна конструкція роману посилює інтердискурсивну площину: політичні, соціальні, культурні, естетичні колізії кінця ХХ ст. в Україні автор критично переосмислює або висміює, вивільняючи українську літературу з-під тиску «політичних моделей мислення» (Т. Гундорова).

У цьому контексті іронія виступає найприкметнішою ознакою прози В. Даниленка, завдяки якій він підкреслює нестабільність, умовність усіх значень у житті людини складної доби помежів'я. Іронія пронизує усі рівні романної структури твору. Так, колорит кримськотатарської та арабської мови, якою щедро користується Ремзі додає роману певного східного шарму, екзотики, а традиційна арабська поетика не тільки зачаровує, а й допомагає письменнику досягнути найвищого комізму при змалюванні буднів і свят країни Гюлістан. Тонка іронія, присутня в характеристиці українського повсякдення, поетична барокова мова головного героя [Габор 2009] формують свій, особливий, сатиричний стиль роману. Звичайні українцеві назви та речі Ремзі іменує своїми, кримськотатарськими та арабськими відповідниками: гулям (слуга), киз (дівчина), хатум (жінка), ярлик (документ, указ), терджиман (перекладач), аскер (воїн), алапче (тітонька), кістка із стеблом хмелю, вухо Ібліса (телефон), залізна кибитка (автомобіль), око Ібліса (телевізор) та ін., що зумовлює контекстуальну іронічність, забезпечує комічність, карикатурність і тонкий гумор, які дозволяють авторові «очистити» жанр традиційного роману від «омертвілої умовності, від безглузких застарілих елементів традиції» (М. Бахтин).

Іронічна настанова присутня і в авторських роздумах про український менталітет, який відверто наївно описує у своїх газелях Ремзі. «Я зрозумів, Едіє, що рік у Гюлістані складається з трьох циклів: до свят, під час свят і після свят» [Даниленко 2008: 121]. На думку головного персонажа, в Україні є лише один період, коли люди працюють: «У цій країні, Едіє, росте корінь, який вони називають картопля. Думаю, Едіє, що в тому корені захована якась їхня таємниця, бо тільки коли в Гюлістані настає час садіння і копання цього земляного яблука, їхні міста порожніють, наче прийшов великий мор. У Гюлістані, Едіє, всі несамовито працюють тільки у двох випадках: коли закопують і відкопують цей загадковий корінь» [Даниленко 2008: 122].

Іншим об'єктом глузування і пародіювання стає інституту шлюбу, до якого у Ремзі своє ментальне ставлення, тому він щиро співчуває українським чоловікам «Гюлістан – країна, в якій чоловікам, Зейнеб, живеться важко ...чоловік може мати тільки одну жінку, яка виконує в його житті роль чотирьох дружин» [Даниленко 2008: 163], а тому «цей дивний закон, Зейнеб, змушує гяурів таємно заводити другу, третю, четверту, десятую» [Даниленко 2008: 163]. Предметом авторського висміювання, власне іронізування стають спосіб життя, світогляд, поведінка, мова та

інші реалії української дійсності. Загалом, татарський хан підсумовує, що «у Гюлістані багато всяких див», про що й розповідає у всіх своїх газелях. Таким чином, роман написаний так, аби привернути увагу, зацікавити якнайширшу читацьку аудиторію, для чого В. Даниленко «позичає у масової культури різноманітні техніки стимуляції сприйняття» (А. Калинська): «попсизація» тексту, прийоми гротескного змалювання явищ, легко впізнавані прикмети травестії, пародії, кітч, фантастичні форми і міфологічність. Попри це автор актуалізує чимало важливих і болючих проблем сучасного українського суспільства (соціальна справедливість, національна пам'ять, проблеми самоідентифікації, деформація особистості в тоталітарному соціумі, втрата національних пріоритетів та моральних цінностей).

Естетика постмодернізму реконструює традиційні бінарні опозиції: високе-низьке, реальне-уявне, дійсне-фантастичне, оригінальне-вторинне та ін. внаслідок цього стираються межі між добром і злом, життям і смертю, обов'язком і відповідальністю. Це динамізує сюжет, гармонізує сучасні реалії з фантастичним, моделюючи оригінальний художній світ, створюючи ілюзію правдивості зображуваного: «свої газелі я передав сорока жінкам через ар-рух аль-аміна (вірний дух), а вони нашепотіли це уві сні одному гяуру, який опише мої пригоди для всього світу» [Даниленко 2008: 473]. Отже, можна сказати, що залюбленість В. Даниленка в екзотичну східну культуру і вміння вкорінити її в українську дійсність дозволило письменнику досягнути вражаючого результату: витворити новий сатиричний роман у стилі східної поезики [Габор 2009].

У 2010 році побачив світ роман «Капелюх Сікорського» В. Даниленка, який за жанром трактується як історико-біографічний, оскільки в ньому мова йде про відомого українського авіаконструктора Ігоря Сікорського, його життя в Російській імперії та еміграції. Розповідь белетризує історія кохання, у якому вирішальну роль відіграв старий фетровий капелюх. В. Даниленко, не зраджуючи містицизму, красиво обіграв легенду, що існує й досі, про капелюх Сікорського, майстерно поєднавши вигадку із історичною правдою, залишивши читачам для роздумів відкритий фінал.

У романізованій біографії «Капелюх Сікорського» цікавим є художнє обрамлення роману – розповідь у розповіді. Починається роман із розповіді від першої особи – Романа Шепеля, емігранта, який 29 грудня 2009 року відлітає з України до Австрії, та через погану погоду затримується в Борисполі. До нього підсідає Ніколас Мацалок – емігрант у третьому поколінні, що також чекає на свій рейс. Між чоловіками зав'язується розмова і Ніколас Мацалок розповідає історію, «яку розповів колись дід батьку, а батько – мені. Це історія про те, як вплинули на життя одного відомого чоловіка жінка й капелюх» [Даниленко 2010: 9]. Таке обрамлення є досить доречним, межі простору і часу стираються, історія Ігоря Сікорського-емігранта стає типовою в сьогоденні, актуальною, адже «Цій країні, – мовив Ніколас Мацалок, – не потрібні талановиті люди. Тут треба народитися, щоб звідси виїхати. Тут родюча земля, але це земля загублених талантів. Їй не цікаві ні Сікорський, ні ви, ні всі, хто народиться після вас» [Даниленко 2010: 287]. Автор моделює образ головного персонажа в динаміці та еволюції, зосереджуючи увагу на психологічних чинниках, які дозволяють проникнути в екзистенційні виміри: самоідентифікації особистості та пошук нею істини.

Композиція твору чітко структурована, протягом усього роману спостерігаються декілька сюжетних ліній, що робить роман багатоплановим. Автор не подає детального опису історичного фону: Першої світової війни, більшовицького перевороту 1917 року, Другої світової війни, – вони відтворені схематично. Для забезпечення достовірності В. Даниленко вводить у роман образи історичних осіб: у Санкт-Петербурзі у тому ж Морському кадетському корпусі вчився корнет Лермонтов, з властивою В. Даниленкові іронією та комізмом описується зустріч Сікорського із імператором Миколою II, у Києві конструктор знайомиться із цукровим магнатом-меценатом Терещенком, згадується і «якийсь пан Міхновський», що «створив партію і закликає відокремити наші землі від Російської імперії» [Даниленко 2010: 41]. У Франції Сікорський спілкується із бразильцем Сантосом-Дюмоном, а в США, куди після революції емігрує авіаконструктор, – з Рене Фонком, Сергієм Рахманіновим, Андрієм Туполевим та ін.

Роман можна поділити на дві частини: життя Сікорського в Російській імперії та життя в США. Їх об'єднує наскрізна тема кохання та містичний вплив на долю героя капелюха. Так, старий фетровий капелюх стає символом кохання і реалізованих можливостей (польотів) Ігоря Сікорського. Герой роману мріяв «зробити таку машину, щоб прославитись і одружитися з дамою свого серця» [Даниленко 2010: 61]. Це юнацьке бажання, перше кохання і гіркий сум від втрачених сподівань Сікорський проніс через усе життя. Фатальна трагічність долі героя визначається не тільки особистими чинниками, а, в першу чергу, невлаштованістю людини в антигуманному світі, нездоланною прірвою між самовідданістю і безправ'ям українця-громадянина і свавіллям та несправедливістю чужинецької влади. Трагізм зображуваного посилюється екзистенційними

переживаннями відчаю персонажа, його відчуження, марності намагання пояснити сенс історичних подій. Тому душевний стан Ігоря Сікорського окреслюється автором як межовий, а свідомість моделюється як екзистенційно напружена.

Фінал твору дещо невизначений, оскільки В. Даниленко не розповідає читачам долі Кароліни Гулій, уві сні вона приходить до Ігоря під кінець життя і забирає його: «Кароліна взяла його під руку, і вони пішли світляною доріжкою, продертою в темряві прожектором. Вони йшли, притиснувшись одне до одного, а навколо, заглушуючи даленіючий гуркіт гелікоптера, божеволіли цикади» [Даниленко 2010: 285], а капелюх залишається, бо «Він тобі більше не треба. ... Не бійся. Я з тобою» [Даниленко 2010: 285]. Так символічно розривається зв'язок капелюха з коханням до Кароліни.

*Висновки...* Таким чином, специфіка організації художнього матеріалу та особливості нарації свідчать про застосування митцем реалістичної поетики з активізацією містичної традиції. Тому можемо переконливо говорити про оригінальний синтез модерністського та постмодерністського дискурсів у прозі В. Даниленка. Міфопоетична свідомість, трансформоване міфологічне мислення, оперті на екзистенц-філософію і психоаналіз, актуалізовані фольклорні, зокрема демонологічні, уявлення визначають жанрово-стильові особливості художньої практики В. Даниленка, у прозі якого майстерно змодельований світ і людина у ньому набувають поліфонічних вимірів.

#### **Список використаних джерел і літератури:**

1. Бабич І. «Дзеньки-бреньки» як пародія на замкнутість української літератури / І. Бабич // Слово і час. – 2009 – №6. – С. 99-101.
2. Бабич І. Над передсмертним ложем імперії (сатира В. Даниленка в контексті ідеології вісімдесятиництва) / І. Бабич // Слово і час. – 2006. – № 10. – С. 79-82.
3. Білоус П. Між першою та останньою чашкою кави / П. Білоус / Даниленко В. Сон із дзьоба стрижа: Оповідання. – Львів: ЛА «Піраміда», 2007. – С. 4-16.
4. Габор В. В Україні ще живе дух великої сатири / В. Габор // Укр. слово. – 2009. – 8-14 квіт.
5. Давиденко І. Міфологічні трансформації в оповіданнях В. Даниленка / І. Давиденко // Слово і час. – 2011. – № 9. – С. 100-106.
6. Даниленко В. Газелі бідного Ремзі / В. Даниленко. – Львів: ЛА «Піраміда», 2008. – 488 с.
7. Даниленко В. Капелюх Сікорського / В. Даниленко. – Львів: ЛА «Піраміда», 2010. – 290 с.
8. Долженкова І. Притча про змізернення людини / І. Долженкова // Волинь-Житомирщина: історико-філологічний збірник з регіональних проблем. – 2005. – № 13. – С. 52-54.
9. Житомирський феномен: спецвипуск часопису «Світло спілкування». – Житомир, 2007. – 416 с.
10. Заверталюк Н. Образ міста, де «все навиворіт», як домінанта концепції світу в прозі В. Даниленка / Н. Заверталюк // Актуальні проблеми слов'янської філології. Сер. «Лінгвістика і літературознавство». – Бердянськ БДПУ, 2010. – Вип. XXIII. – Ч. I. – С. 285-295.
11. Зборовська Н. Еротичний обман Володимира Даниленка / Н. Зборовська // Книжник review. – 2006. – Ч 8 (130).
12. Зборовська Н. Сучасна масова література в Україні як загальнокультурна проблема / Н. Зборовська // Слово і час. – 2007. – № 6. – С. 3-8.
13. Зборовська Н. У метафізичних п'ятьмах сучасної української літератури (за книжкою В. Даниленка «Сон із дзьоба стрижа» та романом Г. Іваненко «Час покайний») / Н. Зборовська // Дивослово. – 2007. – Ч. 7 (604). – С. 52-57.
14. Зверев А. Що таке «масова література»? / А. Зверев // Лики масової літератури США. – М.: Наука, 1991. – С. 33-34.
15. Козачук Н. Валерій Шевчук як герой творів В. Даниленка / Н. Козачук // Слово і час. – 2010. – № 1. – С. 66-71.
16. Лобановська Г. Касети, кабмін і революція / Г. Лобановська // День. – 2009. – 28 січ.
17. Поліщук Я. Воскреслий хан у країні гяурів / Я. Поліщук // ЛітАкцент. – 2009. – 12 черв.
18. Самохвалова В.И. Массовый человек как герой и потребитель масскульты / В.И. Самохвалова // Массовая культура и массовое искусство: «за и против». – М.: Гуманитарий, 2003. – С. 182-196.
19. Скокова Т. А. Специфика массовой литературы в эпоху постмодернизма / Т. А. Скокова // Вестник ВГУ. – 2009. – № 2 – С. 95-100.
20. Терлецький В. «Я залишився, щоб розказати останню казку» [Про повість Володимира Даниленка «Успіальня для тарганів»] / В. Терлецький // Вітчизна – 2000. – № 3-4. – С. 135-136.
21. Філоненко С. Масова література в Україні: дискурс/гендер/жанр / С. Філоненко. – Донецьк: Ландон – XXI, 2011. – 432 с.
22. Харчук Р. Сучасна українська проза. Постмодерний період / Р. Харчук. – К.: «Академія», 2011. – 248 с.
23. Черняк М.А. Массовая литература XX века : [учеб. пособие] / М.А. Черняк. – М.: Флинта : Наука, 2007. – 432 с.
24. Шнайдер В. Письменник, що сказав жорстоку правду / В. Шнайдер // Кур'єр Кривбасу. – 2005. – № 10. – С. 184-187.

#### **References:**

1. Babych I. «Dzenky-brenky» yak parodiia na zamknytist ukrainskoi literatury, *Slovo i chas*, 2009, Issue 6, pp. 99–101.



2. Babych I. Nad peredsmertnym lozhem imperii (satyra V. Danylenka v konteksti ideologii visimdesiatnytstva), *Slovo i chas*, 2006, Issue 10, pp. 79–82.
3. Bilous P. *Mizh pershoiu ta ostannoju chashkoiu kavy*, Lviv, LA «Piramida», 2007, pp. 4–16.
4. Gabor V. V Ukraini shche zhyve dukh velykoi satyry, *Ukr. slovo*, 2009, 8–14 kvit.
5. Davydenko I. Mifolohichni transformatsii v opovidanniakh V. Danylenka, *Slovo i chas*, 2011, Issue 9, pp. 100–106.
6. Danylenko V. *Hazeli bidnoho Remzi*, Lviv, LA «Piramida», 2008, 488 p.
7. Danylenko V. *Kapeliukh Sikorskoho*, Lviv, LA «Piramida», 2010, 290 p.
8. Dolzhenkova I. Prytcha pro zmizerninnia liudyny, *Volyn-Zhytomyrshchyna: istoryko-filolohichni zbirnyk z rehionalnykh problem*, 2005, Issue 13, pp. 52–54.
9. *Zhytomyrskiy fenomen: spetsvypusk chasopysu «Svitlo spilkuvannia»*, Zhytomyr, 2007, 416 p.
10. Zavertaliuk N. Obraz mista, de «vse navyvorit», yak dominantna kontseptsii svitu v prozi V. Danylenka, *Aktualni problemy slov'yanskoj filolohii. Ser. «Linhvistyka i literaturoznavstvo»*, Berdiansk BDP, 2010, Vol. XXIII. – Part I, pp. 285–295.
11. Zborovska N. Erotychnyi obman Volodymyra Danylenka, *Knyzhnyk review*, 2006, Part 8 (130).
12. Zborovska N. Suchasna masova literatura v Ukraini yak zahalnokulturna problema, *Slovo i chas*, 2007, Issue 6, pp. 3–8.
13. Zborovska N. U metafizychnykh pitmakh suchasnoi ukrainskoj literatury (za knyzhkoju V. Danylenka «Son iz dzoba stryza» ta romanom H. Ivanenko «Chas pokaiannyi»), *Dyvoslovo*, 2007, Part 7 (604), pp. 52–57.
14. Zvieriev A. Shcho take «masova literatura»? *Lyky masovoi literatury SShA*. – Moscow, Nauka, 1991, pp. 33–34.
15. Kozachuk N. Valerii Shevchuk yak heroi tvoriv V. Danylenka, *Slovo i chas*, 2010, Issue 1, pp. 66–71.
16. Lobanovska H. Kasety, kabmin i revoliutsiia, *Den*, 2009, 28 sich.
17. Polishchuk Ya. Voskreslyi khan u kraini hauriv, *LitAktsent*, 2009, 12 cherv.
18. Samoxvalova V. I. *Massovyj chelovek kak geroj i potrebitel' masskul'ta*, *Massovaya kul'tura i massovoe iskusstvo: «za i protiv»*, Moscow, Humanitarij, 2003, pp. 182–196.
19. Skokova T. A. Specifika massovoj literatury v e'poxu postmodernizma, *Vestnik VHU*, 2009, Issue 2, pp. 95–100.
20. Terletskiy V. «Ya zalyshyvsia, shchob rozkazaty ostanniu kazku», *Vitchyzna*, 2000, Issue 3–4, pp. 135–136.
21. Filonenko S. *Masova literatura v Ukraini: dyskurs/gender/zhanr*, Donetsk, Landon – XXI, 2011, 432 p.
22. Kharchuk R. *Suchasna ukrainska proza. Postmodernyi period*, K, Akademia, 2011, 248 p.
23. Chernyak M. A. *Massovaya literatura XX veka*, Moscow, Flinta, Nauka, 2007, 432 p.
24. Shnaider V. Pysmennyk, shcho skazav zhorstoku pravdu, *Kurier Kryvbasu*, 2005, Issue 10, pp. 184–187.

#### Summary

Nataliia Yablonska

#### Genre Originality of Volodymyr Danylenko's Novels.

The article investigates the genre features of V. Danylenko's novelistic prose in contemporary Ukrainian neomodern discourse, in particular the author's originality of modeling reality in the novels «*Hazeli Bidnoho Remzi (Poor Remsey's Gazelles)*», «*Kapeliukh Sikorskoho (Sikorsky's Hat)*» and others, as well as the specific features and innovations of the artist's creative thinking.

**Key words:** discourse, genre, mass literature, neomodernism, postmodernism, novel, style.

Дата надходження статті: «07» квітня 2015 р.

Дата прийняття до друку: «23» квітня 2015 р.

УДК 82.09+82.94 (045)

ПАВЛО ЯМЧУК,

кандидат філологічних наук,  
доктор філософських наук, професор  
(м. Умань)

#### Кінець 1920-х років: причини і методи цькування імпресіоністів радянською владою та критикою

Наприкінці 20-х років природній процес послідовного розвитку української літератури був гвалтовно урваний.

З українською літературою більшовизм покінчив раніш, ніж вона встигла в галузі прози дати такі ж зрілі творчі, завершені плоди, як в поезії.

Віктор Петров (1, т.2, с.684)

У пропонованій статті розглядається комплекс питань, пов'язаних із джерельною базою та самим феноменом української імпресіоністичної психологічної прози та, зокрема, з причинами

*й методами цькування її творців тоталітарною владою, прямо підпорядкованою її настановам вульгарно-соціологічною критикою.*

**Ключові слова:** феномен літературної творчості, український прозовий імпресіонізм, літературна естетика, доба Розстріляного Відродження

*Постановка проблеми у загальному вигляді...* Імпресіоністична психологічна проза, в центрі осмислення якої завжди знаходилась непересічна індивідуальність, була в епоху радянської диктатури не просто чужою, а й ворожою ідеологам колективістського знеособлення, які беззастережно вимагали від митця відмовитись від зацікавлення кожною особистістю та проявами її внутрішнього світу. Вони вимагали зображувати людину не в неординарній суперечності і складнощах її духовно-інтелектуального життя, а, як в добу раннього Середньовіччя – одномірно, з чітким поділом на «позитивних» і «негативних» героїв та згідно із заздалегідь визначеною волею тирана чи монарха певністю авторських, у даному разі – письменницьких оцінок. Проте, межа ХІХ-ХХ віків і II-III тисячоліття від Р.Х. в європейському мистецтві є добою, де буяння й розмаїття барв, фарб, забарвленостей і щонайтонших нюансів зображення об'єкту мистецької зацікавленості диктувалося самою причетністю до мистецької творчості всіх форм, всіх її видів та типів.

*Виклад основного матеріалу...* В знаковій та контрверсійній для цієї культурно-історичної доби праці «Занепад Європи» Освальд Шпенглер, характеризуючи даний етап європейського мистецтва констатує: «ера суто екстенсивної діяльності за умови відсутності запиту на високохудожню та метафізичну продукцію – скажемо стисло – іррелігійна епоха, а це цілком ідентичне з поняттям світового міста – є добою занепаду.... Проте ми не *обирали* цього часу. Нам несила змінити те, що народилися ми людьми перших приморозків... цивілізації, а не на осяяному сонцем обрії зрілої культури часів Фідія або Моцарта. Все залежить від того, наскільки ми здатні усвідомити для себе це становище, цю долю і зрозуміти, що можна обманювати себе щодо долі, але неможливо втекти від неї. Хто не зізнається собі в цьому, той не є людиною свого покоління. Він залишається дурнем, шарлатаном та педантом» (курсив О.Шпенглера. - П.Я) [2, с.180-181].

Звісно ж, далеко не з усім висловленим мислителем можна погодитися, проте незаперечним є одне – тиск на письменника суспільної, читацької «відсутності запиту на високохудожню та метафізичну продукцію» в Європі не міг не позначитися на загальній атмосфері, на загальній європейській філософії та літературній естетиці. В тому числі – на українській новонароджуваній тоді, адже пройшло лише небагато більше ніж століття від 1798 року – року появи нової української літератури, писаної рідною, народною мовою. Але, можливо, саме в цій новонародженості й була наша перевага, оскільки чистота філософського й літературно-естетичного сприйняття української літератури, її незамулений зв'язок з тематично-проблемним полем Європи й світу став камертоном, що дозволив відбитися українській душі у люстрі найбільш прогресивних на той час модерністичних пошуків і відчужань.

Українські імпресіоністичні, але й не тільки, митці-мислителі 1920-х років, так само як і інші митці інших європейських народів цієї ж пори, могли сказати про себе. Ми: «не *обирали* цього часу. Нам несила змінити те, що народилися ми людьми перших приморозків... цивілізації, а не на осяяному сонцем обрії зрілої культури часів Фідія або Моцарта.». Проте, придушена режимом перевага українських митців стосовно митців-репрезентантів культур та літератур інших європейських народів якраз і полягала в тому, що вони *мали силу* і, головне, *прагнули змінити* дух власної літератури як символу й синтезу національного життя в бік протилежний від «перших приморозків... цивілізації». Змінити, в бік християнської філософії й античної естетики, споріднених спільним ідеалом людинолюбства, а не ненависті. В тому, що така зміна від ненависті як владно-державної тоталітарної ідеологеми в бік прямо протилежної філософської парадигми християнської любові не була легкою в межах радянсько-російської імперії, свідчить, зосібна, наступна аналітична констатація.

В часи, коли на I З'їзді радянських письменників в Москві, під головуванням А.Горького радянський поет, а згодом – голова Спілки письменників СРСР – А.Сурков, як пригадав на засіданні круглого столу в Копенгагені видатний російський літературознавець Єфим Еткінд, директивно виголосив: «Сурков з пафосом говорив про «суворе й прекрасне поняття **ненависть** (тривалі оплески). Тих, хто забуває про ненависть Сурков називає носіями «лимонадної ідеології», які знущаються над мистецтвом» [3, с.15] годі було й сподіватись на право щонайменшої відмінності творчого шляху митця у бік християнської прощаючої любові, або, хоча би виправдання ближнього, від директивного шляху ненависті. І справді – навіщо потрібна «лимонадна ідеологія» любові, коли вже є «горілчано-наркотична» ідеологія нещасття, ідеологія, подібна старокитайському легізму – найвищої покари за найдрібніші злочини. До слова, легізм, на відміну від мудрого, «золотосерединного» конфуціанства ані громадською, ані державною, ані громадською

ідейною системою в Китаї старих, нових і новітніх часів так і не став. На відміну від сусіда, розташованого на північ від Китаю. Але це до слова.

Тому слід зазначити: українське Відродження 1920-х років не могло не бути розстріляним. Воно надто вирізнялося від означеної О.Шпенглером атмосфери європейської доби, яка тікала від Бога, а не шукала Його. Воно надто було віддаленим від тодішньої втечі від естетичних ідеалів античності та Ренесансу, навпаки, прагнучи не забути, а відродити їх. Приклад вітчизняних неокласиків та ідейно споріднених з ними імпресіоністів свідчить про духовно-інтелектуальну суголосність українського європейського мистецтва слова ХХ ст. з часами Фідія, Мікеланджело, Леонардо, а ніяк не з часами Безименського, Суркова і навіть Маяковського.

Експеримент у літературі лише тоді виправданий, коли він є одухотворений Богом. Коли він, цей експеримент, саме внаслідок своєї одухотвореності, відповідає національному духу митця, а не штукарству й формотворчому експериментаторству й диктованій добу, визначеному наказами керівників партії. «Чистити себе під Леніним», як пропонував Маяковський, означає з християнської, з православної точки зору, лише забруднити себе, оскільки очиститися людині брудом безбожництва, брудом масових вбивств, брудом брехні просто неможливо. В які би обладунки бруд не виряджався від того він чистішим не стає. Новітня історія, до слова, не спростовує, а лише з очевидністю підтверджує цю незаперечну істину.

Вивчаючи проблемно-тематичне поле, пов'язане з насильницьким зламом української літератури й культури загалом, Віктор Петров констатує: «письменник мусів бути носієм ортодоксальності... Творчість советських письменників стала творчістю в межах «ортодоксальних істин». Організаційній уніфікації письменників відповідала уніфікація тематики й способів зображення. *Імпресіоністична довільність вибору теми поступилася місцем антипсихологічній і антиіндивідуалістичній абсолютизації* центрального образу і єдиної теми: Сталін, Кіров, партія... «Герой є тотожний і незмінний. Він абсолютизується і відповідно до того його описові надається універсальних і гієратичних рис. Епітет стандартизується. Гімн, ода... стали основними формами уніфікованої советської літератури. Прославлення – основний зміст літературної творчості». (курсив наш. - П.Я) [1 : 2, с. 709].

І далі, вже в праці «Засади поетики» вчений знову повертається до цієї теми серед іншого зазначаючи: «в соціальній естетиці, як і в кожному іншому гатункові естетики нашого часу, немає місця для «природної» концепції митця.... При оцінці письменника важать не мистецька якість його творів, а виключно соціальна, ним заповнена анкета й його політичний паспорт. Урядові органи стверджують письменника письменником, – це стало нині нормою, правилом підходу до письменника... Творчій особі митця не надається значення, його власному бажанню й поготів. Примат свободи належить не особі митця, а суспільству й урядові. Якщо досі художня досконалість відтворення об'єктивно даної природи визначала мистецьку вартість твору, то тепер – відповідність твору його соціальному призначенню.... На працю митця перенесено всі відміни, які властиві гуртовій праці колективу на фабриці: розчленованість, безособовість, планування з центру» [1 : 2, с. 907–908].

Указані трансформації завжди мали хворобливі та неприродні форми, оскільки не відповідали думкам і чуттям митця та його читачів. Для того, щоби належним чином усвідомити цю диспозицію, слід привернути увагу до світоглядно-буттєвого контексту в якому ці трансформації відбувалися. Театр абсурду розгортався для вітчизняних митців-імпресіоністів в театрі абсурду СВУ. Для провідного українського письменника-імпресіоніста Михайла Івченка це було надто вагомим, оскільки дійовою особою – підсудним у цьому страшному реальному театрі абсурду він був. Відтак, для справжнього розуміння того, що відбувалося з українською культурою й імпресіоністичною прозою, зосібна, слід подати прямі діалоги імпресіоніста Михайла Івченка з творцями театру абсурду доби СВУ. Нижче наведені діалоги подаємо за унікальним джерелом: стенограмою допитів на процесі СВУ, виданої одразу по завершенні процесу, в 1930-му році. М.Івченка допитує прокурор з промовистим для радянсько-російської імперської цивілізаційної одиниці прізвищем Ахматов.

**Прокурор Ахматов** (*звертаючись до М.Івченка*): Як ви ставилися до радянської влади – дуже негативно?

**Івченко** – Так, негативно. Я вбачав (у радянській владі. – П.Я.) таку велику, але стихійну й дику силу, що несе певну руйнацію» [4, с.536].

І далі:

**Прокурор Ахматов:** Ви хотіли у ваших творах висловлювати якісь свої філософські думки?

**Івченко:** Так, більш-менш.

**Прокурор Ахматов:** Де, і в яких саме творах?

**Івченко:** «Порваною дорогою», «Землі дзвонять»...

**Прокурор Ахматов:** Між іншим, соціально-побутова тематика... З ваших творів видно, що ви не сприйняли тих процесів, що ви не сприймаєте тих процесів, що у нас тепер нові соціально-побутові моменти вам були чужі або й просто ворожі?

**Івченко:** Да, це так... такі мотиви були, але сказати, що вони повністю заповняли я не можу... Коли пишеш, то бувають різні стилі й різні дієві сили. Річ, безперечно, вийшла консервативною, я цього не стану заперечувати.

**Прокурор Ахматов:** А це можна зрозуміти як протест Вівді (героїні одного з оповідань М.Івченка. - П.Я.) проти нового побуту?

**Івченко:** Протесту там нема, а є просто прикрість» [4, с.540].

Поміркуймо над цими свідченнями Михайла Івченка, зробленими в діалозі з прокурором-літературознавцем. У радянські часи, до слова, був поширеним і зворотній тип – літературознавця-прокурора, або, як його ще називали «літературознавця в цивільному». М.Івченко визнає, що як і в будь-якій справжній літературі його твори містять філософське підґрунтя. Він цілком слушно відносить своє філософське несприйняття радянської окупаційної влади як такої, що несе руйнацію, а відтак – нищить людське в людині й суспільстві. Слушність думки, щодо того, що митець вбачав у радянсько-російській владі «стихийну й дику силу» підтверджується, на жаль, не лише правдивими нововідкритими архівними джерелами, а й сьогоденною поведінкою азійського агресора. Спостережена М.Івченком у безпосередній близькості реальність революції та громадянської війни, а згодом і радянська дійсність, давали вдосталь підтверджень як застереженням барокових мислителів, так і антиутопічним візіям митців-мислителів минулого століття.

Прикметним є й те, що вдаючись до характеристики філософії одного з власних творів письменник зазначає: «Річ, безперечно, вийшла консервативною, я цього не стану заперечувати». В цій ремарці, на наш погляд, міститься іманентна константа визначальної природи філософії Івченкової прози як християнсько-консервативної за основою, такої, що, як і весь український імпресіонізм, а особливо ж – імпресіонізм 1920-30-х років, репрезентувала альтернативну добі ідеологічного поневолення й новітнього буттєвого покріпачення філософію української національної традиційної християнсько-консервативної ідентичності. Митець не може й не має потреби заперечувати саму сутність власної творчості, власного духовного ества. Непрямим свідченням правильності даного припущення є й така репліка митця у відповідь на провокаційне питання прокурора-літературознавця про світогляд однієї з героїнь Івченкового оповідання: «Протесту там нема, а є просто прикрість.» Саме прикрість від одурення облудними гаслами братерства, свободи, рівності й відчували українські селяни, інтелігенція, загалом усі верстви українського христоцентричного й христонаслідувального суспільства. Це була прикрість від прямої розбіжності порожніх декларацій та повсякденної кривавої практики. Прикрість, яка, як відомо, є однією з форм сорому за негідну поведінку ближнього, або того, хто довгий час вдавав з себе такого.

Тиск, що його чинила влада з метою заподіяння хворобливих трансформацій світогляду українського народу та одному зі зримих осердь його інтелектуального буття – літературі, тиск руйнівний і нищівний через прокурорів-літературознавців та літературознавців-прокурорів доволі ефективно здійснюваний, не міг не спричинити наслідків, хоча в даному разі відбулося цікаве явище і філософськи та художньо-естетично потужніша течія літературного імпресіонізму справила свій вплив на нав'язуваний українській культурі метод соціалістичного реалізму. Тому, не можна стверджувати, що філософія й естетика прозового імпресіонізму зовсім не позначилась на формуванні методу соціалістичного реалізму в його українському інваріанті. Синтез модерністських та реалістичних прийомів, який здійснювався під тиском вимог влади, був неприродною, але вельми характерною особливістю поетики прозового психологічного імпресіонізму 1920-х років та народжуваного українського інваріанту соцреалістичної поетики. В окремих аспектах свого світогляду й поетики роман «Робітні сили» є прикладом штучної деформації імпресіоністичної естетики під тиском соціально-історичних обставин. Твір був завершений письменником 1929 року. В даному контексті підкреслимо, що, порівняно з попередніми періодами розвитку літературного імпресіонізму, цей етап означений ясно виявленим втручанням режиму в процес трансформування й визначення естетичних принципів і кола тем, які мали, на думку критиків та влади, цікавити українських імпресіоністів.

Роман М.Івченка «Робітні сили» став свідченням спроби творців психологічної імпресіоністичної прози наблизитися до методу соціалістичного реалізму. Ззовні, але не за суттю. Критики-прокурори робили закиди М.Івченкові, що в романі «Робітні сили» він прославляє інтелігенцію як гегемона в соціалістичному будівництві, вихваляє старовину та схиляється перед Заходом. Насправді, як зауважує В.Мельник, роман насичений «образами-застереженнями» проти

тотального торжества технократії та раціоналістичного підходу до соціального прогресу. Тобто, а пріорі, містить у собі не стільки домінанти «виробничого роману», скільки світоглядні пріоритети антиутопій В.Винниченка, О.Хакслі, Д. Оруела, які в своїх всесвітньовідомих романах і в той самий час застерігали людство від тих самих небезпек, що й М.Івченко в набагато менше відомому романі під удавано-соцреалістичною назвою «Робітні сили».

Герой роману – професор Віктор Савлутинський – український герой-інтелігент. Так само, втім, як суголосні з його образом, реальні особи – ймовірні прототиби типізації цього художньо-літературного героя – україноцентричний російський філософ Н.Бердяєв, віце-президент ВУАН – академік-літературознавець С.Єфремов, митрополит – фундатор УАПЦ Василь Липківський, продзагонівець Д.Гойченко і не лише вони, відчуває і, головно, впевнений у тому, що не матеріальний поступ, виведений у ранг духовної константи, а тільки духовна творчість, яка, єдина, й може стати основою нового суспільства, новітнього прогресу звільнить людину від всеохоплюючої омани. Тільки-от, якщо тоді, в епоху Середніх віків та європейського Ренесансу такому розумінню й соціальному втіленню аксіологічних пріоритетів нічого не заважало й, тим більше – не загрожувало – то в часи тотально пропагованої ненависті до Бога і скрижалів Його Істини, що визначали людську мораль, відверта репрезентація цих ідеалів митцями-імпресіоністами була вагомою причиною для їхнього знищення та цілком свідомого перекручування або замовчування аксіологічних універсалій їхньої творчості, літературно-образних здобутків та ідей.

Цей роман не можна кваліфікувати як такий, що є приналежним до поетики міметично-уподібнювального реалізму. Причиною є його спрямованість на розгляд суперечностей внутрішнього світу героїв, їх конфлікту з дійсністю та владою, яка здійснювалась властивими імпресіоністичній психологічній прозі художніми засобами і прийомами. Реалістичними в творі були композиція, послідовно викладений сюжет, виписані за реалістичними традиціями ситуації та герої та викривальна щодо оточуючої дійсності спрямованість: «Товаришу! Треба ж мати здоровий розум помимо сліпого бюрократизму! – сердито заперечив професор. – Невже ж ви думаете, що ваш райком похвалить вас за такі речі?» [5, с. 763]. Твір М.Івченка є не лише антиутопічним, а й – головною мірою – екзистенціально-імпресіоністичним. В іншому разі – хіба ж могли б інтелігентні, а відтак – внутрішньо сторонні від влади герої – вказувати на брак у сакралізованого ідеологією ества тоталітарної влади – «здорового розуму помимо сліпого бюрократизму»? Сумнів, що його висловлює один з героїв роману, у тому, що «райком» як сакральна сутність в ідеологічній міфології доби може похвалити за це є очевидним.

Не можемо не нагадати в даному контексті й обстоювану нами тезу про те, що українська імпресіоністична проза мала своїм духовним джерелом гуманістичний світогляд і мораль доби Бароко, які виявлялись у філософському несприйнятті провідними українськими мислителями і митцями тієї доби принципів обезбожено-раціонального пізнання, агресивно-насильницького перетворення дійсності і пошуку істини на шляхах, далеких від моральності. У різних формах це виявлялось у творчості всіх провідних українських імпресіоністів 1920-х років.

Свідченням абсолютної неприйнятності для окупаційної влади християнсько-консервативних світоглядних засад української імпресіоністичної течії, а відтак – ворожості всіх митців, хто сповідували такий світогляд є безпрецедентна для історії української літератури кампанія бруталного цькування, що її було розгорнуто в пресі кінця 1920-х років та фізичне знищення творців імпресіоністичної естетики нарівні з політичними опонентами влади вже в 1930-х роках. Розгляд творчості М.Івченка радянською вульгарно-соціологічною критикою, втім так само як і багатьох інших митців був упереджено-погромницьким саме з окреслених вище причин. Критика системно дорікала письменникам за відсутність в його творах позитивного героя, небажання ілюструвати політичні гасла, несприйняття «бадьорого пафосу революційного сьогодення» (С.Пилипенко) та, навіть, за «надмірну віру в людину» (І.Лакиза).

Ще однією вагомою, проте жодним чином ніде не декларованою відверто причиною цькування українського митця була приналежність його творчості до філософії та поетики імпресіонізму, що сповідувала невід'ємне право митця на суб'єктивне бачення героя і світу, на зображення об'єктів своїх творів такими, якими їх бачив митець, а не такими, якими вони бачились з позицій марксистської критики, сповідувала право на свободу митця у доборі тем і об'єктів своєї творчості. Стильова індивідуальність манери письменника, її своєрідність були предметом абсурдного засудження критикою, оскільки в них виявляється право і навіть обов'язок автора суб'єктивно-особистого трактування дійсності. За обстоювання права на індивідуальну свободу бачення явищ світу, свободу в доборі засобів їх зображення і цькували митців-імпресіоністів у французькій пресі 1870-х років.

В такій скоординованості цькування простежується не лише запопадливе бажання названих критиків догодити режимові, а й дещо більше. Йдеться про гру влади з митцем за законами театру

абсурду, коли і письменникові і читачам, і режимові добре відомо, що ці докори й закиди не лише не мають нічого спільного з дійсністю, а й прямо суперечать їй. Вони лунають, так само як і аморальні звинувачення на адресу М.Івченка та інших підсудних на процесі СВУ як у п'єсі Д.І.Хармса «Слизова Бам», коли жертва й кати перебувають в ірреальній дійсності, де злочином є не масовий терор й розправи, а, як висловився критик з промовистим прізвищем Лакиза, «надмірна віра в людину».

Наголосимо: Михайло Івченко як яскравий репрезентант філософії й естетики українського літературного імпресіонізму, репрезентант дивом не розстріляний і дивом випущений з катівень НКВД – завдяки «помилуванню» на процесі СВУ – заново почати писати так і не зміг. Те, що було написано ним, за життя не друкувалось. Далися знаки штучно створені в душі антиутопій та втіленого в життя театру абсурду, ізоляція, в яку потрапив письменник після фальшованого карного процесу над СВУ, згубно вплинули й системні наклепи аморальної критики з боку вірогідних безграмотній владі агресивних невігласів.

Імпресіоністи 1920-х років, як це видно на прикладі роману «Робітні сили», робили природні й неприродні для власної філософії й естетики спроби наблизитись до вимог влади хоча б на рівні назв та окремих аспектів тематики. Але ці спроби виявились марними, оскільки сама внутрішня спрямованість їх творів та й провідні константи поезики імпресіонізму свідчили про невміння і неможливість керуватись іншими світоглядними засадами, ніж засади, на українському християнському консерватизмі засновані, на національній ідентичності, наріжною підвалиною якої є український християнський консерватизм, збудовані, засади психологічної імпресіоністичної прози. Намагання відгукнутись на заклики критиків-прокураторів «почати перебудовувати свій світогляд» призводили або до хворобливих деформацій імпресіоністичної поезики або до повної мовчанки її творців.

Джордж Оруел в цитованій нами в іншій монографії, феномену українського імпресіонізму присвяченій, праці «Придушення літератури», вивчаючи буття письменника в тоталітарному суспільстві зазначив: «якщо його змушують це робити (спотворювати картину власної свідомості і говорити неправду в своїх творах. - П.Я.) кінець один: його творчий дар вичерпується. Якщо він оминає гострі теми, це теж не вихід зі становища... Одне-однісіньке табу здатне скалічити свідомість, оскільки завжди залишатиметься небезпека того, що будь-яка думка, якщо дозволити їй розвиватися вільно, може обернутися забороненою думкою. Із цього випливає, що повітря тоталітаризму нищівне для будь-якого прозаїка... в усякому тоталітарному суспільстві, що зберігається понад два покоління, виникає *загроза загибелі* художньої прози – тієї, що існує впродовж останніх чотирьох століть» (курсив Дж. Оруела. - П.Я) [6, с. 279-280]. Є концептуально важливим, що думки англійського мислителя й письменника, який, як відомо, ніколи не жив у тоталітарному суспільстві, ясно перегукуються з ідеями та оціночними судженнями українського академіка Сергія Єфремова, висловленими в забороненому до друку на початку 1920-х років підрозділові з його «Історії українського письменства». Академік С.О.Єфремов не лише жив у тоталітарному суспільстві, а й гострим аналітичним поглядом окреслював його константні прояви в культурному й громадському житті так би мовити зсередини, йдучи від близького спостереження самих основ.

Характеризуючи добу зародження тоталітарної ідеології й буттєвої практики в пореволюційну добу 1920-х років в українській культурі й літературі зосібна вчений зазначає: «мало б викристалізуватись і те, що в цілому дає типовий образ письменства, яке – за неординарним навіть підходом до життя і його освітлюванням ... повно ... його охоплювало б, озивалося на його різноманітні потреби й зводило б їх до тих вищих постулатів, що ними живе, та й не може не жити кожне письменство. Серед таких нормальних обставин найперше місце займає вольність друкованого слова – єдина і необхідна умова для розвитку письменства, що з самої природи своєї не терпить утиску, монополізації, меценатства – чи в грубих, чи то в рафінованих формах, однаковісінько. А тим часом якраз на ці чадні умови й довелося наскочити нашому письменству, і знову ж таки – нова іронія долі! – тільки нашому повною міркою того новітнього добра і одважено...» [7, с. 679].

Відтак, необхідною умовою функціонування «типового образу письменства», тобто вільної літератури, яка відбиває життя в усіх його різноманітних проявах, а не витворює штучні, ідеологічно забарвлені симулякри, є, на думку обох, і британського й українського, мислителів «вольність друкованого слова»(С.Єфремов) та повсякчасне усвідомлення владою того чинника, що «одне-однісіньке табу здатне скалічити свідомість, оскільки завжди залишатиметься небезпека того, що будь-яка думка, якщо дозволити їй розвиватися вільно, може обернутися забороненою думкою». (Д.Оруел). Красне письменство за своєю природою несумісне, як суголосно твердять обидва об'єктивні дослідники, з «утисками, монополізацією» і навіть – із будь-яким «меценатством

– чи в грубих, чи то в рафінованих формах», оскільки навіть найненав'язливіша форма впливу на світогляд та естетичні принципи митця завжди несуть спотворення його творчої рецепції себе й дійсності, а відтак – твору як особливого акту їхнього мистецького вияву.

Тому є очевидним, що неприродній перехід до соціалістичного реалізму та наступна тривала депресія в творчій діяльності М. Івченка та багатьох знаних і, на жаль, й досі незнаних репрезентантів феномену українського прозового й поетичного імпресіонізму та Розстріляного Відродження загалом, стали наслідком роз'яснених Джорджем Оруелом та Сергієм Єфремовим ідеологічних та спричинених ними соціально-історичних обставин. Свідомий свого покликання митець завжди іманентно відповідав визначеній ще в ХІХ ст. філософом В.Соловйовим у аналітичному дослідженні античних джерел філософії, проявлених у феномені Платона, констатації: «постійне заняття філософа полягає в тому, щоби пізнавати завдяки поняттям те, що стосується або ж належить до істинно-суттєвого...» [8, с.38]. Отже, український імпресіоніст – митець-мислитель від своєї природи прагне, за словом його геніального сучасника – Бориса Пастернака «во всем дойти до самой сути». Український митець не міг не впасти в творчу й особисту депресію внаслідок державного та спланованого державою цензурного й літературно-критичного тиску, оскільки саме цими чинниками був позбавлений можливості пізнавати істинно-суттєве, був позбавлений можливості здійснювати об'єктивне пізнання в системах образно-сміслових універсалій створюваної ним художньої реальності. А відтак – табуувалася сама його сутність, заборонялося саме його ество, саме право говорити *urbi et orbi* правду про минуле, сьогодення й прийдешнє рідного народу.

За обстоювання цього права імпресіоністична течія з її глибоким психологізмом та прагненням до створення вражаючих характерів та ситуацій в 1920-ті роки, мала бути забороненою, а її творці, у кращому для них випадку, мусили перебудовувати свій світогляд та деформувати свою творчу манеру. Хоча і цей випадок був далеко не кращим, адже як слушно зазначає Дж. Оруел: «якщо йому (письменнику П.Я) доводиться за командою змінювати орієнтацію, він змушений або брехати про свої справжні почуття, або їх рішуче придушувати. В будь-якому разі він руйнує свій творчий потенціал. Його не тільки полишають творчі задуми – самі слова, до яких він звертатиметься будуть під його пером виглядати мертвими» [6, с. 280]. Цей, теоретично окреслений Дж. Оруелом процес в безпосередній дійсності відчули українські митці 1920-30-х років.

І в першому, і в другому випадках альтернативою для імпресіоністичного світобачення пропонувалось зробити реалізм. Майстрів української психологічної імпресіоністичної прози 1920-30-х років, які не бажали або не могли здійснити таку еволюцію, таку неприродну «перебудову», в 1930-х роках чекали набагато страшніші випробування, ніж їхніх однодумців – французьких фундаторів течії. Визначний український філософ ХХ-ХХІ віків Євген Сверстюк зазначив, міркуючи про одного з предтеч естетики українського імпресіонізму – Івана Франка: «Обстоювання справедливості й моральності, зміцнення духовних основ і моральних сил суспільства та безоглядне обстоювання правди скрізь і за всяку ціну – усе це збігалось з природними нахилами «мужицького сина» Франка.» І далі: «боротьба з фарисейством... це теж християнська спадщина, винесена з дитинства» [9, с. 290].

Вочевидь, саме цю характерну рису митця-мислителя – прагнення свободи від усіх минулих приписів і табу, від заборон нав'язаних митцеві минутою тиранією, минутою деспотією, оскільки жоден тиран не є вічним, має на увазі й С.О.Єфремов, коли таким чином окреслює відчуття справді вільного письменника: «його охоплювало б, озивалося на його різноманітні потреби й зводило б їх до тих вищих постулатів, що ними живе, та й не може не жити кожне письменство» (С.Єфремов) та Д.Оруел, коли твердить: «повітря тоталітаризму нищівне для будь-якого прозаїка... в усякому тоталітарному суспільстві... виникає загроза загибелі художньої прози – тієї, що існує впродовж останніх чотирьох століть».

Вкотре наголосимо, що саме відзначена Дж. Оруелом ідейна диспозиція, згідно з якою «одне-однісіньке табу здатне скалічити свідомість», як і те, що «повітря тоталітаризму нищівне для будь-якого прозаїка», була визначальною як для скоординованої владою діяльності критики, так і для митця, що повсякчас перебував під її тоталітарним тиском, що, немов у кривому дзеркалі, трансформує одвічні закони буття свідомості у ірреально-абсурдні. В даному світоглядно-естетичному контексті не можемо оминати кілька вартісних концептів, що їх висловила, міркуючи над буттям українського геніального поета в тоталітарній епосі автор загальновідомих монографій та розвідок, першовідкриттів-публікацій з національної культурної спадщини, Е.С. Соловей.

В монографії «Невпізнаний гість. Доля і спадщина Володимира Свідзінського» вчена привертає увагу до кількох філософем, або, краще б сказати – історіософем, що прояснюють і сутність предмету нашої розвідки. Зокрема дослідниця констатує: «тоталітарний режим безжально «обтинає» особистість, уніфікує індивідуальність, прирікає на загибель людську неповторність,

унікальність. Загибель духовна для особистості чи не є власне смертю?» [10, с. 150]. Отже, завершуючи розгляд проблеми цієї статті, зацентруємо, що теоретична диспозиція міркувань вченої про феномен буття українського поетичного генія в тоталітарній добі є суголосною не лише з наведеними вище міркуваннями Дж. Оруела про буття прозаїка в тоталітарну епоху, а й з усією долею української літератури 1920-х років як особливої світоглядної системи, де «безжальному «обтинанню» особистості «уніфікуванню індивідуальності» тоталітарно-окупаційною владою приділялося чільне місце.

*Висновки...* В іншому разі – яким ще чином можна масофікувати націю, зробивши її безмовно-обеззмістовленою? Яким ще чином, як не позбавивши віри в Бога й не зруйнувавши в душі, в умах (а література є зримим писемно-словесним й навіть – як у часи виучуваного за власною волею зі слуху неписьменними українськими селянами Шевченкового «Кобзаря» – неписьменно-усним – втіленням душі й розуму) храми зробити людину безмовною отарою, й утакий спосіб приректи «на загибель людську неповторність, унікальність»? Це питання залишимо, як риторичне, для осмислення майбутніми поколіннями українців. Українців, вільних душею й розумом. Вільних від оманливих ідеологічних симулякрів минулих століть.

#### Список використаних джерел та літератури:

1. Петров В. Розвідки / Віктор Петров ; упор., передм. та прим. В. Брюховецький : в 3-х т. – К. : Темпора, 2013. – Т. 1. – 592 с.; Т. 2. – 576 с.; Т. 3. – 536 с.
2. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки мифологии мировой истории Гештальт и действительность / О. Шпенглер. – М.: 1993. – 663 с.
3. Эткінд Е. Выступление на Копенгагенской встрече деятелей культуры // Вопросы литературы / Е. Эткінд. – №5. – 1989. – С.14-20.
4. Спілка Визволення України. Стенографічний звіт судового процесу . Видавництво «Пролетар», 1931.
5. Івченко М.Є. Робітні сили. / М.Є. Івченко. – К.,1990. – 821 с.
6. Оруэлл Дж. «1984» и эссе разных лет /Дж. Оруэлл. – М.: «Прогресс», 1989. – 384 с.
7. Єфремов С. Вибране. Статті. Наукові розвідки. Монографії / Сергій Єфремов. – К. : «Наукова думка». – 2002. – 760 с.
8. Соловьев В.С. Жизнь и произведения Платона / В.С. Соловьев // Платон. Диалоги. – С-Пб : Из-во Азбука, 2011. – С.13–45
9. Сверстюк Є.О. Не мир, а меч. Есеї / Євген Сверстюк. – Луцьк. Видавничо-мистецька агенція «Терен». – 2009. – 500 с.
10. Соловей Е.С. Невпізнаний гість. Доля і спадщина Володимира Свідзінського / Елеонора Соловей. – К., 2006. – 224 с.

#### References:

1. Petrov V. *Rozvidky*, Kyiv, Tempora, 2013, Part 1, 592 p.; Part 2, 576 p.; Part 3, 536 p.
2. Shpengler O. *Zakat Evropy. Ocherki mifologii mirovoj istorii Geshtal't i dejstvitel'nost'*, Moscow, 1993, 663 p.
3. E'tkind E. Vy'stuplenie na Kopengagenskoj vstreche deyatelej kul'tury', *Voprosy' literatury'*, 1989, Issue 5, pp.14–20.
4. *Spilka Vyzvolennia Ukrainy. Stenohrafichnyi zvit sudovoho protsesu*, Proletar, 1931.
5. Ivchenko M. Ye. *Robitni syly*, Kyiv, 1990, 821 p.
6. Orue'll Dzh. «1984» i e'sse razny'x let, Moscow, Progress, 1989, 384 p.
7. Yefremov S. *Vybrane. Stati. Naukovi rozvidky. Monohrafii*, Kyiv, Naukova dumka, 2002, 760 p.
8. Solov'ev V. S. *Zhizn' i proizvedeniya Platona, Platon. Dialogi*, S-Pb, Azbuka, 2011, pp. 13–45.
9. Sverstiuk Ye. O. *Ne myr, a mech. Esei*, Lutsk, Teren, 2009, 500 p.
10. Solovei E. S. *Neupiznanyi hist. Dolia i spadshchyna Volodymyra Svidzinskoho*, Kyiv, 2006, 224 p.

#### Summary

**Pavlo Yamchuk**

#### **End of 1920-s: Reasons and Methods of Persecuting Impressionists by the Soviet Regime and Critics**

*In the offered article the complex of questions, connected with the source base and the phenomenon of Ukrainian impressionistic psychological prose itself, and in the same time with the reasons and methods of persecuting of its authors by totalitarian authority, directly dependent to its regulations of vulgar-sociological criticism, has been examined.*

**Key words:** *phenomenon of literary creative work, Ukrainian prose impressionism, literary aesthetics, period of the Shot Revival.*

Дата надходження статті: «07» квітня 2015 р.

Дата прийняття до друку: «23» квітня 2015 р.



## МОВОЗНАВСТВО

УДК 811.161.2'37:821 (045)

**НАТАЛІЯ ГАВДИДА,**

*кандидат філологічних наук, доцент  
(м.Тернопіль);*

**ЛЕСЯ НАЗАРЕВИЧ,**

*кандидат філологічних наук, доцент  
(м.Тернопіль)*

### **Мовний концепт невербального доробку Якова Струхманчука**

*У статті крізь призму інтермедіальності проаналізовано ілюстрації Я.Струхманчука до сатири «Ревун» О.Маковея, нарису «Дві сили» М.Козоріса, шаржів на М.Грушевського, М.Козоріса, Д.Рудика, Д.Загула, М.Кічуру та ін. Розглянуто проблему аналізу невербальних творів, зосереджено увагу на образній манері та художній деталі, що несе неабияке смислове та емоційне навантаження.*

**Ключові слова:** мова, знакова система, інтерсеміотика, шарж, текст, інтермедіальність, вербальні та невербальні засоби.

*Постановка проблеми в загальному вигляді...* На сучасному етапі розвитку мовознавства предметом досліджень все частіше стають невербальні засоби комунікації, які донедавна розглядалися лише крізь призму психології. Науковці дедалі більше тяжіють до міждисциплінарності, намагаючись розглянути мову в усій різноманітності її зв'язків. Аналізу вербальних та невербальних засобів комунікації присвятили свої праці Ф.Бацевич, О.Гандзюк, Ю.Ємельянов, Г.Крейдлін, І.Романюк, Н.Форматовська, Н.Якименко та ін.

Загальновідомо, що мова – засіб спілкування та вираження думки – є первинною знаковою системою, стосовно якої усі інші види мистецтва, у тому числі й література, вважаються вторинними. Оскільки межі між цими моделюючими системами характеризуються умовністю, з'являється дедалі більше творів, в основі яких лежить інтерсеміотика – «перекодування, перекладання створених в одній знаковій системі образів на образи іншої системи» [4, с.229].

*Аналіз досліджень і публікацій...* Джерела інтерсеміотики простежуються у структуралізмі та семіотиці, зокрема у працях тартусько-московської школи. Її актуальним проблемам у різні часи присвячували свої праці О.Астаф'єв, А.Волков, Б.Гаспаров, І.Жодані, М.Ігнатенко, М.Каган, Ю.Лекомцев, Ю.Лотман, Н.Мечковська, С.Урманов, Б.Успенський та ін. дослідники.

Тому складність та багатовимірність поняття невербальної комунікації надає невичерпні можливості для соціолінгвістичних досліджень. На думку Ф.Бацевич, «невербальні засоби спілкування – елементи комунікативного коду, які мають немовну (але знакову) природу і разом із засобами мовного коду служать для створення, передавання і сприйняття повідомлень» [1, с.59]. У цьому контексті вдячним матеріалом є малярська спадщина Якова Струхманчука, де простежуємо взаємодію музики, живопису, літератури, що творить своєрідну авторську метамову. Отож, маємо на меті проаналізувати невербальні знаки, які наявні в доробку художника, щоб виявити явний та прихований зміст невербальних семіотичних одиниць.

*Виклад основного матеріалу...* Творча діяльність Якова Струхманчука (народився у багатодітній сім'ї 10 серпня 1884 року в с.Росоховатець (тепер Козівського району Тернопільської області) припала на один із найбуремніших віків. У свій час (з 1909 р. по 1937 р.) він був відомий як графік, художник-портретист, карикатурист, шаржист, політичний сатирик, ілюстратор, літературний критик, публіцист, лектор, громадський діяч. У 1937 р. його було безпідставно притягнуто до кримінальної відповідальності за проведення антирадянської агітації та згідно з постановою трійки НКВД розстріляно.

Освітній шлях митця був доволі стрімким: початкова школа – Бережанська гімназія – Львівська державна гімназія – Краківська Академія красних мистецтв – Паризька Академія мистецтв – центри, де він поступово викристалізувався як непересічна постать. На думку мистецтвознавця О. Сидора, «Струхманчук мав відзначатися почуттям гумору, гострим поглядом, здатний був підмітити в доволішньому оточенні характерні моменти, «достойні» сатиричної інтерпретації» [11, с.83]. Про це свідчать карикатурні нариси «Особа незнана», «Офіцер

австрійський», «Карикатура австріяцького військовика», «Чотири ескізи голів» (Репродукції малюнків Я. Струхманчука див. у кн. : Художник Яків Струхманчук — жертва сталінського терору / [упоряд. та ред. О. Мусієнко]. — К. : Дніпро, 1997. — 204 с.) та ін.

Вже починаючи із 1903 року (моменту, коли художник ще не мав базової освіти), у Західній Україні побачили світ поштові листівки із репродукціями творів Струхманчука. Серед них — «Микола Лисенко», «Михайло Павлик», «Козак Байда», «Іван Підкова», «Тарас Шевченко у неволі», де автор впевнено акцентував на психологічних особливостях видатних осіб. Саме у Львові він почав працювати у гумористично-сатиричних часописах «Комар», «Зеркало», «Жало», зарекомендувавши себе першокласним карикатуристом, зумівши передати доступними йому засобами індивідуальне сприйняття портретованих та світу.

Створював Яків Струхманчук малюнки-ілюстрації до літературних творів, які допомагали читачу уявляти персонажів такими, якими їх бачили художники. Детальніше зупинимося на ілюстрації до збірки оповідань М.Козоріса «Дві сили», де художник став співавтором письменника. Графічне зображення на палітурці покликане налаштувати читача на «бунтівний» дух книжки, яка поєднає різнопланові оповідання про добро і зло, помсту і милосердя, любов і ненависть, силу й слабкість. Ця робота ілюструє словесні тексти, опосередковує алюзійне сприйняття суголосних сцен у творах. Маляр на передньому плані зобразив високу й круту гору, а на ній — грізного гуцула, що замахнувся каменюкою на чоловіка у військовій формі. Обличчя горянина сповнене помсти, люті; він не випадково зображений утричі більшим, що розкриває силу духу та бажання захистити рідну землю від ворогів. Дві сили — це селянин, що є споконвічним господарем на своїй землі (справедливість), та чужинці, які прагнуть володарювати на загарбаній території (несправедливість).

Із позицій інтермедіальності цікаво проаналізувати й низку карикатур на М.Грушевського, М.Козоріса, Д.Рудика, М.Кічуру, що стали невербальним виявом внутрішнього світу художника. Карикатурою називають малюнки сатиричного або гумористичного характеру, які викривають або висміюють вади конкретної людини чи явища. Ю.Лотман виявив бінарну опозицію карикатурі — ікону: «...ікона висвітлює божественні риси обличчя, а карикатура — потворні й тваринні» [6, с.372]. Карикатуру обирає незначна кількість митців із тонким почуттям гумору, із загостреним сприйняттям світу та вмінням схопити настрої оточуючих, відчуті найменші зміни в їхніх поглядах.

Переглянувши малярські тексти Я.Струхманчука, можна зробити висновок: йому все-таки в силу характеру ближчим був шарж як своєрідна мова, де сатиричні тенденції поступаються перед м'яким, доброзичливим гумором. Можливо, він обрав цей жанр через найбільшу суголосність із жанром портрета, що, за Ю.Лотманом, «виокремлює ті риси людської особистості, яким приписується смислова домінанта», «портрет неначе спеціально, за самою природою жанру пристосований для того, щоби втілити саму сутність людини» [6, с.352, 363]. Існує два важливі запитання: по-перше, хто намальований, а по-друге, хто малював, що породжує ще два важливих запитання: яка думка зображеної людини закарбована на її обличчі та яку думку художник виразив своїм зображенням» [6, с.363].

Якову Струхманчуку мова мистецтва допомагала зберегти власну ідентичність, а його колегам побачити себе очима «іншого». Так, цікавими є два шаржі на Михайла Грушевського, виконані у різний час. На першому зображено огрядного бородатого Грушевського, що тримає в правій руці закриту товсту і велику книгу, де на палітурці друкованими буквами написано «Історія України-Руси». Тут погляд історика впевнений і спрямований вперед. Коли глядач дивиться на перо за вухом та ліву руку, що вказує на книжку, у нього виникає асоціація — історію написано, хто захоче, той зможе почерпнути для себе багато нового. У другому, більш ґрунтовному шаржі, автор «Історії України-Руси» постає в образі Господа. Схожості зі святим йому надає кулеподібне тіло, доброзичливе й мудре обличчя. Бачимо німб із викарбованими датами «1885–1910» над чолом (художник змалював його світлим, високим, розумним). На цьому шаржі книга вже розкрита, художник прагне показати М. Грушевського в динаміці, у процесі роботи, адже у нього в руці перо, яким світоч науки вивів фразу: «Спочатку було слово». Саме це зображення доповнює зміст попереднього, змушує глядача замислитися над словом як першопричиною усього суцього, адже слово — це інформація про минуле, погляд на сучасне та майбутнє, втілення думок усього людства, зрештою, це переживання окремої особистості та усвідомлення себе частинкою всесвіту в соціокультурному просторі.

Зауважимо, вченого Я.Струхманчук поважав і цінував, тому й, дивлячись на шаржі, глядач відчуває ставлення художника до людини, зображеної на полотні. Серйозне, однак дуже добре, з м'якими рисами обличчя, довга борода, окуляри, перо і найважливіша деталь — величезна, товста книга «Історія України-Руси» — свідчать про те, що Яків Струхманчук сприймав Михайла

Грушевського як інтелектуала. Фоліант змальований так масштабно для того, щоби наголосити на значущості цього видання для української культури й акцентувати на вкладену в неї важку розумову працю науковця.

Інтерпретація дружніх шаржів Струхманчука, що супроводжуються текстами Віллі Шворки, є свідченням того, що словесному полотну передував малярський прототип: ілюстрація переходить не із слова в малюнок, а навпаки, із малюнка в слово, що вимагає кодування та перекодування цих двох різних видів мистецтва всередині різних семіотичних систем та породжує низку труднощів.

Детально про сприйняття поезії та малюнка йдеться у статті Івана Франка «Із секретів поетичної творчості» [10]. Перша проблема полягає у тому, що не завжди людині, яка дивиться на малюнок, просто зрозуміти глибинну ідею, закладену в неї автор; інша проблема – текст-пояснення обмежує уяву реципієнта, інколи звужує рамки його сприйняття.

Унікальність малюнків-шаржів полягає в органічній цілісності з поетичним текстом Віллі Шворки, перед яким постало непросте завдання – знайти відповідні засоби вираження для поезії, що викликали б у людини саме ті думки, до яких апелював художник. Візьмемо для прикладу шарж «ЗУП» – двоє чоловіків, сидячи на книжках, варять чийсь голови. Один із них (Д.Загул), відкривши кришку, випускає джина і помішує те, що в посудині, інший (В.Атаманюк) із величезної ложки куптує їжу. Без перекодування складно пояснити задум художника. Поезія «ЗУП. Літторганізація «ЗУ» письменників» відразу ж розставляє всі крапки над «і»: «Щоб зміцнити підкарпатські соки / Ми ЗУ-юшку варимо три роки, / Раптом у Варшаві рейвах, крик, / «Slovo Polske» попекло язик!» [11, с.71]. Ці рядки дають пояснення: «Slovo Polske» вмістило статтю, де йшлося про їхню літторганізацію як небезпечну для державних підвалин Польщі структуру.

Сповненим гумору є чорно-білий, штриховий, односюжетний шарж на Михайла Козоріса. Впадає в очі величезний орлиний ніс письменника, що є ознакою проникливості. Похнюплений і гордовитий поет із книжкою під пахвою намагається зрушити з місця, орючи цілину (тобто працюючи на творчій ниві). З малюнка видно, що така робота є важкою для п.Михайла. Карикатурист, відчувши хвилиний творчий застій колеги, прозоро натякнув йому, що будь-яка зупинка призводить до деградації. Чудовим поясненням до тексту є рядки Віллі Шворки: «Ой тягну, тягну, тягну плуг, / а з місця ані кроку: / За це хоч премію потяг – / нівроку!» [11, с.71]. Жанр шаржу має свою специфіку і в літературі – це чотиривірш, сповнений м'якого жарту з елементами іронії. Цей приклад підтверджує, що завдяки вмінню цілісно сприймати та розуміти задум художника поет може пролити світло на текст, а це, відтак, дозволяє збагнути взаємодію та взаємодоповнюваність двох різних видів мистецтва, трансформуючи невербальні засоби вираження думки у вербальні.

Дещо химерно-розхристаним, у стані внутрішньої тривоги зображено Дмитра Рудика. Обличчя напівоберта, погляд, спрямований назад, випукле чоло, піднятий угору ніс, розкуйовджена чуприна, перо за вухом, широкий крок вперед свідчать про вагання та неспокій персонажа. Промовистою є художня деталь – непропорційно великий портфель, який дуже міцно тримає Рудик. Асоціативне мислення підказує: всередині, мабуть, творчі надбання автора. Згадки підтверджує та доповнює текстовий коментар до портрету: «Пишіте, друзі, / День і ніч, / і набивайте руку, / Але не кваптесь / твори ті / нести до друку» [11, с. 1]. Мабуть, Дмитро Рудик був надзвичайно вимогливим та прискіпливим і до себе, і до людей, які були причетними до мистецького життя, а Яків Струхманчук і Віллі Шворка увиразнили ці позитивні риси.

*Висновки...* Жанр карикатури передбачає гіперболізацію та загострене змалювання конкретної події чи людини, неочікуване зіставлення та перенесення образів з однієї сфери діяльності в іншу, що створює комічний ефект. Карикатура забезпечує не лише ілюстрацію певної теми з якогось оригінального ракурсу, а й додає їй нових несподіваних інтерпретацій, змушує сприймати реальність буття крізь сміх і сльози водночас, є своєрідним актом психотерапії. Яків Струхманчук замість розлогіх статей декількома порухами олівця зумів висловити ставлення до людей, яких зображував, власну точку зору на певну історичну епоху. Вдало підібрані невербальні засоби дозволили автору не лише передати реципієнту інформацію, але й виразити свої почуття та емоції.

Аналіз малярського доробку художника з позицій інтерсеміотичності свідчить про важливість невербальних засобів у процесі комунікації (у тому числі й міжвидової, оскільки межі між різновидами мистецтва є доволі розмитими та умовними), адже вербальні та невербальні засоби доповнюють, уточнюють та замінюють один одного, формуючи основу єдиного інформаційного простору.

Список використаних джерел і літератури:

1. Бацевич Ф. Основи комунікативної лінгвістики / Ф. Бацевич. – К. : Академія, 2004. – 344 с.
2. Гандзюк О. Невербальні маркери у творах Степана Васильченка / О. Гандзюк // Науковий журнал. – 2014. – № 1. – С. 39–46.
3. Голянич М. Внутрішня форма слова і художній текст / М. Голянич. – Івано-Франківськ : Плай, 1997. – 178 с.
4. Ігнатенко М. Інтерсеміотика / М. Ігнатенко, А. Волков // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – С. 229–233.
5. Ковалінська І. Невербальна комунікація / І. Ковалінська. – К. : Освіта України, 2014. – 289 с.
6. Лотман Ю. Статті по семиотике культуры и искусства / Ю. Лотман. – СПб. : Академический проект, 2002. – 544 с.
7. Романюк І. Вербальні та невербальні складники діалогічного мовлення мовців (на матеріалі прозових творів І. Нечуя-Левицького) / І. Романюк // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 8. Філологічні науки. Мовознавство : зб. наук. праць. – К.: НПУ імені М. П. Драгоманова, 2009. – С. 72–77.
8. Семчинський С. Знакова теорія мови / С. Семчинський. // Загальне мовознавство : підручник для студентів філологічних факультетів університетів. – [2-ге вид., перер. і доп.]. – К. : Око, 1996. – С. 26–56.
9. Силичев Д. Семиотика и искусство: анализ западных концепций / Д. Силичев. – М. : Знание, 1991. – 64 с.
10. Франко І. Із секретів поетичної творчості // Зібрання тв. : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1976–1986. – Т. 31. – 1981. – С. 45–119.
11. Художник Яків Струхманчук – жертва сталінського терору / [упоряд. та ред. О. Мусієнко]. – К. : Дніпро, 1997. – 204 с.

References:

1. Batsevych F. *Osnovy komunikatyvnoi linhvistyky*, Kyiv, Akademiia, 2004, 344 p.
2. Handziuk O. Neverbalni markery u tvorakh Stepana Vasylychenka, *Naukovyi zhurnal*, 2014, Issue 1, pp. 39–46.
3. Holianych M. Vnutrishnia forma slova i khudozhnii tekst, Ivano-Frankivsk, Plai, 1997, 178 p.
4. Ihnatenko M. Intersemiotyka, *Leksykon zahalnoho ta porivnialnoho literaturoznavstva*, Chernivtsi, Zoloti lityavry, 2001, pp. 229–233.
5. Kovalynska I. *Neverbalna komunikatsiia*, Kyiv, Osvita Ukrainy, 2014, 289 p.
6. Lotman Yu. Stat'i po semiotike kul'tury' i iskusstva, SPb., Akademicheskij proekt, 2002, 544 p.
7. Romaniuk I. Verbalni ta neverbalni skladnyky dialohichnoho movlennia movtsiv (na materialy prozovykh tvoriv I. Nechuia-Levytskoho), *Naukovyi chasopys Natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni M. P. Drahomanova. Serii 8. Filolohichni nauky. Movoznnavstvo*, 2009, pp. 72–77.
8. Semchynskiy S. Znakova teoriia movy, *Zahalne movoznavstvo*, Kyiv, Oko, 1996, pp. 26–56.
9. Silichev D. *Semiotika i iskusstvo: analiz zapadny'x koncepcij*, Moscow, Znanie, 1991, 64 p.
10. Franko I. Iz sekretiv poetychnoi tvorchosti, *Zibrannia tv. : u 50 t.*, Kyiv, Naukova dumka, 1976–1986, Part 31, 1981, pp. 45–119.
11. *Khudozhnyk Yakiv Strukhmanchuk – zhertva stalinskoho teroru*, uporiad. ta red. O. Musiienko, Kyiv, Dnipro, 1997, 204 p.

Summary

*Nataliia Havdyda, Lesia Nazarevych*

**Linguistic Concept of Non-Verbal Creation of Yakov Strukhmanchuk**

Through the prism of intermediality the illustrations of Ya. Strukhmanchuk to the skit «Howler» («Revun») by O. Makovei, the essay «Two Forces» («Dvi syly») by M. Kozoris, grotesques of M. Hrushevskiyi, M. Kozoris, D. Rudyk, D. Zahul, M. Kichura and others have been analyzed in the article. The problem of analysis of non-verbal works has been studied. The main attention is paid to figurative style and artistic detail that carries considerable emotional and semantic load.

**Key words:** language, sign system, intersemiotics, grotesque, text, intermediality, verbal and non-verbal means.

Дата надходження статті: «26» березня 2015 р.

Стаття прийнята до друку: «17» квітня 2015 р.

**Вербалізація концептосистеми *FLEIß, ARBEITSAMKEIT* (СТАРАННІСТЬ, ПРАЦЬОВИТІСТЬ) у німецькомовній картині світу (на текстовому матеріалі XVI століття)**

У статті в діахронічному аспекті розглянуто становлення суміжних концептів *ARBEIT* (ПРАЦЯ), *ARBEITSAMKEIT* (ПРАЦЬОВИТІСТЬ), *FLEIß* (СТАРАННІСТЬ) в складі концептосистеми *FLEIß, ARBEITSAMKEIT* (СТАРАННІСТЬ, ПРАЦЬОВИТІСТЬ) у німецькомовній картині світу. За аналізом літературознавчих джерел та літературних пам'яток XVI ст., зокрема Лютерівського перекладу Біблії, що оптимально виражають формування морально-ідеологічних настанов суспільства, виявлено засоби вербалізації зазначеної концептосистеми, яка структурується різночастиномовними компонентами: іменниками, прикметниками, дієсловами.

Кількісні підрахунки показують, що суміжні концепти *ARBEIT* (ПРАЦЯ), *ARBEITSAMKEIT* (ПРАЦЬОВИТІСТЬ), *FLEIß* (СТАРАННІСТЬ) вербалізуються у XVI ст. в переважній більшості іменниками, що означає тяжіння концептів до іменно-кваліфікаційної оцінки, яка, однак, має певні понятійні відмінності, очевидні в контексті Біблії.

Чисельність та склад корпусу одиниць на позначення «старанності, працьовитості» зумовлюється тією соціокультурною значущістю, якою відзначається розвиток досліджуваної концептосистеми на певний період часу в життєдіяльності соціуму.

**Ключові слова:** концепт, концептосистема, вербалізація, старанність, працьовитість, різночастиномовні компоненти, діахронія, мовна картина світу, слововживання.

Постановка проблеми у загальному вигляді... Останнім часом зростає кількість лінгвістичних досліджень, присвячених формуванню та функціонуванню мовної картини світу (МКС), яку розуміємо як спосіб відображення оточуючої дійсності в змістовій стороні мови. Важливим фрагментом будь-якої мовної картини світу (як складової більш широкої – концептуальної картини світу) є вербально оформлені концепти та їх поєднання – концептосистеми, що відображають процеси світосприйняття та його усвідомлення людиною-мовцем. Будучи певним підґрунтям МКС, концепти належать до ономасіологічних категорій, які у семасіології відповідають різним лексико-семантичним угрупованням (полям та лексико-семантичним групам) компоненти яких слугують засобами вербалізації концепту.

Аналіз досліджень та публікацій... Проблемам відношень мови та світу, мови та мислення, що виражаються через відношення мовної лексики та мовної картини світу, закладеної в роботах Й. Тріра та Л. Вайсгербера, приділяється все більше уваги у працях провідних лінгвістів (Ю. Д. Апресян, А. Д. Белова, О. Л. Бессонова, О. С. Кубрякова, Ю. М. Караулов, Ж. П. Соколовська, А. М. Приходько та багато інших). Дослідження МКС, як і її складових концептів, проводяться, як правило, на основі дедуктивного аналізу певного типу лексикографічних джерел та індуктивного дослідження достатньо великих за обсягом текстів, як у синхронії, так і у діахронії; адже саме текст є джерелом невичерпних мовленнєвих контекстів, в яких реалізуються концепти, що у вигляді полів включають семантично поєднані різночастиномовні компоненти. Зважаючи на мовну вербалізацію як принцип реалізації концептів, ми дотримуємось думки, що семантика мовних одиниць є одним із джерел інформації про концепти у свідомості носіїв мови

Формулювання цілей статті... Наша дослідницька мета – виявити засоби вербалізації концептосистеми *FLEIß, ARBEITSAMKEIT* (СТАРАННІСТЬ, ПРАЦЬОВИТІСТЬ) у німецькій мові на текстовому матеріалі XVI століття.

Виклад основного матеріалу... Як засвідчує аналіз літературознавчих та лексикографічних джерел [2; 7], досліджувані нами суміжні концепти, що складають концептосистему *FLEIß, ARBEITSAMKEIT* (СТАРАННІСТЬ, ПРАЦЬОВИТІСТЬ), виокремились в німецькомовній картині світу з протоконцепту *ARBEIT* (ПРАЦЯ) у давньоверхньонімецькому періоді, репрезентуючись лише лексемами *werken, werk; arbeiten, arbeit*. Слаборозвиненість концептів спостерігається і в середньовісній німецькомовній картині світу, хоча у літературних творах зазначеного періоду досліджувана концептосистема структурується, окрім вже зазначених, наступними лексемами: *flizic, Vlize; müezic; emzec, Emzic*.

Вивчення літературних пам'яток XVI ст. та ознайомлення з літературознавчими дослідженнями [2, с.75-78] свідчить, що література після 1525 року сильно відрізнялась від попередньої літератури – сповнених бойового піднесення сатир, памфлетів, листівок, драм та віршів, що були задіяні в протиборствах ранньобуржуазної революції. Характер нової літератури більше, ніж раніше, визначався бюргерством – основним його творцем та користувачем, яке на той час залишалось носієм наукової та художньої літератури.

Створений бюргерськими авторами образ людини (бюргера) відображав найважливіші складові реформаторського світогляду, одним із переконань якого було те, що бюргер має право та можливість сам сформувати свою особистість – наполегливістю в праці та в отриманні знань.

Так, Ганс Сакс (1494-1576) основну мету своєї творчості вбачав у тому, щоб передати свій життєвий досвід та спостереження сучасникам, у вихованні яких він хотів взяти необхідну участь, щоб зробити з них корисних, старанних, працьовитих та чесних людей.

Прославлення бюргерської діловитості та наполегливості звучить у повісті Йорга Вікрама (1505-1562) «Jugendspiegel» (1554), в якій йдеться про те, як дворянська пара бере на виховання селянського хлопчика, виховуючи разом із своїм сином. У той час як син селянина, завдяки старанності та добросовісності, здобуває славу та стає канцлером Пруссії, син дворянина через свої лінощі та слабкий характер опиняється на краю загибелі. Автором стверджується ідея переваги бюргерства над дворянством. Експлуатований бюргер своїм працелюбством та діловитістю може досягти більшого, ніж дворянин.

За літературознавчим аналізом творів тих років, хвала працелюбству та ревності, професійній майстерності звучить і в творчості Й.Фішарта (1546-1590), зокрема, у його вірші «Щасливий цюрихський корабель» (1576).

Проте найбільш репрезентативною в цьому столітті виступає *творчість Мартина Лютера* – доктора теології та філософії, який зумів надати завершеного вигляду національним перекладам німецькою мовою Біблії – геніального історико-культурного пам'ятника людства. Враховуючи значний обсяг тексту (близько 2,5 млн. слів), можна припустити, що лютерівський переклад Біблії певним чином відображав становлення концептосистеми, що й засвідчує проведена нами суцільна вибірка лютерівського видання Біблії 1545 р. [1]. Хоча текст, враховуючи його релігійну спрямованість, прямо не пропагував досліджуваних концептів, за нашими матеріалами, через ранньоновісверхнінімецьку (рнвн.) мову Біблії чітко простежується формування дослідженої концептосистеми (у т. ч. її протоконцепту ПРАЦЯ та концепту ПРАЦЬОВИТІСТЬ), що ставала фундаментальною для XVI та наступних століть.

Коротко зупинимося на розмежуванні цих категорій через певні їх якісні та кількісні характеристики. Перед аналізом концептосистеми *FLEIß, ARBEITSAMKEIT (СТАРАННІСТЬ, ПРАЦЬОВИТІСТЬ)* розглянемо вихідний - *ARBEIT (ПРАЦЯ)*, який включав на цей період іменник *Arbeit* та дієслово *arbeiten*.

Лютер розуміє працю як «службу Богу». Тільки віруючий може визнати справжній характер праці і оцінити її не тільки як джерело прибутку. У цьому контексті праця вважається подякою за порятунок. Отже, *Arbeit* в усіх її формах у біблійних текстах, перекладених М.Лютером, розуміється як служіння. Перш за все – це служіння Богу: «*Tut eure Arbeit gern, als wäre sie für den Herrn und nicht für Mensch*», – зазначено у Біблії. Вже від людини з раю, як і від людей, що живуть під заступництвом Бога, очікується «праця». Праця з послуху є служінням Богу, завдяки чому вона розуміється не як природна необхідність, а як вираження єдності з Богом [3, с.506-512].

Проте не тільки в цьому формальному розумінні *arbeit* є служінням Богу, але й у тих вчинках, які вона породжує, оскільки праця є служінням Богу в його творіннях і на його благо. Саме Христос дав нам приклад праці, здійсненої в послуху, в одноманітності буднів, і тому покликаної служити людині для створення певних благ, що підтверджується наступними рядками заповідей з Біблії:

*Sechs tage soltu arbeiten, und alle dein ding beschicken: 6 Tage sollst du arbeiten und alle deine Dinge beschicken (2. Mose 20,9);*

*Geboten wir euch solchs, das, so jemand nicht will arbeiten, der sol auch nicht essen: wer nicht arbeiten will, der soll auch nicht essen (2 Thes. 3, 10).*

Це чітко визначає специфічний характер християнського виконання обов'язків, які повинні стимулювати також до творчої праці і до участі в здійсненні великих завдань, що приносять користь людині шляхом застосування нею ввірених їй талентів [5, с.804]. Таким чином, праця містить для людини певну мету. Так звана безцільна праця – це утопія.

Отже, за змістовим аналізом, навіть враховуючи відсутність прямих дефініцій, концепт *ARBEIT* видається самодостатнім поняттям трійкого призначення. За лютерівською інтерпретацією Біблії, людина народжена не для праці, а Богом для Бога. Ця обставина допускає працю (роботу), але не абсолютизує її. Тому Біблія вважає роботу в усіх її формах служінням і саме

служінням Богу (а). Іншими словами, праця з послуху є служінням Богу для єднання з ним. Водночас, праця є покаранням людини за вчинений гріх (б): *Vnd unser Veter erbeit, die wir von Jugent auff gehalten haben, müssen mit schanden untergehen, sampt jren schafen, rindern, Kindern und Töchtern: Und die Schande hat gefressen unserer Väter Arbeit ... samt ihren Schafen, Rindern, Kindern* (Jerem. 3,24). Поряд із тим, праця служить людині для забезпечення її існування (в), про що свідчать такі рядки з Біблії: *Wer gestolen hat, der stele nicht mehr, Sondern erbeite, und schaffe mit den henden etwas guts: arbeite und schaffe mit eigenen Händen das nötige Gut* [Eph. 4, 28].

Для перекладу Старого та Нового Заповітів Мартін Лютер використав однокореневі слова різних частин мови, проте з дещо відмінним семантичним навантаженням. Так, для характеристики концепту *ARBEIT* у значенні «праця як служіння Богу» автор вживає іменники *Arbeit* та *Arbeiter*, дієслова *arbeiten* та *zerarbeiten* (дані кількісного аналізу наведені в табл. 1), що засвідчують наступні приклади:

**Arbeit:** *Wir sind nicht vnordig vnter euch gewesen... Sondern mit erbeite und mühe tag vnd nacht haben wir gewirket* (2 Thes. 3,8); *Gute Erbeit gibt herrlichen lon* (Spr. ).

**arbeiten:** *Sechs tage soltu arbeiten, vnd alle dein ding beschicken: 6 Tage sollst du arbeiten und alle deine Dinge beschicken* (2. Mose 20, 9); *... so jemand nicht will arbeiten, der sol auch nicht essen: wer nicht arbeiten will, der soll auch nicht essen* (2 Thes. 3).

**Erbeiten sich**, *zerarbeiten sich*: *Du erbeitest dich in der menge deiner wege: Du zerarbeitest dich in der Menge deiner Wege* (Jes. 57,10).

Суміжні концепти *FLEIß* та *ARBEITSAMKEIT*, якими забезпечується реалізація протоконцепту *ARBEIT*, ґрунтуються на притчі Ісуса про таланти, які не слід «закопувати в землю». Ще у Старому Заповіті підкреслюється необхідність старанності в роботі, яка спрямовується на розвиток ввірених людині талантів, а не на їх «приховування»; якщо немає старанності в земному житті, у службі Богу, то не буде ніякої винагороди та спасіння [207, с.539-542].

*Lessige Hand macht arm, Aber der Vleissigen hand macht reich: Lässige Hand macht arm, aber der Fleißigen Hand macht reich* (Spr. 10, 4).

Отже, рвнв. концепт *FLEIß* вербалізують: іменник *Fleiß*, який у двн. та свн. був семантично пов'язаний з іменниками *Eifer* та *Sorgfalt* і мав значення «старанність, ретельність, турбота», іменник *der Fleißige*, прикметник *fleißig* – 12 слововживань (СВ), прислівник *fleißig* (5 СВ) та дієслово *sich fleißigen*, про що свідчать результати кількісного аналізу, зазначені у табл. 1 та наступні приклади:

**Vleiz** «Fleiß» (51 СВ) і **vleissig** «fleißig» (17 СВ): *Herodes berieff die Weisen heimlich, und erlernet mit vleis von jnen, wenn der Stern erschienen were?* (Math.2, 7: Bibel von 1546); *Und sie stunden auff, vnd beten beide vleissig, das sie Gott behüten wolz: Sie standen auf und beteten beide fleißig, dass sie Gott behüten wolle* (Tobias 8,6); *Ein vleissig Weib ist eine krone jres Mannes: Eine tüchtige Frau ist ihres Mannes Krone* (Spr. 12,4).

**der Fleißige:** *Der Faule begerd vnd kriegts doch nicht, Aber die Vleizigen kriegen gnug: Der Faule begehrt und kriegt's doch nicht; aber die Fleißigen kriegen genug* (Spr. 13,4); *Lessige Hand macht arm, Aber der Vleissigen hand macht reich: Lässige Hand macht arm, aber der Fleißigen Hand macht reich* (Spr. 10, 4).

**Vleisigen sich** «sich (be)fleißigen»: *strebt nach der Liebe, Vleissiget euch der geistlichen Gaben* (1. Kor. 14,1); *Sie (Freunde) vleissigen sich drauff, wie einer den andern betriege: Sie befleißigen sich, wie einer den andern betrüge* (Jerem. 9,5).

Вищий ступінь релігійної старанності передається Лютером за допомогою *fromm* (Adv. 40, Adj. 89), етимологічно сумісним з давньоєвр. *tam*: «такий, яким слід бути» [6, с.26-30]; іменниками *die Frömmigkeit* та *der Fromme*, дієсловом *frommen*.

**fromm:** *Gott hilft den fromen Herzen;*

**der Fromme:** *Den Frommen gibt Gott Güter .*

Концепти НАПОЛЕГЛИВІСТЬ, РЕВНІСТЬ У ПРАЦІ підкреслюються ключовими словами: *Eifer*, що з'являється в Лютера як оніменчення з греко-латинської *zelotus* «дружня заздрість, милий гнів» [7], і відповідними похідними: *eifrig* (Adv. 2, Adj. 5), (яке спочатку вживалось лише в значенні «ревнивий», хоча згодом «ревність до праці» викликала деривацію нового похідного значення «завзятий, ревний, старанний»), а також *Eiferer* та *Eifergeist*, що також засвідчують дані таблиці 1. Зупинимось на прикладах, що ілюструють вживання цих компонентів у текстах:

**eifrig:** *ich bin aber höchlich erfrewet, in dem herrn, dass jr wider (wacker) eifrig worden seid, fur mich zu sorgen* (Phil. 4,10).

**Eifer** : *Unser Bruder, den wir oft gespüret haben in vielen stücken, das er vleissig sey, nu aber viel vleissiger: unser Bruder, dessen Eifer wir in vielen Stücken erprobt haben nun aber ist er noch viel*

*eifriger aus großem Vertrauen zu euch* (2 Кор. 8,22); *Wer gleich wie jr in allen stücken reich seid, im glauben vnd wort, und in der erkenntnis, und in allerley vleis, vnd in der liebe zu vns*: wie ihr aber in allen Stücken reich seid: im Glauben und im Wort und in der Erkenntnis und in allem Eifer und in aller Liebe (2 Кор. 8,7).

**Eiferer:** *Bistu ein eiuere fur mich? Bist du ein Eiferer für mich?* (4 Мозе 11,2).

**eifern:** *ich gebe jnen des zeugnis, das sie eiuern vmb Gott. Aber mit vnverstand* (Ром. 10, 2).

Маловживаною в аналізованому тексті Біблії виявилась група *emsig*, що також виражає наполегливість у праці.

**emzig:** *die anschlege eines emzigen bringen uberfluz: die Anschläge eines Emsigen bringen Überfluß* (Spr. 21,5).

Концепт ПРАЦЕЛЮБНА ДІЯЛЬНІСТЬ, РЕВНІСТЬ ДО ПРАЦІ виражається Лютером за допомогою *tüchtig* (Adv. 6 СВ, Adj. 17 СВ), вихідними значеннями якого були в дивн «*beschwerlich, mühselig*», та іменника *Tüchtigkeit*.

**tüchtig:** *ich bitte aber Gott, das jr nichts vbelts thut, nicht auff das wir tüchtig gesehen werden*: Wir bitten aber Gott, dass ihr nichts Böses tut: nicht damit wir als tüchtig angesehen werden ... und wir wie die Untüchtigen seien (2 Кор. 13,7);

**Tüchtigkeit:** *Ein Mensch gab dem einen Knecht fünf Zentner Silber, dem anderen zwei, dem dritten einen jedem nach seiner Tüchtigkeit (vermögen)* (Math. 25, 15).

Таблиця 1

Елементи концептосистеми **FLEIß, ARBEITSAMKEIT** у тексті Біблії

Іменники	Прикметники	Дієслова	Всього:
Vleiz: 50+1	vleizzec: 14+3 vleizziclich: 1	vleizzigen sich: 12+1	82
Eifer: 35+5 Eiuerer: 4 Eivergeist: 1	eieurig: 4+3	eiuern: 24+5	81
Emzizeit: 1	emzec: 2	–	3
Erbeit: 112+7 Erbeiter: 21+6	arbeitsam: 2	erbeiten: 85+12	245
Tüchtigkeit: 8	tüchtig: 19+4	–	31
Fromigkit: 9	from: 121+8	fromen: 8	146
Всього: 260	181	147	588

Примітка: Знаком «+» позначалися випадки повторного цитування в іншому розділі Біблії.

Елементарні кількісні підрахунки показують відмінний частиномовний ужиток: з 588 (44 % усіх СВ) словозитків 260 випадків припадають на іменник, 181 (31 % СВ) – на прикметник, 147 (25 % СВ) – на дієслово (див. рис. 2.1). Це означає тяжіння концептів до номінативної (іменно-прикметникової) оцінки, яка, однак, має певні понятійні відмінності, очевидні в контексті Біблії.

Слід також зазначити, що група досліджуваних нами суміжних концептів перебуває для РНВН у процесі становлення. Основний акцент у релігійному творі зроблено на праці та старанності у відношенні до Бога (41 % СВ та 25 % СВ). Працелюбна діяльність (5 % усіх СВ) значно поступається концептам СТАРАННІСТЬ у досягненні ефективного результату (20 % СВ) та РЕВНІСТЬ до дій (в т.ч. до праці) (14% СВ).

*Висновки та перспективи подальших розвідок...* Результати нашого наукового пошуку довели, що досліджувана концептосистема **FLEIß, ARBEITSAMKEIT** в XVI ст. набуває актуальності, вербалізуючись взаємодоповнюючими різночастиномовними компонентами. Вербалізація



концептосистеми змінюється у часі, зазнаючи впливу морально-ідеологічних настанов суспільства. З метою уточнення особливостей об'єктивації та профілізації досліджуваної нами концептосистеми *FLEIß, ARBEITSAMKEIT*, необхідне подальше вивчення літературних пам'яток наступних періодів.

**Список використаних джерел і літератури:**

1. *Biblia*. Das ist Die ganze Heilige Schrift / Deusch / Auff's neu zugericht. D. Martin Luther Begnadet mit kurfürstlicher zu Sachsen Freiheit. Gedruckt in Wittenberg / Durch Hans Lufft. MDXLV (1545): Faksimile-Ausg. – Stuttgart: Württembergische Bibelgesellschaft, 1967. – CCCL, CCCCVI Bl., VII S.
2. *Deutsche Literaturgeschichte in einem Band* / Hrsg. von Professor Dr. H. J. Geerdts. – Berlin: Volk und Wissen Volkseigener Verlag, 1971. – 768 S.
3. *Erben J.* Luther und die neuhochdeutsche Zeit // F. Maurer u. H. Rupp (Hrsg.): Deutsche Wortgeschichte. – Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1974. – S. 506-580.
4. *Galling K.* Die Religion in Geschichte und Gegenwart. – Tübingen: J.C.B. Mohr, 1957. – Band 1. – S. 539-546.
5. *Lexikon für Theologie und Kirche* / Hrsg. von Höfer J. und Rahner K. – Freiburg: Verlag Herder, 1966. – S. 801-808.
6. *Ogouï A.* Bedeutungstheorien und Polysemie: Probleme und Definition // Naykovy Visnyk Černiveckoho Universitetu. Hermanska Filolohija. – Černivci, 1997. – S. 26-30.
7. *Paul H.* Deutsches Wörterbuch. - Haale: VEB MAX NIEMEYER Verlag, 1960. – 782 S.

**Summary**

**Ruslana Melnyk**

**Verbalization of the Concept System DILIGENCE, INDUSTRY in the German-Speaking World Image  
(On basis of the text matter of the XVI century)**

*In the article formation of the related concepts WORK, INDUSTRY, DILIGENCE is considered in diachronic aspect as part of the concept system DILIGENCE, INDUSTRY in the German-speaking world image. On the basis of the analysis of literary sources and literary records of the XVI century, in particular Luther's translation of the Bible, that best express the formation of moral and ideological attitudes of society, the means of verbalization of the system mentioned above, are found out. This concept system is structured with the components of different parts of speech: nouns, adjectives, verbs.*

*Quantitative estimation shows that the related concepts WORK, INDUSTRY, DILIGENCE are verbalized with nouns in the vast majority of cases in the XVI century, which means attraction of the concepts to nominal and qualification assessment, which, however, has some conceptual differences which are obvious in the context of the Bible.*

*The number and composition of the corpus of units for designation of «diligence, industry» are conditioned by the sociocultural significance, which determines the development of the concept system under study of a certain period of time in the life of society.*

**Key words:** *concept, concept system, verbalization, diligence, industry, components of different parts of speech, diachrony, language world image, word usage.*

Дата надходження статті: «16» березня 2015 р.

Дата прийняття до друку: «02» квітня 2015 р.

УДК 81'23 (О.О.Потебня) (045)

**ВАЛЕНТИНА ОЛІЙНИК,**  
кандидат педагогічних наук, доцент  
(м. Хмельницький)

**Олександр Потебня як видатний мовознавець і неперевершений фахівець у галузі історії семантики, етимології, діалектології: сучасна оцінка**

*Мова є не тільки однією із стихій народності,  
але й найдосконалішою її подобою  
О. Потебня [2, с. 5]*

*У статті розкрито багатогранність мовознавчої спадщини О. Потебні, зокрема такі проблеми: мовний феномен, філософія мови, мова як ключовий елемент національної культури, природа мови і мислення, мова і міфологія тощо. Доведено, що значну увагу Олександр Потебня приділяв питанню психології словесно-художньої творчості. Він – творець лінгвістичної поетики. Теорія поезії у мовознавця базувалася на аналогії між поетичним твором і словом.*

**Ключові слова:** *Олександр Потебня, філософія мови, мовознавець, мова, мовознавча спадщина.*

*Постановка проблеми у загальному вигляді...* Сьогодні вимагає підвищення рівня духовності всієї української нації, відродження її найкращих традицій. Важливим завданням є виховання підрастаючого покоління на гуманістичному, демократичному та національному принципах. Про це йдеться у Національній доктрині розвитку освіти (2002), Програмі розвитку виховання в системі освіти України на 2003–2012 роки (2003), Національній стратегії розвитку освіти в Україні на 2012–2021 роки (2013). Основне завдання освіти – сформувати покоління всебічно розвинутих, свідомих громадян. Виховання особистості має здійснюватися на культурно-історичному досвіді рідного народу, його традиціях, звичаях, обрядах, багатовіковій виховній спадщині, духовності. Головним аспектом є прилучення молоді до національної культури на основі рідної мови. Адже не лише людина впливає на мову, а й мова формує особистість. Тому мова є ключовою ознакою національної культури.

Зазначимо, що мовознавча наука інтерпретує мову як соціальне явище, без мови не можливо існування суспільства, проте поза суспільством не існує й сама мова.

*Аналіз досліджень і публікацій...* Методика розвитку мовлення та навчання мови учнів будується на основі здобутків українського теоретичного мовознавства, зокрема на працях О. Потебні, М. Жовтобрюха, І. Вихованця, В. Русанівського, М. Плющ, О. Пономаріва, Л. Мацько, І. Білодіда та ін.

Наукова діяльність видатного українського мовознавця, філософа, фольклориста, етнографа, літературознавця, педагога Олександра Опанасовича Потебні сприяє вихованню у молоді почуття любові до рідної мови, Батьківщини. З огляду на це важливим є звернення до імені й мовознавчої творчості О. Потебні, його громадського й культурного досвіду.

До мовознавчої спадщини О. Потебні звертаються сучасні вчені-мовознавці, філософи, педагоги, розкриваючи в своїх працях такі проблеми: природа мови і мислення у концепції О. Потебні (Ф. Бацевич, Т. Козакова, Ю. Полякова, В. Франчук, Ф. Широкоград та ін.); філософія мови (Н. Жайворонок, І. Лисий, Н. Левчук-Керчук та ін.); психологія мови і культури (Ф. Бацевич, Ф. Власенко, С. Дем'яненко та ін.); міфологія і мовний світ народу (Н. Жайворонок, О. Костюк, Я. Чопик та ін.).

*Формування цілей статті...* Мета статті – розкрити мовознавчу спадщину О. Потебні крізь призму сьогодення.

*Виклад основного матеріалу...* Завдання цієї статті полягає у висвітленні проблем, які порушував видатний український філософ, мовознавець О. Потебня у своїх працях. Олександр Опанасович Потебня (10/22.09.1835 – 29.11/11.12.1891), видатний український мовознавець, професор Харківського університету, ввійшов у науку як визначний славист, чия діяльність збагатила скарбницю світової слов'янської філології.

Наукова і педагогічна діяльність О. Потебні, пов'язана з Харківським університетом (закінчив у 1856 р.), розпочалася після складання магістерських іспитів із слов'янської філології, захисту дисертації «О некоторых символах в славянской народной поэзии» (1860) на здобуття наукового ступеня магістра і отримання посади ад'юнкта університету з правом викладання історії російської мови [3].

Наукові досягнення принесли йому світову славу. О. Потебня ввійшов в історію науки і філософії як видатний мовознавець, неперевершений фахівець у галузі історії синтаксису, семантики, етимології, фонетики, діалектології. Перу вченого належать відомі праці, в яких висвітлюються питання теорії словесності, взаємозв'язку мови і нації, мови і міфу, мистецтвознавства, народної поетичної творчості, етнографії.

Відомий він і як філософ, який уперше в європейському просторі створив оригінальну філософію мовознавства, показав її значення в філософській і загальній культурі людства. У своїх філософських поглядах О. Потебня виявив коливання між різноманітними системами – матеріалістичними й ідеалістичними. На основі досягнень сучасної йому науки він став на шлях визнання первинності матерії й вторинності свідомості. Відповідно стверджував, що якість предметів, їх властивості не можуть існувати в окремій ідеальній сутності від самих предметів.

Учений був прихильником діалектичного способу мислення. Він обґрунтовував ідею нескінченності природи не тільки вшир – з точки зору безмежності простору, але й вглиб – з погляду невичерпності її явищ. Розвиток філософ розглядав як боротьбу протилежностей, процес заміни старого новим, як рух від простого до складного, від нижчого до вищого. Олександр Потебня наголошував на існуванні тісного зв'язку між простором і часом, відстоював ідею історичної еволюції мислення, розмірковував над питанням людського пізнання тощо [3].

Філолог Потебня розробив наукове підґрунтя східнослов'янської діалектології як самостійної дисципліни. У працях цієї проблематики він уперше в слов'янській філології систематизував ознаки української мови, за якими вона відрізняється від інших слов'янських мов.

Основою пізнання є чуттєвий досвід, джерелом якого виступає об'єктивна реальність. На думку О. Потебні, чуттєве сприйняття хоча і є основою пізнання, воно ще не дає знання субвенції, якості дії, загального і необхідного, того, що становить основу науки. Це стає можливим завдяки наявності у людському мисленні раціональних форм пізнання. У своїх філософських дослідженнях проблеми пізнання учений керувався вченням Канта, але на відміну від нього стверджував, що визначальну роль у мисленні відіграє слово, мова. Саме завдяки мові людина змогла піднятися до вершини наукової діяльності й творчості. Тільки мова є засобом утворення понять, без яких неможлива ніяка наука [4, с. 187].

О. Потебня у своїх працях порушував проблеми походження мови, взаємозв'язок мови і мислення. Мовознавець піддавав критиці суб'єктивний (приймає предмети і явища природи за втілення їх ідей) і об'єктивний (заперечує об'єктивне існування світу) ідеалізм. Також він наголошував на тому, що між «думкою» і її предметом не може бути повної тотожності. Пізнаючи явища і предмети об'єктивного світу, людина, розмірковуючи учений, відображає їх «через власну суб'єктивність» і тим самим створює мислимий продукт, відмінний від об'єкта.

З точки зору мовознавця, світ можна сприймати через мову, що саме вона формує думку. У міфі, фольклорі й літературі він бачив похідні від мови моделюючі системи.

Науковець Ф. Бацевич у монографії «Духовна синергетика рідної мови: Лінгвофілософські нариси» (2009) порушує питання співвідношення мови і мислення, ґрунтуючись на дослідженнях О. Потебні. З точки зору мовознавця Олександра Потебні, думка і мова нероздільні, що мова без думки такою ж мірою неможлива, як думка без мови; що те й інше співвідносяться одне з одним як душа і тіло, сила і функція, сутність (зміст) і форма. Думка повинна розвиватись, отже, і мова повинна рости [1, с. 72, с. 73]. В. Жайворонок у книзі «Українська етнолінгвістика» (2007) зазначає, що, за О. Потебнею, мова є головне і первісне знаряддя міфічного мислення [2, с. 74].

Мову вчений розглядав в органічному контексті соціального буття людини, її культури. Мова ставилася ним у ще одне сутнісне відношення – до народу і народності. На думку О. Потебні, мова нерозривно пов'язана з культурою народу. Він бачив у мові механізм, що породжує думку. В мові немовби закладені творчі можливості, думка проявляється через мову, де кожний акт мовлення є творчим процесом, в якому повторюється не готова істина, а відбувається постійний процес породження нової. Творцем мови є народ. Відповідно мова породжується «народним духом», який зумовлює національну специфіку мови [4, с. 188].

Адже винародовлювання загрожує зникненням витісненої мови, що не може не призвести до втрати етнічної самобутності спільноти, оскільки саме мова індивідуалізує як окремі особи, так і національний загал. Крім того, зникнення хоч би однієї мови вело б до втрати загальнолюдської культурою цілої групи зв'язаних саме з нею мислительних процесів, а в результаті заміни «відмінності мов однією загальнолюдською» людство зазнало б «зниження рівня думки». З точки зору О. Потебні, загальнолюдська культура є інтегративним продуктом різних національних культур, існує через їх взаємодію. Діалог культур створює можливості для асиміляції інокультурних елементів, для саморозвитку і, отже, для поступу світової культури [4, с. 190].

Підкреслимо, що Олександр Опанасович один із перших застосував антиномії для описання явищ мови, ранніх стадій картин світу і, отже, був безпосереднім попередником структурних методів для описання мови й семіотичного підходу до надмовних феноменів.

Знання фольклору європейських народів було матеріалом, за допомогою якого він ілюстрував свої мовознавчі й філософські розвідки. Саме О. Потебні належить одне з перших науково-обґрунтованих досліджень міфотворчості.

Значну увагу Олександр Потебня приділяв питанню психології словесно-художньої творчості. Він – творець лінгвістичної поетики. Теорія поезії у мовознавця базувалася на аналогії між поетичним твором і словом. Практичною реалізацією теоретичних поглядів філолога став його переклад «Одісеї» українською мовою. Дослідженню давньоруських пам'яток присвячено праці – «Слово о полку Ігоревім» [3].

*Висновки...* Отже, мовознавча спадщина видатного українського філософа, мовознавця, етнографа, фольклориста О. Потебні багатогранна. У своїх працях учений порушував такі проблеми: філософія мови, діалектологічне мислення, міфологія і мова, психологія мови, природа мови і мислення, мова і народність тощо. Оскільки у своїй статті ми проаналізували лише мовознавчу творчість О. Потебні, то потребують вивчення питання науково-просвітницької діяльності, про що йтиметься в наступних публікаціях.

#### **Список використаних джерел і літератури:**

1. Бацевич Ф. Духовна синергетика рідної мови: Лінгвофілософські нариси : монографія / Флорій Бацевич. – К. : ВЦ «Академія», 2009. – 192 с.

2. Жайворонок Н. В. Українська етнолінгвістика: Нариси : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / Н. В. Жайворонок. – К. : Довіра, 2007. – 262 с.
3. Олександр Опанасович Потебня [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://uk.wikipedia.org/wiki/Потебня\\_Олександр\\_Опанасович](http://uk.wikipedia.org/wiki/Потебня_Олександр_Опанасович). – Дата звернення : 03.05.2015.
4. Потебня А. А. Мысль и язык / А. А. Потебня. – М. : Лабиринт, 2007. – 248 с.

**References:**

1. Batevych F. *Dukhovna synerhetyka ridnoi movy: Linhvofilosofski narysy: monohrafiia*. Kyiv, VTS «Akademii», 2009, 192 p.
2. Zhaivoronok N. V. *Ukrainska etnolinhvistyka: Narysy*. Kyiv, Dovira, 2007, 262 p.
3. *Oleksandr Opanasovych Potebnia* [electronic resource], mode of access : [http://uk.wikipedia.org/wiki/Potebnia\\_Oleksandr\\_Opanasovych](http://uk.wikipedia.org/wiki/Potebnia_Oleksandr_Opanasovych)
4. Potebnya A. A. *My'sl' i yazy'k*. Moskva, Labirint, 2007, 248 p.

**Summary**

**Valentyna Oliinyk**

***Oleksandr Potebnia as a Prominent Linguist and Consummate Specialist in the History of Semantics, Etymology, Dialectology: Contemporary Understanding***

*The article reveals the diversity of linguistic heritage of Potebnia, including the following issues: the phenomenon of language, philosophy of language, language as a key element of national culture, the nature of language and thought, language and mythology, etc. It is proved that Oleksandr Potebnia paid much attention to the question of psychology of verbal and artistic creativity. He is the creator of linguistic poetics. The theory of poetry of the linguist is based on the analogy between the poetic work and word.*

**Key words:** *Oleksandr Potebnia, philosophy of language, linguist, language, linguistic heritage.*

Дата надходження статті: «01» квітня 2015 р.

Дата прийняття до друку: «23» квітня 2015 р.

УДК 81'38'42: 821.161.2(045)

**АНЖЕЛІКА ПОПОВИЧ,**

*кандидат філологічних наук, доцент  
(м. Кам'янець-Подільський)*

**Лексична заміна компонентів фразеологізму в мовотворчості Віталія Нечитайла**

*У статті розглядається питання структурно-семантичних трансформацій фразеологічних одиниць на матеріалі творів Віталія Нечитайла. Увага акцентується на естетичних функціях таких видозмін фразеологізмів, як заміна складників.*

**Ключові слова:** *фразеологічна одиниця, трансформація фразеологізмів, субституція.*

*Постановка проблеми у загальному вигляді... З особливостями функціонування фразеологізмів тісно пов'язані процеси трансформації, які у фразеології мають системний характер.*

*«У сфері фразеологізмів – специфічних лінгвістичних одиниць, що відзначаються семантичною злютованістю нарізно оформлених компонентів, помітна тенденція до оновлення компонентного складу, до урізноманітнення морфологічного оформлення і синтаксичної організації. Ця тенденція підтримує активний процес видозміни форми фразеологічних одиниць (ФО) найрізноманітніших семантико-структурних типів. Стабільність зовнішньої оболонки багатьох ФО не є абсолютною» [5, с. 120].*

*Аналіз досліджень і публікацій... Питання трансформації ФО досліджували такі вчені, як О. Потебня, В. Виноградов, Л. Булаховський, С. Ожегов, І. Білодід, Б. Ларін, О. Молотков, О. Бабкін, О. Кунін, В. Жуков, М. Шанський, Л. Ройзензон, В. Мокієнко та інші.*

*Для позначення досліджуваного процесу найчастіше використовується термін трансформація ФО. Цим терміном послуговуються у своїх роботах такі дослідники, як Л. Авксентьев, І. Гнатюк, А. Коваль, О. Пономарів, Л. Ройзензон та багато інших. Ми розглядатимемо трансформації ФО як цілеспрямовані зміни, які стосуються і семантики, і структури ФО.*

*Формування цілей статті... Завдання нашої розвідки – послуговуючись теоретичними здобутками українських, російських та зарубіжних фразеологів, простежити явище трансформації ФО на матеріалі творів Віталія Нечитайла.*

*Виклад основного матеріалу... З-поміж структурно-семантичних трансформацій ФО виокремлюємо лексичну заміну компонентів фразеологізму (субституцію) – «спосіб структурно-семантичної трансформації ФО, який полягає в цілеспрямованій заміні одного, кількох чи усіх її*

компонентів функціонально схожими елементами» [1, с. 109]. Вибір замітника переважно визначається змістом контексту або мовної ситуації, які сприяють актуалізації значення компонента-замінника в складі фразеологізму.

Заміна одних складників фразеологізму на інші проходить на основі їх семантичної близькості або за принципом тематичної спільності між компонентами. Цей прийом використовують для підвищення експресивності та емоційності висловлення [7, с. 41-45]. Багато утворень, що виникли в результаті заміни окремих компонентів, не зареєстровані словниками і є одиничними та індивідуальними.

Випадки заміни всіх компонентів фразеологізму називають абсолютною або максимальною лексичною субституцією. Структурна модель та фразеологічно цілісне значення ФО зберігаються. Це ще раз свідчить про міцне закріплення того чи іншого фразеологізму суспільною мовною свідомістю, оскільки навіть максимальна мобільність лексичного складу не стоїть на перешкоді розпізнавання загальновідомого фразеологізму [1, с. 113].

Повна заміна складників ФО зумовлена системою художньо-виражальних засобів і «диктується як мовними, так і екстралінгвістичними факторами, сюжетом, ситуацією, особливостями індивідуального стилю» [7, с. 43].

Лексична заміна компонентів фразеологізму словами вільного вжитку – один із найпоширеніших різновидів структурно-семантичного типу трансформацій ФО в досліджуваних творах. Субституція (заміна) компонентів фразеологізму впливає із прагнення письменника до нової образної мотивованості, що викликає асоціативне сприйняття.

Замінниками-конкретизаторами значення ФО виступають слова різних морфологічних класів. У творах Віталія Нечитайла найчастіше це:

**1. Замінники-іменники:** *перетнути небо* [4, с. 51] (пор.: перетнути дорогу (шлях, стежку) [6, с. 622]); *додати хрону* [3, с. 47] (пор.: додати солі (перцю) [6, с. 257]); *блудні барани* [4, с. 40] (пор.: блудні вівці [6, с. 113]); *узяти на висміхи* [4, с. 32] (пор.: узяти на глум [6, с. 56]), *льосі під хвіст* [4, с. 27] (пор.: собаці (кобилі, псу) під хвіст [6, с. 924]).

Заміна складників ФО в творах Віталія Нечитайла сприяє увиразненню оцінних характеристик:

Тепер, тільки забажає  
коньяку ковтнути,

озирнеться, *скривить писок:*

блошицями чути [3, с. 21] (пор.: кривити рот (уста, губи) [6, с. 396];

Старого Лося Вовк догнав у лузі,

та не роздер (хоч і *смоктало в пuzzi*) [4, с. 65] (пор.: смоктати під грудьми [6, с. 836].

Письменник добирає замітник-конкретизатор, щоб не відступити від реалій українського сьогодення, а також для підсилення комічного ефекту.

**2. Замінники – дієслова:** *діймати язиком* [4, с. 23] (пор.: дотинати язиком [6, с. 265]); *марнувати вік* [4, с. 56] (пор.: загубити вік [6, с. 304]); і *пальцем не рухнути* [3, с. 33] (пор.: і пальцем не торкати [6, с. 891]); *косити очима* [4, с. 8] (пор.: міряти очима [6, с. 494]); *стелитися бісером* [3, с. 41] (пор.: розсипатися бісером [6, с. 76]); *лягати в душу* [2, с. 26] (пор.: заходити в душу [6, с. 321]); *язик прилип до піднебіння* [3, с. 56] (пор.: язик приріс до піднебіння [6, с. 976], наприклад:

А вона *лягала в душу*, як роса на жито,

І боліла, і млоїла, не давала жити [2, с. 26].

Певні, спеціально дібрані, замітники-дієслова використовуються для підсилення експресії висловлювання чи події:

Ще й затовкла у гній ногами

Лежить і хляпає вухами

Росте сальце.

*Нахрюкати їй на все* [2, с. 11] (пор.: плювати на все [6, с. 649];

– Бараболі – зась! – Ілля

*відковбасив* губу. –

Триста літ вона несе

Україні згубу [4, с. 9] (пор.: дуги (відставляти) губу [6, с. 274];

Набивши їдлом ненаситну пельку,

воно і маму *цунить* за петельку,

на лапки, на хиткі, встає,

під себе все гребе: мое, мое, мое! [3, с. 64] (пор.: брати за петельку [6, с. 50]).

**3. Замінники – прикметники:**

Олексій пробіг очима  
жінчине писання  
і на *погляд* її *косий*

відповів мовчанням [4, с. 30] (пор.: кривий погляд [6, с. 656]);

Хто право дав минуле шельмувати,  
підпори рушити, наводити рахубу?

Та ми колись *жили на повну губу!* [3, с. 56] (пор.: на всю губу жити [6, с. 201].

#### 4. Замінники – прислівники:

І спокійно ловиш кайф,

*ходиш перевальцем,*

бо тебе за це ніхто

не торкне і пальцем [4, с. 15] (пор.: ходиш козирем [6, с. 931].

#### 5. Замінники – словосполучення:

... *доля* може в нагороду

*скласти подарунок* [4, с. 19] (пор.: доля усміхнулася [6, с. 261];

*Дає життя тут напуття.*

Онисько ж (сам не в тім'я битий)... [4, с. 55] (пор.: життя навчить [6, с. 295].

Для відтворення історичного часу, певних політичних подій життя українського суспільства використовується така заміна:

Взяв лопату. Подивився,

чи держак надійний,

бо глибоко *закопав*

*документ партійний* [4, с. 31] (пор.: закопувати свій талант [6, с. 308].

Оновлюючи фразеологізми, письменники звертаються до заміни не одного або двох, а й усіх компонентів. Цей прийом вдало використано в аналізованих творах:

*Зад* у мера підходящий –

аж *тріщить від лою.*

Трохи гірше, видається.

в нього з головою [4, с. с. 34] (пор.: шкура репає [6, с. 965];

До того ж – аферист і бюрократ,

у колективне *хобот запуски* –

урвати любить зайвого шматка [3, с. 61] (пор.: встромляти носа [6, с. 156].

Заміна всіх складників ФО використовується в мові автора як один із засобів вираження іронії та дає можливість точніше передати відтінки в фізичному і психічному стані героїв, а також і в мовленні персонажів сатирично-гумористичних творів, що надає мовленню виразності, живості, експресивності, визначає його стильову тональність. Саме цей вид трансформацій найбільшою мірою виявляє авторську індивідуальність.

Варто зазначити, що не всі одиниці мовлення можуть виступати заміниками. Майстерність письменника полягає в умінні дібрати такий замітник, який не порушує смислової цілісності ФО, а надає їй нового відтінку.

*Висновки...* Отже, заміна компонентів як один із засобів контекстуальних перетворень фразеологізмів – це свідомий цілеспрямований процес, викликаний задумом письменника. Перетворені фразеологізми зазнають різноманітних естетичних переосмислень, служать засобом образності та виразності мови, надають їй яскравості й гостроти, вживаються для конкретизації значення, сприяють більш глибокому розкриттю рис описуваного явища. Спосіб модифікації свідчить про велику гнучкість лексичного складу фразеологізмів щодо заміни компонентів, конкретного зв'язку з контекстом, в якому перетворюється певний фразеологізм.

#### Список використаних джерел і літератури:

1. Білоноженко В. М. Функціонування та лексикографічна розробка українських фразеологізмів / В. М. Білоноженко, І. С. Гнатюк. – К.: Наук. думка, 1989. – 156 с.
2. Нечитайло В. В. Суниця в кропиві: Байки, притчі, гуморески / В. В. Нечитайло. – К.: Український письменник, 1994. – 61 с.
3. Нечитайло В. В. Любасні фокуси / В. В. Нечитайло. – Сімферополь: Доля, 1997. – 91 с.
4. Нечитайло В. Золота карета: гумор і сатира / В. Нечитайло. – Кам'янець-Подільський: Медобори, 2002. – 76 с.
5. Скрипник Л. Г. Фразеологія української мови / Л. Г. Скрипник. – К.: Наук. думка, 1973. – 280 с.
6. Фразеологічний словник української мови: в 2 т. / уклад. В. М. Білоноженко. – К.: Наук. думка, 1993. – 984 с.
7. Щербань Н. П. Про один із засобів контекстуальних перетворень фразеологізмів / Н. П. Щербань // Мовознавство. – 1975. – № 4. – С. 41–45.

**References:**

1. Bilonozhenko V. M., Hnatiuk I. S. *Funktsionuvannia ta leksykohrafichna rozrobka ukrainskykh frazeolohizmiv*, Kyiv, Nauk. dumka, 1989, 156 p.
2. Nechytailo V. V. *Sunytsia v kropyvi: Baiky, prytychi, humoresky*, Kyiv, Ukrainskyi pysmennyk, 1994, 61 p.
3. Nechytailo V. V. *Liubasni fokusy*, Simferopol, Dolia, 1997, 91 p.
4. Nechytailo V. *Zolota kareta: humor i satyra*, Kamianets-Podilskyi, Medobory, 2002, 76 p.
5. Skrypnyk L. H. *Frazeolohiia ukrainskoi movy*, Kyiv, Nauk. dumka, 1973, 280 p.
6. *Frazeolohichni slovnyk ukrainskoi movy: v 2 t.*, ukklad. V. M. Bilonozhenko, Kyiv, Nauk. dumka, 1993, 984 p.
7. Shcherban N. P. Pro odyn iz zasobiv kontekstualnykh peretvoren frazeolohizmiv, *Movoznavstvo*, 1975, Issue 4, pp. 41–45.

**Summary**

**Anzhelika Popovych**

**Lexical Change of Components of Idiomatic Expression in Linguistic Work of Vitalii Nechytailo**

*The article deals with the structural-semantic transformation of the phraseological units in Vitaliy Nechytailo's writings. Special attention is paid to the aesthetic functions of such changes of the phraseological units as the change of its components.*

**Key words:** phraseological units, transformation of phraseological units, substitution.

Дата надходження статті: «04» березня 2015 р.

Дата прийняття до друку: «26» березня 2015 р.

УДК 81'42:811.161.2+821.161.2.08(045)

**ВАЛЕНТИНА ФІЛІНЮК,**

кандидат філологічних наук, доцент  
(м.Хмельницький)

**Порівняльні конструкції в поетичному ідіолекті Миколи Дмитренка**

У статті досліджено порівняльні конструкції як складник поетичного ідіостилю письменника. Висвітлено основні підходи до лінгвістичного вивчення порівняння як образного засобу. Описано ознаки поетичних порівнянь, характер їхньої логіко-семантичної основи. Для лінгвопоетичного аналізу обрано дві поетичні збірки «Люблю твій усміх загадковий», «Квіти добра» Миколи Дмитренка. Обґрунтовано чотирикомпонентну структуру більшості порівняльних конструкцій: об'єкт, суб'єкт, ознака порівняння та експліцитний показник – сполучник. Виділено такі групи об'єктів порівнянь поетичних текстів: абстрактні поняття; реалії побуту і звичаєвої культури; явища природи, природного ландшафту; рослини; люди та міфічні істоти; птахи; поняття на позначення речовин, станів, звуків. У поезії Миколи Дмитренка було зафіксовано такі головні компоненти порівнянь: адресат чи об'єкт поезії; поняття часу; абстрактні поняття; реалії побуту та звичаєвої культури; явища природи; колористичні ознаки; рослини. На прикладах поетичних текстів описано різні способи граматичного вираження порівнянь, встановлено найчастіше вживані сполучники. Також простежено роль епітетів та дієслівних форм у творенні порівняльних конструкцій, функціонування компаративем з обставинним відтінком та у формі орудного порівняльного.

**Ключові слова:** порівняння, образний засіб, поетичний текст, конструкція, складники порівняння, Микола Дмитренко.

Постановка проблеми у загальному вигляді... Поетичний ідіостиль належить до кола сучасних об'єктів наукового лінгвістичного пізнання й найчастіше розглядається як комплекс стильових складників, як-от: концепти, образні засоби, стилістика тексту тощо. Порівняльні конструкції також виступають маркерами індивідуальної манери письменника, його мововідчуття та мововираження.

Аналіз досліджень і публікацій... Порівняння в мовознавчій науці розглядається як поетичний троп і як засіб пізнання довкілля, важливий чинник людського мислення з його асоціативністю і спрямованістю від відомого до невідомого [5, с. 1; 10, с. 5]. Дослідженню цього тропу присвячено праці Л. Голоюх, С. Єрмоленко, О. Марчук, Л. Мацько, О. Некрасової, О. Потєбні, Л. Прокопчук, С. Рошко, Б. Томашевського, Н. Шаповалової та інших. Так, О. Некрасова стверджує, що аналіз порівнянь може бути достатнім параметром для дослідження поетичних ідіолектів та ідіостилів [8, с. 225]. С. Єрмоленко зазначає, що «вибір специфічних

конкретно-чуттєвих назв як об'єктів порівняння характеризує індивідуальний стиль письменника» [4, с. 153].

Порівняння як засіб смислотворення в поезії впливає на формування тексту і ґрунтується на особливостях людського мислення зіставляти явища навколишньої дійсності. Л. Голоух визначає, що в художніх творах спостерігається «цілеспрямоване, часто ускладнене додатковими семантичними відношеннями, звертання до порівнянь з метою створення стилістичного ефекту несподіваності, оригінальності, акцентуації на зв'язках, які суперечать раціональному мисленню й так званій логіці речей» [1, с. 3]. О. Потебня описав взаємопов'язаність символів, порівнянь і паралелізму образів, простежив розвиток граматичних форм вираження порівняння від форм прикладки й орудного порівняльного відмінка до компаративної сполучникової конструкції та заперечних порівнянь [9, с. 286].

*Виклад основного матеріалу...* Порівняння за логіко-семантичними ознаками і за характером сприймання класифікують на два типи: порівняння з прозорою логіко-семантичною основою, які мають загальномовний фольклорний характер, традиційну форму, помірну експресивність і сприймаються без особливого інтелектуального напруження; порівняння зі складною логіко-семантичною основою, які мають індивідуально-авторську основу, потребують активної асоціативної діяльності від реципієнта [13, с. 47]. Порівняння останнього типу творяться на основі «несподіваних зіставлень і зближень, тобто на основі суб'єктивних естетичних уподобань» [13, с. 48]. Образне порівняння «вихоплює одну якусь найвиразнішу ознаку, часом несподівану, і робить її основою, ігноруючи всі інші», і в цьому полягає його стилістична вага [7, с. 360].

Як бачимо, порівняння як мовно-образний засіб – це важливий складник поетичних текстів, а індивідуально-авторське значення елементів його структури взаємодіє між собою та іншими текстовими засобами, викликаючи при цьому різні асоціації, почуття читача або слухача. «Операції виділення найсуттєвішої ознаки описуваного через пошук іншого, для якого ця ознака є виразнішою, зіставлення з ним і опис» лежать в основі створення та декодування порівняльних конструкцій [7, с. 359], які переважно описують як чотирикомпонентну структуру [14, с. 43].

У статті пропонуємо опис поетичних компаративем у контексті дослідження ідіостилю Миколи Костянтиновича Дмитренка, поета, члена Національної спілки письменників України, автора збірок «Мандрівник» (1994), «Материк і море» (1998), «Люблю твій усміх загадковий», «Квіти добра» (обидві – 2005), «Іноді...» (2012). Для аналізу обрано тексти збірок «Люблю твій усміх загадковий» та «Квіти добра».

У більшості порівняльних конструкцій, які зустрічаються в поетичних текстах Миколи Дмитренка, можливе виокремлення таких складників, як-от: «те, що порівнюється, або «предмет»; те, з чим порівнюється, або «образ»; те, на основі чого порівнюється одне з іншим, просто «ознака» [12, с. 204]. «Предмет» у стилістиці ще називають «суб'єктом порівняння», «компаратом»; «образ» – «об'єктом порівняння», «компаратором» [7, с. 359]; «ознаку» – «основою порівняння». Четвертим складником є показник порівняльних відношень – «засіб мовного оформлення порівняльної семантики. Останній відіграє вирішальну роль у реалізації компаративного змісту в чотириелементній моделі порівняльної конструкції («суб'єкт» – «об'єкт» – «основа» – «показник»), оскільки забезпечує її цілісність» [15, с. 5].

У поезії «Не благай жагучими вустами...» бачимо такі порівняльні конструкції: «*Буде ніч медова, хоч безсонна, Буде сон, мов казка, чарівний... І душа, як чаша – повна-повна Вічної квітучої весни*» [3, с. 34]. У першій компаративемі предметом виступає *сон*, який зіставляється із *казкою* (основа порівняння), як поняттям неймовірним, дивним, нереальним (образ порівняння); експліцит – сполучник *мов*. Друга порівняльна конструкція містить суб'єкт *душа*, об'єкт *чаша* (основа порівняння), які зіставляються за формою, здатністю чимось наповнюватися (образ порівняння); експліцитну функцію виконує сполучник *як*.

Прозору логіко-семантичну основу, побудовану на прямій семантиці компонентів має порівняння «*Калини куш здригнувся, наче птиця, І вітер ніжно листям задзвонив...*» [3, с. 36]. Його декодування не потребує особливих зусиль, калинове гілля від вітру хитнулося, наче птах, який злітає. Складна логіко-семантична основа в порівнянні «*Із ополонок вихлюпи води – Неначе з серця п'ятистопні ямби*» сприймається як поєднання реального світу із письменницькою діяльністю, глибше пізнається читачем через подальше розгортання поетичного тексту, у якому йдеться про майбутню долю митця: «*Тут пасся табунець дитячих мрій. Та ген розбігся – не зібрати нині... Тут починався мандрівника політ – Крилатий кінь із вершиком на спині...*» [2, с. 46].

Поетичні порівняння Миколи Дмитренка сприяють пізнанню вже пізаного, відомого, яке через зіставлення з іншим об'єктом розкривається новими значеннями, набуває більшої виразності, у центрі уваги перебуває суб'єкт, якому об'єкт додає нових барв [6, с. 155]. У рядках



«Тільки **вітряк, мов антична ліра**, Тяжко од вітру чи віку рида» [2, с. 51] компаративема **вітряк, мов антична ліра** об'єднана семами «давнина», «звук», «сум». «Художньо-образні, конкретно-чуттєві порівняння, з одного боку, мають викликати в уяві читача нібито звичні словесні картини, з іншого – ускладнюють художній текст, роблять його багатоплановим, багатоплановим, тобто примушують працювати думку й уяву» [1, с. 3].

Об'єкти порівняння, що належать до різних лексико-семантичних груп, характеризують ідіостиль письменника, «у виборі порівнянь відповідного семантичного плану відбувається орієнтація всієї образної системи вірша, або й загалом індивідуального стилю, на різні джерела поетичного мовлення» [4, с. 153]. Серед об'єктів порівнянь поетичних текстів Миколи Дмитренка виділяємо такі групи лексики:

1) абстрактні поняття: *я люблю тебе так, як натхнення і думку пророчу; ти, неначе докір без вини; ніщо не літає так стрімко, як думка; сімдесят крилатих літ, немовби мрій; вихлюпи води – неначе з серця п'ятистопні ямби;*

2) реалії побуту і звичаєвої культури: *запалю тебе, мов свічку, немов багаття; дні згорають, немов дике багаття; я спалив [листу] у серці, наче в горні; ніщо так не вабить, як отчий поріг; буде серце битися, мов дзвін; спогад, мов кулеметна черга в мирну днину; вітряк, мов антична ліра, рида;*

3) явища природи, природного ландшафту: *я люблю тебе так, як нічний зорепад; ти – мов дощ при сонці; ніщо так не падає тихо, як сніг; бреду над Сеною, мов лугом; дні, як промені ясні, летять;*

4) рослини: *ти, як цвіт яблуні; сивина не злетить, ніби цвіт; щоки, як городні гарбузи;*

5) люди та міфічні істоти: *не ходи, немов примара; день, мов принтер; дух народу уярмлено в пляшці, мов джина; листи, як фенікс, оживають; дорога тверда, мов коліно Яги; старший сержант погладив три гранати – мов синові чуб; ти [село] прощаєш, наче дітям мама;*

6) птахи: *ти лебедятком припала до серця; ячить душа, мов птах; куш калини, наче птиця; пролетіли роки, наче лебедята; я народивсь так, неначе птах;*

7) поняття на позначення речовин: *ти розм'якнеш, наче віск; жаринка, мов сльоза, стіка в пуант пера; сива мить, мов димок;*

8) поняття на позначення станів: *серце виболює так, як розлука;*

9) поняття на позначення звуку: *ти насторожена – наченьки тиша.*

Аналіз виявив, що численною є група об'єктів на позначення реалій побуту та звичаєвої культури. Пояснюємо це тим, що поезії Миколи Дмитренка зображають наше щоденне життя, емоції, враження. Відзначаємо й високу частотність порівнянь із об'єктами на позначення філософських категорій, припускаємо, це пов'язано із загальним спрямуванням мовної картини світу до метафоризації й інтелектуалізації абстрактних понять.

У декодуванні порівнянь варто зважати на епітети, що входять до компаративеми: вони допомагають з'ясувати основу порівняння двох понять: «А онде **грона** виноградної лози, **Застиглі** краплі часу – мить до миті... **Рум'яні щоки лагідні, умиті** Не дмується, **як городні гарбузи**» [2, с. 63].

У поетичних текстах Миколи Дмитренка значну групу об'єктів порівнянь становлять лексеми на позначення людей та міфічних істот, що свідчить про антропоморфізацію поезії. У декодуванні беремо до уваги зовнішні та внутрішні ознаки порівнюваних об'єктів, властиві їм види діяльності тощо: «**Твої листи, як фенікс, оживають** У серці з попелу» [3, с. 22]; «**День, мов принтер, По золоту біжить медаль**» [2, с. 64]. Вибір об'єктів компаративем вказує на спосіб мислення письменника, мовне чуття, уміння обрати найбільш вагоме, істотне.

У поезії Миколи Дмитренка було зафіксовано такі групи головних компонентів порівнянь:

1) адресат чи об'єкт поезії: *ти, як цвіт яблуні; запалю тебе, мов свічку, немов багаття; ти розм'якнеш, наче віск; ти насторожена – наченьки тиша; ти лебедятком припала до серця; я люблю тебе так, як нічний зорепад; я люблю тебе так, як натхнення і думку пророчу; не ходи, немов примара; ти – мов дощ при сонці; ти, неначе докір без вини;*

2) поняття часу: *дні згорають, немов дике багаття; сива мить, мов димок; пролетіли роки, наче лебедята; сімдесят крилатих літ, немовби мрій; день, мов принтер; дні, як промені ясні, летять;*

3) абстрактні поняття на позначення філософських категорій: *ячить душа, мов птах; я слова чекаю, мов плоду;*

4) поняття на позначення реалій побуту та звичаєвої культури: *жаринка, мов сльоза, стіка в пуант пера; листи, як фенікс, оживають; життя проорало борозни, мов на долонях;*

5) явища природи і природного ландшафту: *змовкла річка, немов набрала в рот води; бреду над Сеною, мов лугом; ліс бовванів, немовби вибігаючи на поле;*

6) поняття з компонентом колористичної ознаки: *сивина не злетить, ніби цвіт*;

7) поняття на позначення рослин: *калини куш здригнувся, наче птиця*.

Переважно в поетичних текстах Микола Дмитренко вживає суб'єкти порівняння на позначення адресата чи об'єкта зображення, виражені лексемою «*ти*». Вагому частку в поезії Миколи Дмитренка охоплюють образні засоби, побудовані на основі абстрактних чи часових назв. Суб'єкт, виражений лексемою, що містить сему часу, порівнюється з предметами: «*Згорають мої дні, немов багаття дике*» [3, с. 15]; явищами природи: «*А дні, як промені ясні, летять Весни розбурханим живим потоком*» [2, с. 71]; з лексемами на позначення абстрактних понять або тварин: «*Пролетіли роки, наче лебедята, Сімдесят крилатих літ, немовби мрій*» [2, с. 57]. Анімалізація абстрактних понять оживлює поетичні образи, наділяє їх ознаками, властивими певним тваринам: «*Ячить душа, мов птах, об серце б'є крильми*» [3, с. 15].

Найповнішу класифікацію способів граматичного вираження порівнянь пропонують автори «Стилістики української мови»: 1. «Порівняльний зворот (непоширений і поширений) зі сполучниками *як, мов, немов, наче, неначе, неначебто, ніби, нібито, немовби, немовбито*. 2. Форма орудного відмінка. 3. Підрядне речення. 4. Конструкції з формами ступенів порівняння прислівників і прикметників. 5. Описові порівняння типу *подібний*. 6. Речення порівняльної структури, в яких об'єкт порівняння охоплює всю предикативну структуру. 7. Порівняльно-приєднувальні конструкції, побудовані за принципом образної аналогії» [7, с. 360].

Яскравий показник порівняльної конструкції – це сполучники *мов, немов, наче, неначе, мовби, немовби, ніби, начеб, неначеб*. С. Рошко доводить уживання в сучасній українській мові 21 сполучника (*мов, мовби, немов, немовби, мовбито, немовбито, наче, начеб, начебто, неначе, неначеб, неначебто, ніби, нібито, ніж, гей, гейби, буцім, буцімто, що, як*), діалектної форми *ек* і стилістичного *яко* [11, с. 5].

У поезії Миколи Дмитренка обидва порівняльні компоненти можуть мати форму іменників у називному відмінку: «*А ти така реальна, як цвіт яблуні*» [3, с. 3]; «*І знову ти – мов дощ при сонці, Неначе докір без вини*» [3, с. 24]. Так твориться пряме відношення подібності між предметом і образом порівняння за однією чи кількома ознаками: «*Буде лоскіт-сміх переливатись, Буде серце битися, мов дзвін*» [3, с. 34]. Іменники у формі непрямих відмінків також виступають компонентами порівняльних конструкцій: «*Дух народу уявлено в плящі, мов джина, Пам'ять нації загнано в темний куток*» [2, с. 8]; «*Бреду собі над Сеною, мов лугом*» [2, с. 55].

Компаративне значення досліджуваних тропів може послаблюватися, тоді переважає обставинна семантика образу: «*Я їх [листи] спалив у серці, наче в горні, а ти благаєш слізно: «Поверни!»*» [3, с. 22]; «*І ліс, що ближче й ближче бовванів, немовби вибігаючи на поле*» [3, с. 23]; «...*Зупинка. Вулиця. І мить розгін бере, А серце – наче перед вічком дула...*» [3, с. 23]. Зауважимо, що в поезії Миколи Дмитренка найчастіше вживаються сполучник *як* і *мов*.

Індивідуально-авторського пестливого звучання та форми набуває сполучник *наче* у наступному прикладі: «*Ти насторожена – наченьки тиша, В мене кольнули вій їжачки*» [3, с. 6]. Орудний порівняльний відмінок також зустрічається в поетичних текстах Миколи Дмитренка: «*Ти лебедятком припала до серця – Слухаєш...*» [3, с. 6]; «*Та спогад мій теплий, душа не сердита, палким чорнобривцем цвіте до людей*» [2, с. 31]. Такі конструкції одночасно є порівнянням і способом виконання дії. Розкриттю поетичних образів сприяє декодування дієслівних лексем, які конкретизують ознаки, обрані для порівняння двох складників. Вони є основними носіями динамічних характеристик образів і слугують рушіями сприйняття поезії. Дієслова за значенням належать переважно об'єкту порівняння, а за синтаксичною структурою пояснюють суб'єкт: «*Захолодили ніч тривоги і турботи, Жаринка, мов сльоза, стіка в пуант пера*» [3, с. 15]; «*Запалю тебе, мов свічку, Палким поглядом душі... Запалю, немов багаття*» [3, с. 5].

*Висновки...* Отже, дослідження структури, семантики й стилістичних функцій порівняння як образного засобу поетичного ідіостилію Миколи Дмитренка довело розмаїття формально-граматичних структур з порівняльною семантикою, що свідчить про багату художньо-образну систему поетичного тексту загалом.

#### Список використаних джерел і літератури:

1. Голоюх Л. В. Порівняння як структурно-стилістичний компонент художнього тексту (на матеріалі сучасної української історичної прози) : автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.01 / Інститут української мови Національної академії наук України / Лариса Василівна Голоюх. – К., 1996. – 20 с.
2. Дмитренко М. К. Квіти добра : лірика / М. К. Дмитренко. – К. : Сталь, 2005. – 144 с.
3. Дмитренко М. К. Люблю твій усміх загадкової : лірика / М. К. Дмитренко. – К. : Сталь, 2005. – 56 с.
4. Єрмоленко С. Я. Синтаксис і стилістична семантика / С. Я. Єрмоленко. – К. : Наукова думка, 1982. – 212 с.
5. Марчук О. І. Структурно-типологічні параметри порівняльних конструкцій в ідіостилі М.М.Коцюбинського : автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.01 / Одеський національний університет імені І.І.Мечникова / Олена Іванівна Марчук. – Одеса, 2003. – 20 с.

6. Марчук О. І. Художнє порівняння як мовне явище / О. І. Марчук // Науковий вісник Ізмаїльського державного гуманітарного університету. – Ізмаїл, 2002. – Вип. 12. – С.152–155.
7. Мацько Л. І. Стилїстика української мови : підручник [за ред. Л. І. Мацько]; / Л. І. Мацько, О. М. Сидоренко, О. М. Мацько – К. : Вища школа, 2003. – 462 с.
8. Некрасова Е. А. Сравнения общеязыкового типа в аспекте сопоставительного анализа художественных идиолектов / Е. А. Некрасова // Лингвистика и поэтика. – М. : Наука, 1979. – С.225–237.
9. Потебня А. А. Слово и миф / А. А. Потебня. – М. : Правда, 1989. – 624 с.
10. Прокопчук Л. В. Категорія порівняння та її вираження в структурі простого речення : автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.01 / Інститут української мови Національної академії наук України / Людмила Володимирівна Прокопчук. – К., 2000. – 18 с.
11. Рошко С. М. Формально-граматична та функціонально-семантична структура порівняльних синтаксем і підрядних речень у сучасній українській мові : автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.01 / Ужгородський національний університет / Світлана Михайлівна Рошко. – Ужгород, 2001. – 21 с.
12. Томашевский Б. В. Стилїстика / Б. В. Томашевский. [2-е изд., испр. и доп.] – Л. : Изд-во Ленинградского университета, 1983. – 288 с.
13. Чабаненко В. А. Основи мовної експресії / В. А. Чабаненко. – К. : Вища школа, 1984. – 168 с.
14. Шаповалова Н. П. Статус і структура категорії порівняння / Н. П. Шаповалова // Функціонально-комунікативні вияви граматичних одиниць : зб. наук. пр. – К. : ІЗМН, 1997. – С.38–48.
15. Шаповалова Н. П. Функціонально-семантичний статус порівняльних конструкцій у сучасній українській мові : автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.01 / Дніпропетровський державний університет / Наталія Петрівна Шаповалова. – Дніпропетровськ, 1998. – 16 с.

#### References:

1. Holoyukh L. V. *Porivniannia yak strukturno-stylistychnyi komponent khudozhnoho tekstu (na materiali suchasnoi ukraïnskoi istorychnoi prozy)*, Kyiv, 1996, 20 p.
2. Dmytrenko M. K. *Kvity dobra : liryka*, Kyiv, Stal, 2005, 144 p.
3. Dmytrenko M. K. *Liubliu tvii usmikh zahadkovyi : liryka*, Kyiv, Stal, 2005, 56 p.
4. Yermolenko S. Y. *Syntaksys i stylistychna semantyka*, Kyiv, Naukova dumka, 1982, 212 p.
5. Marchuk O. I. *Strukturno-typolohichni parametry porivniialnykh konstruksii v idiostyli M.M.Kotsiubynskoho*, Odesa, 2003, 20 p.
6. Marchuk O. I. *Khudozhnie porivniannia yak movne yavyshe, Naukovi visnyk Izmail'skoho derzhavnoho humanitarnoho universytetu*, Izmayil, 2002, Vol. 12, pp. 152–155.
7. Matsko L. I. Sydorenko O. M., Mats'ko O. M. *Stylistyka ukraïnskoi movy : pidruchnyk*, za red. L. I. Matsko, Kyiv, Vyshcha shkola, 2003, 462 p.
8. Nekrasova E. A. *Sravneniya obshheyazykovogo tipa v aspekte sopostavitel'nogo analiza xudozhestvenny'x idiolektov*, *Lyngvistika i poetika*, Moscow, Nauka, 1979, pp. 225–237.
9. Potebniya A. A. *Slovo i mif*, M., Pravda, 1989, 624 p.
10. Prokopchuk L. V. *Katehoriya porivniannia ta ii vyrazhennia v strukturi prostoho rechennia*, Kyiv, 2000, 18 p.
11. Roshko S. M. *Formalno-hramatychna ta funktsionalno-semantychna struktura porivniialnykh syntaksem i pidryadnykh rechen u suchasniï ukraïnskiiï movi*, Uzhhorod, 2001, 21 p.
12. Tomashevskij B. V. *Stilistika*, L., Izd-vo Leningradskogo universiteta, 1983, 288 p.
13. Chabanenko V. A. *Osnovy mounoi ekspresii*, Kyiv, Vyshcha shkola, 1984, 168 p.
14. Shapovalova N. P. Status i struktura katehoriï porivniannia, *Funktsionalno-komunikatyvni vyjavy hramatychnykh odynyts*, K., IZMN, 1997, pp. 38–48.
15. Shapovalova N. P. *Funktsionalno-semantychnyi status porivniialnykh konstruksii u suchasniï ukraïnskiiï movi*, Dnipropetrovsk, 1998, 16 p.

#### Summary

##### Valentyna Filiniuk

##### Comparative Constructions in Poetic Idiolect of Mykola Dmytrenko

*In the article the comparative structures are investigated as a component of writer's poetic idiostyle. The basic approaches to the linguistic study of figurative comparison means are highlighted. We describe the features of poetic comparisons and the nature of their logical-semantic base. For linguapoetic analysis it was selected two collections of poetry «Love Your Mysterious Smile» («Liubliu tvii usmikh zahadkovyi»), «Flowers of Good» («Kvity dobra») by Mykola Dmytrenko. Four components' structure of most comparative constructions (object, subject, comparison feature and explicit indicator – conjunction) are grounded. The following groups of comparison of poetic texts are singled out: abstract concepts; realities of life and common culture; natural phenomena, landscape; plants; people and mythical creatures; birds; concept denoting substances states, sounds. In Mykola Dmytrenko's poetry it was recorded following main comparison components: the destination or the object of poetry; concept of time; abstract concepts; realities of life and common culture; natural phenomena; colorful signs; plants. By the examples of poetic texts we described different grammatical types of comparisons, the most commonly used conjunctions. Also the role of adjectives and verb forms in the creation of comparative constructions, functioning of comparisons with adverbial undertone, of forms of ablative comparative are deduced.*

**Key-words:** comparison, figurative means, poetic text, elements of comparison, construction, Mykola Dmytrenko.

Дата надходження статті: «01» квітня 2015 р.

Дата прийняття до друку: «23» квітня 2015 р.

**Фігурально-риторичні конструкції як засоби вербалізації інтенцій естетичності в поетичному дискурсі Максима Рильського**

У статті проаналізовано інтенцію естетичності як один із дискурсивно-жанрових виявів категорії комунікативної інтенції в поезії Максима Рильського, визначено низку фігурально-риторичних конструкцій (риторичні питання, звертання та оклики, порівняння й епітети, редуновані форми, період, афористичні висловлення), що вербалізують прагнення автора передати метафорично-образне сприйняття світу, увиразнюють вишуканість і риторичність художнього тексту, афористичність думки й авторського мовомислення, слугують найрелевантнішими засобами естетичного оздоблення поетичного дискурсу.

**Ключові слова:** комунікативна інтенція, інтенція естетичності, мовець (автор), поетичний дискурс, текст, стилістична фігура, фігурально-риторична конструкція, афористичне висловлення, синтаксис.

*Постановка проблеми у загальному вигляді...* У лінгвістиці сьогодення особливо виразно окреслився комунікативно-прагматичний напрям, скерований на вивчення синергетичних характеристик мовних одиниць, на актуалізацію низки питань, що мають стосунок до глибинно-ментальних структур свідомості, глобальних інтенцій мовця, до постаті автора й тих матеріальних маніфестацій, які віддзеркалюють індивідуально-авторську картину світу і письменницький мовостиль. У контексті такого антропозорієнтованого підходу постала проблема переглянути лінгвістичні концепції, що пов'язані з оприявленням зв'язку засобів мови, їхніх функційно-валентнісних можливостей із творами того чи того письменника. Адже для втілення авторського задуму, реалізації комунікативно-інтенційного змісту письменник свідомо підбирає найрелевантнішу мовну структуру, яка, характеризуючись інформативністю та семантико-синтаксичними відношеннями, має також експресивно виражальні та естетичні потенції. Ключем до образної структури та ідейно-естетичного потенціалу художнього дискурсу є, безперечно, мовосвіт письменника.

Категорія комунікативної інтенції білатеральна: з одного боку, це неповторний світ людини, її емоції, прагнення, соціально зумовлені потреби, з іншого – безмежний світ мови, що репрезентує різноманітні мовні одиниці (висловлення, синтаксеми, нечленовані комунікати, дискурс) для вербалізації тих чи тих мовленнєвих намірів. З-поміж наявних у мові кліше, стереотипних конструкцій, фреймів автор орієнтується на власний синтаксис, бо саме цей момент увиразнює його почерк, створює той лінгвальний континуум, який виступає ознакою індивідуально-авторського мовостилу, манерою художнього письма.

*Формування цілей статті...* Мета нашого дослідження – окреслити систему фігурально-риторичних конструкцій, що репрезентують інтенції естетичності в поетичному дискурсі Максима Рильського – відомого вченого, письменника, етнографа, перекладача, який писав «рафінованою» українською літературною мовою [12, с. 298], мав власну «словесну ходу» [10, с. 114], а поезія була тим мистецьким осередком, у якому і досі, за словами Д. Павличка, «сяє сонце людяності, течуть ріки філософською спокою, шумлять водоспади пристрастей», де відчутними є незмінні константи людського буття, «мінливе й вічне» поетичного слова [7].

*Виклад основного матеріалу...* Мовостиль М. Рильського був предметом багатьох лінгвістичних студій, що мали стосунок, приміром, до вивчення лексико-фразеологічних особливостей мови поета (Л. Карпова, О. Коваль, Г. Колесник, А. Супрун), фонетичних, морфологічних і синтаксичних параметрів письменницького ідіолекту (І. Білодід, Л. Булаховський, С. Єрмоленко, А. Галас), лінгвістичної стилістики (М. Коцюбинська, Л. Мацько, В. Русанівський, Н. Цівун та ін.). Утім, незважаючи на ці глибокі дослідження, усе ж потребують ґрунтовного вивчення комунікативні аспекти мовотворчості М. Рильського, аналіз синтаксичних конструкцій як засобів, що вербалізують інтенційний простір мовної особистості й репрезентують світобачення та аксіологічно-естетичні настанови автора.

Комунікативна інтенція мовця як універсальна лінгвістична субстанція слугує інструментом зв'язку між мовою і мисленням, мовою і свідомістю. Одночасна апеляція інтенції до світу людського буття і до світу мови пояснює її основну та засадничу роль у мовленнєвій та мисленнєвій діяльності мовної особистості. Розмаїття життєвих повсякденних ситуацій, стильова диференціація

мовлення породжує різноманітні типи дискурсів, розвиває комунікативні інтенції: інтелектуальні судження та волевиявлення мовця, емоційно-оцінні та суб'єктивно-авторські погляди щодо повідомлюваного чи побаченого, мовленнєві наміри, пов'язані з намаганням адресанта встановити контакт зі співрозмовником або активізувати його увагу. Так, *когнітивно-ментальні інтенції* мають стосунок до когнітивних структур свідомості, ментальної репрезентації світу й інтелекту людини, емоційно-оцінної сфери мовної особистості; *комунікативно-модальні інтенції* репрезентують інтенційні потреби мовця, зосереджені на вираженні основних комунікативних потреб: розповісти, з'ясувати чи уточнити інформацію, спонукати співрозмовника до дії, наказати, попросити, заборонити тощо [14, с. 360 – 364].

*Дискурсивно-жанрові інтенції* пов'язані з функціонально-стильовою та жанровою диференціацією мовлення, з домінантними інтенціями того чи того дискурсу. Зокрема, поетичний дискурс є тим лінгвальним континуумом, який детермінують **інтенції естетичності**. Його не можна схарактеризувати рамками «звичайного» синтаксису, це зумовлено насамперед ритміко-інтонаційною організацією поетичного тексту, особливостями вживання в ньому стилістичних фігур, деяких синтаксичних конструкцій, які під впливом архітекtonіки вірша набувають емоційно-експресивних відтінків у передаванні змісту та в реалізації певної думки.

Інтенції естетичності увиразнюють прагнення мовця репрезентувати метафорично-образне сприйняття світу за допомогою **фігуально-риторичних конструкцій** (стилістичних фігур), що виконують функцію естетичного впливу на адресата і для структури яких визначальним є афективний (експресивний) чинник. Це низка висловлень, які всебічно реалізують категорію експресивності і їхнє використання пов'язане зі створенням образно-змістового та естетичного ефекту комунікації. Глобальна настанова інтенцій естетичності – увиразнити, виділити ту чи ту думку, зосередити на ній увагу, заінтригувати, репрезентувати особистісне прагнення автора уникнути одноманітності у вираженні комунікативного задуму, актуалізувати індивідуально-авторське сприйняття світу.

Експресивний чинник у синтаксисі теоретично обґрунтував у своїй лінгвістичній концепції Ш. Баллі, у якій чітко простежується думка про обов'язковість цього чинника в будь-якому висловленні. Згідно з поглядами французького дослідника, якщо навіть у самій структурі висловлення немає будь-яких елементів, що є показниками експресії, вона все одно виражається в ньому, оскільки постає у зв'язку з якоюсь ситуацією і в цій ситуації висловлення емоційно забарвлюється вже самими почуттями мовця [1, с. 20].

Подібною позиції дотримувався і М.Бахтін, який зазначав, що в різних формах мовленнєвого спілкування експресивний момент має різне значення і різний ступінь сили, але він є всюди: абсолютно нейтральне висловлення неможливе [2, с. 410].

У мові існують усталені прийоми досягнення експресивності й орнаментування висловленого – конструкції експресивного синтаксису, що «передають інформацію адресату і водночас привертають його увагу, максимально акцентуючи на важливості інформації» [6, с. 272]. Власне, інтенції естетичності реалізуються в тих мовних конструктах, які дають змогу відчутти красу української мови й слугують «засобом оздоблення тексту» [9, с. 307], «прикрасою мовлення» [3, с. 196]. Термін «естетика» широковживаний у поезитці та стилістиці й слугує, як констатує В. Калашник, одним із важливих критеріїв оцінювання виразових мовних засобів, орієнтованих на досягнення емоційно-експресивного комунікативного ефекту. На думку дослідника, спілкування в цьому разі здійснюється на рівні мистецтва [9, с. 50].

Л. Булаховський стверджує: «Літературні мови у своєму розвитку взагалі проходять через вироблення засобів орнаментальності – перифрастичності і фігуальності, тобто способів переказувати думки тропеїчно, непрямю, поширюючи цим асоціативно-пізнавальні можливості слів і словосполучень» [5, с. 455].

З погляду риторики й поезики фігуально-риторичні конструкції – це стилістичні фігури, використання яких зумовлене прагненням уникнути одноманітності у вираженні думок, особливим стилем мовлення, з одного боку, а з іншого – свідомо, спланована мовленнєва дія адресанта. У філологічних студіях фігуру мовлення витлумачують неоднаково: як форму, у якій виражено думку, свідоме відхилення в думці чи у вираженні від узвичаєної і простої форми; як стилістично марковані форми, що відступають від певної, природної норми для створення експресивності та величавості змісту, для переконання слухача, «керівництва його душею», для створення краси та урочистості [13, с. 542]. А отже, фігуально-риторичні конструкції мають естетичні, емоційно-оцінні та експресивні потенції, ефективно впливають на весь когнітивно-ментальний комплекс людини, його свідомість, духовне сприйняття, почуття, на відміну від загальноприйнятих синтаксичних конструкцій.

Естетику поетичного дискурсу створюють стилістичні фігури різних рівнів: фігури слів, фігури розташування слів, фігури думок [3, с. 197]. Так, до фігур слів дослідники цілком логічно вналежнюють **метафору**, яка не тільки створює естетичність, а й відображає ментальні моделі мислення та світосприйняття, що виникають у свідомості людини. Іntenція як когнітивне поняття має тісний зв'язок із метафоричним осмислення світу, з образною предикацією, адже в їхній основі лежить категорія мовця, прагнення та уподобання автора, його емоційно-осмислене уявлення про життя.

Метафорично-образна предикація в дискурсі М. Рильського представляє комплекс інтенцій, що містять прагнення мовця репрезентувати особистісне сприйняття певних життєвих реалій, темпорально-локальних характеристик світу, явищ природи, об'єктів рослинного чи тваринного світу, пор.: *Коли копають картоплю, ключ угорі журавлиний Рідною мовою кличе у невідомі краї* (11, с. 300); *Вже червоніють помідори І ходить осінь по траві* (11, с. 42); *Вщедряє землю сірий дощ, Росте життя на бруку площ* (11, с. 111); *Мохнатий джміль із будяків червоних Спиває мед. Як соковито й повно гуде і стелиться понад землею Ясного полудня віолончель!* (11, с. 69); *Серпень з вереснем стискають Один одному правиці, Що одна правиця – сонце, Друга – місяць-молодик* (11, с. 126). Цілком погоджуємося з думкою В. Русанівського про те, що метафора в М. Рильського базується переважно на осмисленні природних явищ [12, с. 298].

Іntenції естетичності виражають розповідні висловлення, у яких функціонує **епітет** – один з основних тропів поетичного дискурсу, напр.: *Гнуться клени ніжними колінами, Чорну хмару сріблять голуби... Ще от день і все ми, все докинемо Для блакитнокрилої плавби* (11, с. 68); *Морозний сніг, блискучий та легкий, Здається, падає на серце прямо* (11, с. 383). У такому контексті авторська інтенція спрямована на те, щоб виділити чи то постійну, чи то особливу, оригінальну ознаку предмета, події, явища.

Епітети в поетичному тексті М. Рильського вносять несподіваність відчуттів, розгортають цілий спектр виражальних потенцій мови у створенні кольорів, голосів, настроїв. Пор.: *Червонобоким яблуком округлим Скотився день, доспілий і тяжкий, І ніч повільним помахом руки Широкі тіні чорним пише вуглем* (11, с. 67); *На білу гречку впали роси, Веселі бджоли одгули, Замоккло поле стоголосе В обіймах золотої мли* (11, с. 36).

Експресивно виражальний потенціал передають **антифразисні висловлення**, спрямовані на увиразнення протилежності, підкреслення несумісності або, навпаки, діалектичного співіснування тих чи тих понять: *То стрічались, то розминались, Розлучались на розтоках міст... Той листок тріпоче – ледве дише, Той співає, ніби звук струни* (11, с. 113); *Співай же, Десно, в весняних просторах, Ростіть, будови, гомоніть, мости! Старому – тліть, новому – процвісти* (11, с. 132). Такі синтаксичні конструкції створюють естетичний ефект і виформовують одну зі стилістичних фігур, що має назву антитеза.

До фігурально-риторичних конструкцій вналежнюємо **порівняльні висловлення**, що передають думку, оцінку мовця на основі набутого досвіду. Напр.: *Як гул століть, як шум віків, Як бурі подих, – рідна мова, Вишневих ніжність пелюстків, Сурма походу світанкова, Неволі стогін, воли спів, Життя духовного основа* (11, с. 357); *Немає мудріших, ніж народ, учителів; У нього кожне слово – це перлина, Це праця, це натхнення, це людина* (11, с. 309); *Ліс, повитий срібноперим димом, В синяві, у золоті, в іржі – Ніби осінь пензлем невидимим В небі розписала вітражі* (11, с. 374). Іntenція мовця спрямована на виділення, яскраве підкреслення якоїсь ознаки. Її специфіка полягає також у тому, щоб пояснити суть одного предмета, порівнявши його з іншим предметом, або показати, наскільки позитивним / негативним, приємним / неприємним є предмет, що порівнюється, стосовно об'єкта.

У поетичному дискурсі Максима Рильського знаходимо **редупліковані форми**, повторювальні сегменти, які використано для того, аби передати надзвичайно високу емоційність тексту, посилити виразність і насагу повідомлюваного, особистісні переживання та почуття, напр.: *Любов – це приторк ледве чутний, Любов – це стиск, що аж хрумтить... Любов – гірке вино отрутне, Де сонячне життя кипить* (11, с. 112); *Яблука доспіли, яблука червоні! Ми з тобою йдемо стежкою в саду* (11, с. 38); *А вечір палить вікна незнайомі, А синя хмара жаром пройнялася, А синій ліс просвічує огнем, А вітер віти клонить і співає Мені в ушах... Це щастя!* (11, с. 101).

Серед фігуральних синтаксичних одиниць, релевантних для поетичного дискурсу Максима Рильського, виокремлюємо комплекс риторичних конструкцій, що слугують емоційному підсиленню висловленого: риторичне питання, риторичний оклик, риторичне звертання, риторичний діалог. Так, **риторичне питання** як універсальний функціональний тип синтаксичних одиниць має диференційні ознаки питальних (зовнішня питальна форма) та розповідних речень (значення повідомлення) і виступає одним із найяскравіших виявів інтенцій

естетичності й експресивності мовлення загалом. Напр.: *Як не любити зими сніжно-синьої На Україні моїй, Саду старого в пухнастому інеї, Сивих, веселих завій?* (11, с. 376). Риторичні питання не потребують відповіді. Вона зрозуміла. Іntenція мовця полягає в тому, аби самим питанням привернути увагу адресата до певного факту, дії, думки, передати аксіоматичність та категоричність судження.

Питально-риторичні конструкції виражають стверджувальне чи заперечне судження, вимовлене з особливою експресією та емоційністю: а) емоційно-експресивне ствердження: *О дзвоне крапель весняних, О брость набрякла на деревах! Хіба ж не треба рук моїх Для виросту садів вишневих?* (11, с. 237); *І чи не так сама ти, Україно, Як ворон віщував тобі загин, Не раз у чорну, у тяжку годину Відгонила від себе смерть і тлін?* (11, с. 402); б) емоційно-експресивне заперечення: *Безсмертя – хто поставить на коліна? Хто згасить сонце темрявою хмар?* (11, с. 402).

Наявність у структурі вірша **питальних висловлень** пов'язана з потребою чи з бажанням автора досягнути більшої сили емоційного впливу на читача. У поетичному дискурсі – це стилістичний прийом, своєрідний засіб впливу. Поетичні запитання лише імітують когнітивний процес-пошук (*Хто? Як зветься? Як сміється? Як цілує? І кого? Чи до серця пригорнеться до забутого мого?* (11, с. 47); *Чи знаєш ти, о краю мій, Що тьма твоєї ночі У день весняно-голубий Мені кривавить очі?* (11, с. 202). Насправді їхнє комунікативне завдання полягає в емоційно-експресивному ствердженні чи запереченні, у передаванні особливого семантичного діапазону модально-оцінних значень.

Функціонування **риторичних окликів** віддзеркалює бажання адресанта справити враження на адресата, вплинути на нього, привертаючи увагу формою викладу, новизною, актуальністю повідомлюваної інформації. Пор.: *О свіжій шелесте дібров, Розмово одуда й зозулі, О дні мої неперebuлі, Життя, і сльози, і любов!* (11, с. 233); *О, яка ж то радість, красний світе, В бистрім шумі птичого пера!* (11, с. 365). Окличність іntenцій естетичності увиразнюють вигуки, пор.: *О, бідний той, хто крізь завої сині Іде самотньо, мовчки, без мети* (11, с. 60); *О, перекинь моста, моя немудра пісне, До радощів людських і до людських зусиль* (11, с. 72); *Гей, удармо в струни знову, Заспіваймо, А лихе вороже слов Занехаймо* (11, с. 33).

Риторичність **звертання** детермінує спланована апеляція до неживих предметів, абстрактних понять, що сприяє підсиленню афористичності й образності висловленого автором та його іntenції – передати суб'єктивне переживання, особливий (гарний / поганий) настрій, розмірковування, стурбованість, напр.: *Радій же, земле!* (11, с. 72); *Ой маю, маю, зелен розмаю, ой ходить радість По всьому краю!* (11, с. 212); *Розлягайся, скибо чорна, Сійся, зерно, і рости!* (11, с. 86); *Весела пісне, оживай! Стань, думко, дією і словом!* (11, с. 233); *Осене і весно! Зимо й літо! Світе! Земле! Ляпавице й громе! Всіх би вас в одному звуці злити – І тебе, кохання ніжна втомо!* (11, с. 114).

Поетичний дискурс відображає цілеспрямоване й організоване спілкування автора через текст із читачем (адресатом мовлення), а тому комунікативний ланцюжок **автор – текст – адресат** репрезентує один із типів вербальної комунікації та експлікує діалогічність, що вмотивовує проєкцію на того, хто читатиме поезію, напр.: *Читачу! Вглибися у те, Чим я свою пісню зогрів, І, може, почувеш ти щось, що більше од звуків і слів* (11, с. 43); *Поете! Будь собі суддею* (11, с. 52); *Поглянь, людино, і спокійно йди На вулиці, на площі, в гай, у поле* (11, с. 58).

У поетичному дискурсі Максима Рильського звертально-вокативні конструкції виразно експлікуються в **спонукальних висловленнях** – репрезентантах закличних іntenцій, пор.: *Гей, удармо в струни, браття, В золотії, Розпалімо знов багаття З іскр надії* (11, с. 33); *Вперед, брати! Все далі й далі!* (11, с. 56). Іntenція заклику відображає настанови-звертання автора до людей з метою оберігати рідну мову, дбати про її красу, утверджувати національну самосвідомість і гідність: *Як парость виноградної лози, Плекайте мову. Пильно й ненастанно Політь бур'ян. Чистіша від сльози Вона хай буде. Вірно і слухняно Нехай вона щоразу служить вам, Хоч і живе своїм живим життям* (11, с. 308). Прагнення змінити реальну дійсність автор виражає за допомогою імперативних конструкцій із характерною модальністю волевиявлення, суть якої полягає у вольовому впливі адресанта на адресата, напр.: *Не бійтесь заглядати у словник: Це пишний яр, а не сумне провалля; Збирайте, як розумний садівник Достиглий овоч у Грінченка й Даля. Не майте гніву до моїх порад І не лінуйтесь доглядати свій сад* (11, с. 309); *Не бійся смутку, що пливе З великої любові, Ні вітру, що у серці рве Всі струни співакові* (11, с. 257). У цьому контексті нам імпонує думка С. Єрмоленко: лірика М. Рильського репрезентує «синтез філософсько-медитаційної, уснорозмовної, публіцистично-декларативної тональностей» [8, с. 87 – 88].

Виразними в поезії М. Рильського є **незакінчені висловлення** – синтаксичні засоби з потужною емоційно-експресивною наснагою, що виникають внаслідок обірваності, спланованого переривання мовленнєвого ланцюжка в текстовій комунікації: *Одспівала коса моя, Сохнуть теплі сіна. Переходжу лісами я – Тишина, тишина...* (11, с. 102); *На порозі гість весняний – Дош, блакитний, весняний...* (11, с. 47).

Інтенції естетичності вербалізують **екзистенційні висловлення**, що констатують наявність людського буття та природи (*Осінь, осінь, осінь... Шум осик...* (11, с. 194); *Дорога. Ранок. Тиша. Довгий яр, Весь білою черемхою залитий* (11, с. 296); передають динаміку вражень, думок, дають змогу лаконічно схарактеризувати побачене, зафіксувати контури навколишніх об'єктів (*Ніч, місяць, верби, шелестіння, Обійми рук, і щастя мук, І в невимовному горінні жагучий солов'їний звук* (11, с. 40). Особлива експресивність вирізняє конструкції з «називним уявленням»: *Шопена вальс... Ну хто не грав його І хто не слухав? На чийх устах Не виникала усмішка примхлива, В чийх очах не заблищала іскра Навіркоханья чи напівжурби Від звуків тих кокетно-своєвольних, Сумних, як вечір золотого дня, Жагучих, як нескінчений цілунок?* (11, с. 100).

Інтенцію естетичності реалізує й **період** – релевантна фігурально-риторична одиниця, яка надає повідомленню розміреності, плавності, акцентує увагу співрозмовника на важливій інформації, допомагає систематизувати факти і підпорядкувати їх авторській інтенції, напр.: *Буває так: ще темна ніч надворі, Ще сон колише землю, як маля, Німує небо і мовчить земля, Зірок не видно в тиші непрозорій, – і враз прокинешся. Думки бадьорі Роем налинуть хтозна-відкіля, Запрагнуть праці руки, і здаля Поллеться шелест віт на осокові* (11, с. 416). З боку змісту період репрезентує закінчену думку, він розгортає й оформляє інтенцію аргументації, оскільки в ньому як фігуральній синтаксичній одиниці завжди є початок, основна частина (проблема, тема) і висновок, пор.: *Суворих слів, холодних і шорстких, Перебираю низки, ніби чотки, І одкидаю твердо з-поміж них Усе легке, все ніжне і солодке. Не треба слів і не потрібен сміх, – Лише удар разючий та короткий, Що опече безжально, як батіг, І, мов стріла, пониже серце кротке* (11, с. 66). Афористичність можна вважати глибоко органічною для конструкцій такого плану. Інформація, що містить перша частина періоду, узагальнюється, підсумовується, зливається в карбоване висловлення, вивершуючи і вичерпно формулюючи образну думку, подаючи в такий спосіб результат поетичного пізнання.

Релевантним засобом вербалізації інтенцій естетичності слугують і **афористичні висловлення**, що, як зауважує В. Калашник, за характером семантики «можуть бути як з прямим мотивуванням, так і з мотивуванням образним, але і в тому, і в тому разі (хоч і неоднаковою мірою) відчутна наявність естетичного начала, певна естетична означеність» [9, с. 308], пор.: *Як сумно тій людині жить, Яка в житті не знала суму* (11, с. 385); *Хай собі кружляє, обертається, Хоч круг лампочки, земля стара!.. Ластівки літають, бо літається, І Ганнуса любить, бо пора...* (11, с. 67); *Ліс, або, як серби кажуть, шума, – це не просо сосни та дуби: Не одна там народилась дума, Повна щастя, ніжності, журби* (11, с. 245).

Дуже часто афористичні висловлення закарбовуються в нашій пам'яті, увиразнюють зміст та ідею твору, створюють «мовну естетичну тональність» [4, с. 141], напр.: *Ми працю любимо, що в творчість перейшла, І музику палку, що ніжно серце тисне. У щастя людського два рівних є крила: Троянди й виноград, красиве і корисне* (11, с. 302); *Гей, поля жовтіють, і синіє небо, Плугатар у полі ледве маячить... Поцілуй востанне, обніми востанне; Вмі розставитись той, хто вмів любити* (11, с. 38); *Не повернуть минулого ніколи: Воно пройшло – і вже здається миттю!* (11, с. 38). У таких сентенціях міститься авторське прагнення передати життєву істину, знання про світ, про любов і ненависть, добро і зло, про правду й оману, про справедливість і байдужість, про творчість – про все, що оточує і чим живе людина.

Афористичні висловлення в текстовій канві М. Рильського виглядають яскраво, естетично привабливо, відзначаються цілеспрямованістю, доречністю та влучністю. Напр.: *Благословен той день і час, Коли прослалась килимами Земля, яку сходить Тарас Малими босими ногами, Земля, яку скропив Тарас Дрібними росами-сльозами* (11, с. 181); *І солов'ї, й дівча, і молодиця, І тихе ржання коней, і весна, І все, що в сні скороминуцім сниться, І ніби сон – навік, навік мина!* (11, с. 297); *Той, хто любить паростки кленові, Хто діброви молоді ростить, Сам достойн людської любові, Бо живе й працює – для століть!* (11, с. 245).

Отже, фігурально-риторичні конструкції, вербалізуючи інтенції естетичності в поетичному дискурсі Максима Рильського, репрезентують інтенційні обшири авторського мовомислення, увиразнюють афористичність, вишуканість і риторичність художнього тексту, слугують найрелевантнішими засобами естетичного оздоблення. Прагнення до виразності та експресивності стимулює письменника до використання тих мовних засобів, які мають естетично забарвлену



потенцію, а разом репрезентують його мовостиль, передають особливе індивідуально-авторське бачення світу.

Поетичний дискурс усунуць детермінований авторською інтенцією. Використання тих чи тих мовних засобів відповідає задумові автора, свідчить про його лінгвокреативність, мовну майстерність та прагматичну компетенцію. Увага до інтенцій естетичності та їхньої експлікації в поетичному дискурсі дає змогу висунути цю проблем для подальшого аналізу її специфіки в мовотворчості інших письменників, для докладного комунікативно-прагматичного аналізу синтаксичних конструкції (питальних / непитальних, окличних, незакінчених, екзистенційних висловлень) у поетичному тексті Максима Рильського.

**Список використаних джерел і літератури:**

1. Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка / Ш. Балли. – М. : Изд-во иностр.лит., 1955. – 416 с.
2. Бахтін М. Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування / Михайло Бахтін // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 406 – 415.
3. Білецький А. О. Про мову і мовознавство : [навч. посібник для студентів філол. спец. вищ. навч. закладів] / А. О. Білецький. – К. : «АртЕк», 1997 – 224 с.
4. Білодід І. К. Поетична мова Максима Рильського / І. К. Білодід // Вибрані праці : у 3 т. – К. : Наукова думка, 1986. – Т. 3. – С. 267 – 393.
5. Булаховський Л. А. Виникнення і розвиток літературних мов / Л. А. Булаховський // Вибрані праці : у 5 т. – К. : Наукова думка, 1975. – Т. 1 : Загальне мовознавство. – С. 321 – 470.
6. Гуйванюк Н. Експресивний синтаксис : досягнення і проблеми / Ніна Гуйванюк // Актуальні проблеми синтаксису : Матеріали Міжнародної наукової конференції. – Чернівці : Рута, 2006. – С. 267 – 275.
7. Єрмоленко С. Я. Мінливе й вічне слово поезії (Про поетичну мову М. Рильського) / С. Я. Єрмоленко // Культура слова. – 1996. – Вип. 48 – 49. – С. 38 – 45.
8. Єрмоленко С. Я. Синтаксис віршової мови : на матеріалі української радянської поезії / С. Я. Єрмоленко. – К. : Наукова думка, 1969. – 93 с.
9. Калашник В. С. Людина та образ у світі мови : [вибрані статті] / В. С. Калашник. – Х. : ХНУ ім. В. Карамзіна, 2011. – 368 с.
10. Коцюбинська М. Література як мистецтво : деякі принципи літературного аналізу художньої мови / М. Коцюбинська. – К. : Наукова думка, 1965. – 320 с.
11. Рильський М. Т. Твори в 2-х томах : Т. 1 : Лірика / М. Т. Рильський. – К. : Дніпро, 1975. – 432 с.
12. Русанівський В. М. Історія української літературної мови : [підручник] / В. М. Русанівський. – К. : «АртЕк», 2001. – 392 с.
13. Топоров В. Н. Фигуры речи // Языкознание. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. В. Н. Ярцева. – М. : Большая Российская энциклопедия, 1998. – С. 542 – 543.
14. Шабат-Савка С. Т. Категорія комунікативної інтенції в українській мові : [монографія] / С. Т. Шабат-Савка. – Чернівці : «Букрек», 2014. – 412 с.

**References:**

1. Balli Sh. Obshhaya lingvistika i voprosy' francuzskogo yazy'ka, M, Izd-vo inostr.lit., 1955, 416 p.
2. Bakhtin M. Vyslovliuvannia yak odynytsia movlennievoho spilkuvannia, *Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st.*, Lviv, Litopys, 2001, pp. 406–415.
3. Biletskyi A. O. *Pro movu i movoznavstvo*, K, ArtEk, 1997, 224 p.
4. Bilodid I. K. Poetychna mova Maksyma Rylskoho, *Vybrani pratsi : u 3 t.*, K, Naukova dumka, 1986, Part 3, pp. 267–393.
5. Bulakhovskiy L. A. Vynyknennia i rozvytok literaturnykh mov, *Vybrani pratsi : u 5 t.*, Kyiv, Naukova dumka, 1975, Part 1, pp. 321–470.
6. Huivaniuk N. Ekspresyvnyi syntaksys : dosiahnennia i problemy, *Aktualni problemy syntaksysu : Materialy Mizhnarodnoi naukovoï konferentsii*, Chernivtsi, Ruta, 2006, pp.267–275.
7. Yermolenko S. Ya. Minlyve y vichne slovo poezii (Pro poetychnu movu M. Rylskoho), *Kultura slova*, 1996, Vol. 48–49, pp. 38–45.
8. Yermolenko S. Ya. *Syntaksys virshovoi movy : na materialy ukrainskoi radianskoi poezii*, Kyiv, Naukova dumka, 1969, 93 p.
9. Kalashnyk V. S. *Liudyna ta obraz u sviti movy, vybrani statii*, – Kh, KhNU im. V. Karamzina, 2011, 368 p.
10. Kotsiubynska M. *Literatura yak mystetstvo : deiaki pryntsyipy literaturnoho analizu khudozhnoi movy*, Kyiv, Naukova dumka, 1965, 320 p.
11. Rylskiy M. T. *Tvory v 2-kh tomakh : Part 1 : Liryka*, Kyiv, Dnipro, 1975, 432 p.
12. Rusanivskiy V. M. *Istoriia ukrainskoi literaturnoi movy*, Kyiv, ArtEk, 2001, 392 p.
13. Toporov V. N. Figury' rechi, *Yazy'koznanie. Bol'shoj e'nciklopedicheskij slovar'*, M, Bol'shaya Rossijskaya e'nciklopediya, 1998, pp. 542–543.
14. Shabat-Savka S. T. *Katehoriia komunikatyvnoi intentsii v ukrainskii movi: monohrafiia*, Chernivtsi, Bukrek, 2014, 412 p.

Summary

Svitlana Shabat-Savka

**Figurative-Rhetorical Constructions as a Means of Verbalization of Aesthetic Intentions in Poetic Discourse of Maksym Rylskiy**

The article is an analysis of intention of aesthetics as a discursive-genre manifestation of communicative intention category in poetry of Maksym Rylskiy. A number of figurative-rhetorical structures (rhetorical questions, addresses and exclamations, comparisons and epithets, reduplicated forms, period, and aphoristic utterances) that verbalize the author's intention to convey his metaphorical and imagery-based perception of the world, emphasize rhetorical sophistication of the literary text and the aphoristic character of the author's thinking as well as serve the most relevant means of aesthetic design of poetic discourse.

**Key words:** communicative intention, intention of aesthetics, the speaker (author), poetic discourse, text, stylistic figure, figurative-rhetorical structure, aphoristic saying, syntax.

Дата надходження статті: «10» березня 2015 р.

Дата прийняття до друку: «02» квітня 2015 р.

УДК 811.161.2'0+811.161.2'28 (045)

ІННА ЦАРАЛУНГА,

кандидат філологічних наук, доцент  
(м.Хмельницький)

**Явище зміни *e > o* у мові українських грамот XIV ст.**

На основі текстів українських грамот XIV ст. досліджено явище лабіалізації етимологічного і секундарного звука *e > o* у позиції після шиплячих приголосних та *ц*, з'ясовано причини і наслідки переходу голосного *e* в *o* у розвитку української літературно-писемної системи, визначено територіальні та хронологічні межі репрезентованих змін. Засвідчено, що паралельне використання голосних *e* та *o* після шиплячих і *ц* викликало значну кількість варіативних написань іменних частин мови (женою – жоною, гостинцемъ – гостинцомъ, ничего – ничого, нашего – нашого, божьего – божого, четириста – чотыриста) та дієслівних форм (вышелъ – вышолъ, пришедши – пришодъши). Окреслено ареали виразної тенденції до зміни *e > o* – Волинь і суміжні північні території, зафіксовано периферійні зони явища – Буковину й Галичину. За результатами спостережень встановлено, що з розвитком фонетичної системи вияви переходу голосного *e* в *o* посилювалися і сформували одну із характерних ознак української мови.

**Ключові слова:** писемні пам'ятки, офіційно-діловий стиль, грамота, фонема, континуація, варіативність.

Постановка проблеми у загальному вигляді... Давні писемні пам'ятки належать до найважливіших джерел дослідження історії української мови. Староукраїнську літературно-писемну мову використовували для потреб релігії, освіти, науки, нею писали ділові документи, церковно-публіцистичні, наукові і художні твори, вона обслуговувала державно-адміністративні потреби суспільства. Відтак давні тексти з різних територій України і суміжних земель дають цінний матеріал для вивчення закономірностей упорядкування фонетичної, граматичної, лексичної систем мови, для аналізу особливостей становлення українських говорів, для дослідження іншомовних впливів того часу.

Аналіз досліджень і публікацій... Головним репрезентантом української мови XIV ст. вважають юридичні документи: дарчі і купчі грамоти, акти щодо поділу й оренди майна, заповіти тощо [8, с. 49]. У мові середньовічних грамот засвідчено чимало ознак живої української мови, тож вони стали об'єктом наукових пошуків багатьох вітчизняних і зарубіжних лінгвістів: П. Житецького, В. Розова, Ю. Карського, В. Курашкевича, Хр. Станга, Л. Булаховського, І. Панькевича, Л. Гумецької, М. Пещак, Г. Півторака, В. Русанівського, В. Німчука, В. Мойсієнка, М. Мозера та багатьох інших.

Виклад основного матеріалу... Особливу увагу привертає фонетична палітра українського територіально-мовного простору XIV ст., де представлена ціла низка різноманітних звукових явищ. У ній знайшла відображення одна із характерних рис фонетичної системи української мови – лабіалізація голосного *e > o*, як етимологічного, так і секундарного з *ь*, у позиції після шиплячих і *ц* перед твердим приголосним, незалежно від наголосу. Мета нашої наукової розвідки – на основі фронтального аналізу текстів українських грамот XIV ст. дослідити явище переходу голосного *e* в *o*,

установити його причини і наслідки в контексті розвитку української літературно-писемної системи, визначити локалізацію та хронологічні межі засвідчених змін.

Як стверджують мовознавці, континуація *e > o* після *ж, ч, ш* перед непалатальним складом виникла в українській мові ранньої доби, тож писемні пам'ятки з другої половини XI ст. вже добре знають *ї*, і в наступних століттях такі вияви тільки посилюються [2, с. 278; 3, с. 84; 7, с. 104]. Справді, у текстах українсько-молдавських грамот XIV – XV ст. В. Ярошенко фіксує численні приклади зміни *e > o* перед твердими приголосними: *до Брашова, Брудцова, обчол, жоны, къ немцомъ, пришолъ, чорного, яснѣйшому* та багато ін., а також перед наступним м'яким звуком: *бывшой, найяснѣшой, нашою, исъ сладницюю* тощо [10, с. 25–26].

Хр. Станг у науковій студії про мову Великого князівства Литовського, де офіційною була визнана так звана «руська» мова, яка увібрала основні елементи ділового різновиду літературної мови Київської Русі з його орієнтацією на місцеві слова й форми [5, с. 56], серед характерних фонетичних рис виокремлює явище переходу *e* в *o* після шиплячих і *ц* у мовній тканині документів XIV – XV ст.: *выменяючо, дочок, жомоитскии, мѣстичовъ, нашою, псковичом, Троцох, узрѣвшо, хочомъ, чотыриста* та багато ін. [12, с. 14, 22, 32]. Як стверджує дослідник, такий перехід відбувався в середині і в кінці слова досить непослідовно, що викликало хитання голосних *e/o* [12, с. 33].

В. Курашкевич, досліджуючи мову галицько-волинських грамот XIV – XV ст., зауважує про зміну *o < e* після *ж, ч, ш* та *ц*, в основному – завжди перед твердим приголосним: *жону, оалишованїи, чоловікъ, чолом, шостого* та ін., проте виявляє вплив аналогії у прикладах перед м'яким приголосним звуком: *божою, з нашое, шлахтичови* тощо [11, с. 34–36].

Відповідно до проведеного фронтального аналізу текстів українських грамот XIV ст. можна стверджувати, що лабіалізація *e > o* проходила досить консеквентно. Паралельне використання голосних *e* та *o* після шиплячих та *ц* викликало значну кількість варіативних написань, а саме – в іменних частинах мови:

– у коренях іменників: *женѣ* 1393, в Сучаві, Гр XIV, 120 – *жоне* 1342 (?), в Городні, Гр XIV, 25; *женою* 1393, у Вишні, Гр XIV, 116 – *жоною* 1347, в Ейшишках, Гр XIV, 26, пор. ще: речкою *Чолницею* 1322, в Луцьку, Гр XIV, 21; *чоловѣкомъ* 1400, в Бересті, Гр XIV, 147; *чоломъ* 1388, в Луцьку, Гр XIV, 86 та ін.; в закінченнях іменників: *гостинцемъ* 1322, в Луцьку, Гр XIV, 21 – *гостинцомъ* 1322, в Луцьку, Гр XIV, 21, пор. також: зъ *дворысчомъ* 1322, у Луцьку, Гр XIV, 21; *от мѣстичовъ* 1368, не локаліз., очевидно, львівські землі, Гр XIV, 42; *о[ть]цель* 1356, у Переяславлі, Гр XIV, 33 – *о(т)цо(в)* 1301, в Галичі, Гр XIV, 13 і под.;

– у коренях займенників: *ничего* 1341, не локаліз., Гр XIV, 24 – *ничого* 1388, в Луцьку, Гр XIV, 87 та ін.; в закінченнях займенників: *нашего* 1301, у Галичі, Гр XIV, 13 – *нашого* 1322, в Луцьку, Гр XIV, 21, пор. ще: *нашому, нашомъ* 1388, в Луцьку, Гр XIV, 86-87; *чемъ* 1388, в Лучиці, Гр XIV, 82 – *чомъ* 1396, на Ямчині, Гр XIV, 130 і под.;

– у коренях прикметників: *Чорный лесокъ, чорторыское* 1322, в Луцьку, Гр XIV, 21; у суфіксах прикметників: *границы Рѣшовскои* 1302, у Львові, Гр XIV, 19; *Борсчовскимъ* 1322, в Луцьку, Гр XIV, 21; Василеві *Карачовскомъ* 1383, у Полоцьку, Гр XIV, 62; *подъ Зудечовомъ* 1394, в Кракові, Гр XIV, 125; на пола *Гошова* 1397, у Жидачеві, Гр XIV, 131 і под.; в закінченнях прикметників: *божьего* 1388, в Сучаві, Гр XIV, 81 – *божього* 1389, у Вільні, Гр XIV, 103, а також: *спаднейшого* 1322, в Луцьку, Гр XIV, 21;

– у коренях числівників: *чотыриста* 1399, у Полоцьку, Гр XIV, 140 – *чотыриста* 1400, у Бересті, Гр XIV, 147-148 тощо.

Почасти знаходимо варіативні написання, пов'язані із виявом *e > o* після шиплячих, у дієслівних формах: *вышелъ* 1392, в Сучаві (?), Гр XIV, 109 – *вышолъ* 1393, на Дону, Гр XIV, 113; не *пришолъ* бы 1388, в Луцьку, Гр XIV, 87; *пришедши* 1361, в Судомірі, Гр XIV, 36 – *пришодѣши* 1391, у Перемишлі, Гр XIV, 106 та ін. Лабіалізація *e > o* засвідчена у суфіксах дієприкметників, найчастіше – під наголосом [8, с. 50] – *непорушионо, почонъ* 1322, в Луцьку, Гр XIV, 21; *ображоному, позычоныхъ, положона, положоные, посвѣтчонъ, принуожоный, уложона* 1388, в Луцьку, Гр XIV, 86-88; *будучого, завешона, преречоный* 1389, у Вільні, Гр XIV, 102-103 тощо. У зазначених дієприкметниках спостерігаємо виключно написання *o* після шиплячих, що може давати підстави, зважаючи на місце створення грамот, зараховувати такі випадки до запозичень із польської мови.

У сполученнях *жо, чо, шо* перехід *e* в *o* відбувається досить регулярно, натомість значно менше випадків – усього 8 – переходу *e* в *o* після *ц*: за *Белчыцою, богомо(л)цо(в)* 1396, у Полоцьку, Гр XIV, 129; *гостинцомъ* 1322, в Луцьку, Гр XIV, 21; *мѣцо* 1342 (?), в Городні, Гр XIV, 25; *нѣцель* 1399, у Полоцьку, Гр XIV, 140 – *нѣцомъ* 1395, в Сучаві, Гр XIV, 126; *обронцою* быти 1388, в Луцьку, Гр

XIV, 87; до *пляцовъ* 1389, у Вільні, Гр XIV, 102; *стрѣльцевъ* 1399, у Львові, Гр XIV, 143 – *стрѣльцовъ* 1394, у Кракові, Гр XIV, 125.

Аналізуючи процес переходу *e* в *o* у слов'янських мовах, С. Бернштейн висноує, що в українських говірках це явище було відсутнє у кінці слова [2, с. 278]. Такі ж міркування знаходимо у Ю. Шевельова: *o* не вживається після середньопіднебінних і *j* наприкінці слова, наприклад, *плече, уже, ще, гаряче* [9, с. 193]. Проте українські грамоти XIV ст. дають підстави для певних сумнівів із цього приводу: *наше* 1322, в Луцьку, Гр XIV, 21 – *нашо* 1388, в Луцьку, Гр XIV, 86; *сѣлищю* 1342 (?), в Городні, Гр XIV, 25; *сложилъ ещо* 1387, не локаліз., Гр XIV, 74 тощо. Слушно звернув увагу на такі вияви фонем В. Курашкевич: «у трьох прикладах в кінці слова виступає *o*: *ещо, нашо, не хотячо* на противагу більшій кількості *-e*: *аже, выше, ниже, еше, ѣше*» [11, с. 36].

В українських грамотах XIV ст. репрезентовані випадки лабіалізації *e > o* перед *j*, зумовленої впливом аналогії: *Божое, Божой* 1322, в Луцьку, Гр XIV, 21; *ишой* 1388, в Луцьку, Гр XIV, 86; *нашей* 1393, в Сучаві, Гр XIV, 120 – *нашой, наше, нашою* 1322, в Луцьку, Гр XIV, 21; *человѣчѣ* 1388, в Луцьку, Гр XIV, 88 та ін.

Про подальший розвиток цього процесу загалом В. Мойсієнко зробив такі висновки: «...пам'ятки XVI – XVII ст. дають значно повнішу картину зміни *e > o*, причому з'являється більше пам'яток із півдня, де такий перехід відзначено, зокрема, у поліських пам'ятках перезвук *e > o* стає вже коли не нормою, то узусом напевно» [5, с. 153]. Чи не найголовнішою причиною поширення цього рефлексу вважають певну стандартизацію актової канцелярської мови в містах Правобережної України, оскільки перехід *e > o* після шиплячих, поставши як поліська (північноукраїнсько-південнобілоруська) особливість, невдовзі був привнесений і на південноукраїнські терени [5, с. 156].

Стосовно локалізації зазначеного мовного явища, можна стверджувати, що послідовний перехід *e > o* після шиплячих і *ц* відображають давні документи Волині, гродненські і вільненські грамоти. Ця риса превалує у ділових пам'ятках із Луцька: у грамоті князя Любарта Гедиміновича 1322 року її фіксують понад 20 словоформ; у грамоті Олександра-Вітовта 1388 року – 33 вияви. Наші результати дослідження збігаються із висновками інших мовознавців, зокрема Г. Півторака: «...перехід *e > o* після шиплячих та *j* перед твердими приголосними виник спочатку на землях волинян, деревлян, північних полян і, частково, дреговичів...» [7, с. 104], В. Мойсієнка: «...в українських пам'ятках XIV ст. таких написань стає більше, порівняно із ранньою давньоукраїнською добою, але передовсім у поліських» [5, с. 151]. До того ж, лабіалізації фонем *e* сприяв процес диспалаталізації шиплячих приголосних, який особливо відобразився у північноукраїнських говірках [6, с. 263]. Про давність цього мовного явища в українській мові і його північний характер поширення знаходимо і в С. Бернштейна: «перехід *e* в *o* перед твердим приголосним належить до найдавнішої українсько-північноросійської ізоглоси» [2, с. 278]. За нашими спостереженнями, периферійні зони досліджуваного позиційного переходу – Буковина, Галичина, тож весь південно-західний український ареал аналізованою зміною в цей час охоплений ще не був.

Континуація *e > o* після шиплячих та *ц* властива передовсім українській і білоруській мовам, наразі є нормою обох літературних мов [5, с. 151]. За даними діалектологічних досліджень, давній голосний *e* замість секундарного *o* сьогодні спостерігається в українських південно-західних говорах, зокрема у наддністрянському, покутсько-буковинському, бойківському, закарпатському і лемківському: *вечори* – *вечері, чорніти* – *черніти* [1, карта № 38]. Читання *o/e* після шиплячих особливо характерне для подільського регіону, який вважають південною периферією найінтенсивнішої зони вияву тенденції до зміни *e > o* [7, с. 106]: *шостий* – *шестий, вчора* – *вчера, душев* – *душов* тощо [4, с. 68-70]. Окремі відхилення від загальної закономірності переходу *e* в *o* після шиплячих у деяких південно-західних діалектах української мови пояснюють живими контактами із сусідніми діалектами західнослов'янських мов [3, с. 85].

Отже, у пам'ятках офіційно-ділового стилю української мови XIV ст. послідовно простежується лабіалізація етимологічного і секундарного голосного *e > o* після шиплячих і *ц* перед твердими і м'якими приголосними. Вона засвідчена у писемних пам'ятках української мови з другої половини XI ст., і з розвитком фонетичної системи такі вияви посилюються, а в джерелах XIV – XVII ст. перехід *e > o* після шиплячих та *ц* стає майже загальноукраїнською позиційною рисою. На основі наскрізного аналізу текстів українських грамот XIV ст. можна стверджувати, що лабіалізація *e > o* проходила щонайперше у поліських говорах. Головні зони вияву тенденції до зміни *e > o* у староукраїнській мові – Волинь і суміжні території. Південно-західний український мовний ареал, який належав до периферії процесу лабіалізації *e*, і сьогодні відображає читання голосних *o/e* після шиплячих приголосних. Безперечно, це виразна реалія середньовічного говіркового мовлення, на тлі якого можна оцінювати релевантність явища варіативності фонем.

**Скорочення**

Гр XIV Грамоти XIV ст. / упорядн. М.М. Пешак. – К. : Наук. думка, 1974. – 255 с.

**Список використаних джерел і літератури:**

1. Атлас української мови : у 3-х тт. / Ін-т мовознавства ім. О.О. Потебні ; ред. Я.В. Закревська. – Т. II : Волинь, Наддністрянщина, Закарпаття і суміжні землі. – К. : Наук. думка, 1988. – 520 с.
2. Бернштейн С.Б. Сравнительная грамматика славянских языков / С.Б. Бернштейн. – М. : Наука, 2005. – 352 с.
3. Жовтобрюх М. А. Исторична граматика української мови / М. А. Жовтобрюх, О. Т. Волох, С. П. Самійленко, І. І. Слинко. – К. : Наук. думка, 1980. – 319 с.
4. Матвіяс І. Г. Українська мова і її говори / І. Г. Матвіяс. – К. : Наук. думка, 1990. – 164 с.
5. Мойсієнко В.М. Північне наріччя української мови в XVI – XVII ст. Фонетика. [Текст] : дис. ... д-ра філол. наук : 10.02.01 – українська мова; захищ. 26.09.06 / Мойсієнко Віктор Михайлович. – Житомир, 2006. – 564 с.
6. Огієнко І. Українська літературна мова XVI століття і Крехівський «Апостол» 1560 року / І. Огієнко. – Варшава : Друкарня синодальна, 1930. – Т. 1. – 520 с.
7. Півторак Г.П. Формування і діалектна диференціація давньоруської мови / Г.П. Півторак. – К. : Наук. думка, 1988. – 277 с.
8. Русанівський В.М. Історія української літературної мови / В.М. Русанівський. – К. : УртЕк, 2002. – 424 с.
9. Шевельов Ю. Исторична фонологія української мови / Ю. Шевельов. – Харків : Акта, 2002. – 1054 с.
10. Ярошенко В. Українська мова в молдавських грамотах XIV – XV вв. / В. Ярошенко. – К., 1931. – 93 с.
11. Kuraskiewicz W. Gramoty halicko-wołyńskie XIV – XV wieku / W. Kuraskiewicz. – Kraków, 1934. – 174 s.
12. Stang Chr. S. Die westrussische Kanzleisprache des Grossfürstentums Litauen / Chr. S. Stang. – Oslo, 1935. – 148 s.

**References:**

1. *Atlas ukrainiskoi movy : u 3-kh tt.*, red. Ya.V. Zakrevska, Part II : Volyn, Naddnistrianshchyna, Zakarpattia i sumizhni zemli, Kyiv, Nauk. dumka, 1988, 520 p.
2. Bernshtejn S. B. *Sravnitel'naya grammatika slavyanskix*, Moscow, Nauka, 2005, 352 p.
3. Zhovtobriukh M. A., Volokh O. T., Samiilenko S. P., Slynko I. I. *Istorychna hramatyka ukrainiskoi movy*, Kyiv, Nauk. dumka, 1980, 319 p.
4. Matviias I. H. *Ukrainska mova i yii hovory*, Kyiv, Nauk. dumka, 1990, 164 p.
5. Moisiienko V. M. *Pivnichne narichchia ukrainiskoi movy v XVI – XVII st. Fonetyka*, Zhytomyr, 2006, 564 p.
6. Ohiienko I. *Ukrainska literaturna mova XVI stolittia i Krekhivskiyi «Apostol» 1560 roku*, Varshava, Drukarnia synodalna, 1930, Part 1, 520 p.
7. Pivtorak H. P. *Formuvania i dialektna dyferentsiatsiia davnoruskoi movy*, Kyiv, Nauk. dumka, 1988, 277 p.
8. Rusanivskiyi V. M. *Istoriia ukrainiskoi literaturnoi movy*, Kyiv, UrtEk, 2002, 424 p.
9. Shevelov Yu. *Istorychna fonolohiia ukrainiskoi movy*, Kharkiv, Akta, 2002, 1054 p.
10. Yaroshenko V. *Ukrainska mova v moldavskykh hramotakh XIV-XV st.*, K., 1931, 93 p.

**Summary**

**Inna Tsaralunga**

***The Phenomenon of Changing e > o in the Ukrainian XIV Century Records Language***

*The phenomenon of labialization of etymological and secondary e > o in the position after sibilant consonants and «ц» (ts) is investigated on the material of Ukrainian XIV century records. Causes and effects of transformation e into o in the development context of Ukrainian literature-writing system are clarified. Also, territorial and chronological limits of represented changes are determined. The parallel use of vowels e > o after sibilant consonants and «ц» (ts) caused significant amount of differences in writing nominal parts of speech (женою – жоною, гостинцемъ – гостинцомъ, ничего – ничого, нашего – нашого, божьего – божого, четыриста – чотыриста) and verb forms (вышелъ – вышолъ, пришедиши – пришодъши). The area of distinct trend of changing e > o – Volyn and neighboring northern areas is mentioned, peripheral zones of phenomenon – Bukovyna and Halychyna are determined. The results of observation showed that with the development of phonetic system, demonstration of transition vowel e into o amplified and formed one of the distinctive features of Ukrainian language.*

**Key words:** *written sights, official-business style, manuscript, phoneme, continuation, variability.*

Дата надходження статті: «04» лютого 2015 р.

Дата прийняття до друку: «26» лютого 2015 р.

РЕЦЕНЗІЇ

Віталій Мацько,

доктор філологічних наук, професор  
(м.Хмельницький)

**Вагоме літературознавче дослідження**

*(Ткачук М. П. Романтичний дискурс Левка Боровиковського (літературний портрет) / М. П. Ткачук. – [вид. 2-ге, випр. і доп.]. – Тернопіль : Збруч, 2015. – 268 с.)*

Із сучасних методологічних та історико-теоретичних позицій в українській літературі XIX століття постать поета Левка Боровиковського найменш вивчена, найменш досліджена. Цю прогалину заповнює монографія професора Миколи Ткачука «Романтичний дискурс Левка Боровиковського (літературний портрет)». Науковці виділяють три етапи розвитку романтизму: ранній (кінець XVIII – поч. XIX століття), зрілий (20-40 рр.XIX ст.) та пізній, якого відносять до пореволюційного періоду в Європі (після 1848 р.). Надання творів реквізиту – датування – свідчить, що основна творчість українського поета-романтика Л.Боровиковського припадає на зрілий етап розвитку романтичного стилю в Європі. Поет мав на кого орієнтуватися – це брати Я. та В.Грімм, Г.Гейне, Дж.Г.Байрон, В.Скотт, Жорж Санд, В.Гюго, А.Міцкевич, Ю.Словацький, В.Жуковський, О.Пушкін. Саме в цей час він написав вірші «Подражаніє Горацію» (1828), «Бандурист», «Журба» (1830), «Козак» (1831), «Пісня русалок» (1832), балади «Маруся» (1829), «Ледащо» (1830), «Чарівниця» (1831) та інші твори. Ще в 30-х роках минулого століття Агапій Шамрай (у книжці вкралася технічна помилка: на с.238 науковця названо Амвросієм) завважував, що Боровиковський був перший, "як на свій час, кваліфікований український поет, що дав зразки лірики, написані в новому стилі, позбавленому бурлескних і травестійних елементів».

Прикметно, що автор монографії добре обізнаний із працями попередніх дослідників, посилається на них, але при цьому той чи інший концепт виводить із власного погляду, світоглядних наукових обширів, сучасних літературознавчих парадигм. Саме у широкому контексті та дискурсивній практиці поета-романтика М.П.Ткачук розглядає зміну й еволюцію літературних напрямів, стильових течій в українському романтизмі, на фоні яких увиразнюється літературний портрет Левка Боровиковського. Літературознавець належно структурував монографічне дослідження, поділивши його на 23 мікротеми, що обрамлені вступом та висновками, післямовою «Слідами замріяного романтика» – її автором є доктор філологічних наук, професор Наталія Науменко, яка слушно резюмує, що й Ізмаїл Срезневський, і Левко Боровиковський зробили «неоціненний внесок в українську культуру та літературу» (с.262). Вказує на заслуги автора книжки: М.П.Ткачук в українському романтизмі виділив чотири тематично-стильові течії – це фольклорно-історичну, фольклорно-побутову, громадянську і психологічно-особистісну. Від себе додамо, що всі ці чотири течії знайшли своє місце у рецензованій праці, автор детально розглядає їх в контексті українського романтизму і творчій лабораторії Левка Боровиковського зокрема.

Мені видається, що монографія М.Ткачука «Романтичний дискурс Левка Боровиковського (літературний портрет)» має дві основоположні лінії, два блоки, два крила. Першу її частину я відношу до методологічно-теоретичного обґрунтування українського романтизму, доби активної праці поета-романтика, другу – до власне детального розгляду жанрово-стильових, художньо-поетикальних аспектів творчості письменника. У розділі «Поетика романтичних балад Левка Боровиковського» автор передусім звертає особливу увагу на перші романтичні балади «Молодиця» і «Маруся», співвідносячи їх до ліро-епічних творів (с.141). Останній промарковано як вираження національного колориту, зображення ментальності українців (с.154), свої наукові тези автор підкріплює висловлюваннями І.Франка, С.Єфремова, Ю.Луцького. Однак, треба відзначити, що І.Франко не лише не називав «Марусю» простим перекладом твору Жуковського, а й, здійснивши компаративний аналіз, у розвідці «Дещо про «Марусю» Л. Боровиковського та її основу» писав: «Детальне порівняння обох поем показує значні різниці і виправдовує слова Боровиковського, що він опрацював у своїй баладі вірування та легенди українського народу». Справді, Л.Боровиковський утверджував жанр романтичної балади, закоріненої в українське буття. Спершу писав російською мовою, а згодом перейшов на рідну, бо був патріотом, не раз говорив: «Моя мати – Малоросія: вона мене голубила й годувала, і на все добре наставляла. Як щира дитина я її слухав – і повік не забуду, що вона мені говорила, як на все добре вчила...». Певна річ, у творах Боровиковського ще не відбитий в чіткі формули патріотизм, як у наступного покоління романтиків, скажімо, в А.Метлинського чи М.Костомарова, однак спостерігаються мотиви любові

до України та самопожертви задля її свободи, сприяючи у такий спосіб розвитку національної свідомості.

Автор монографічного «літературного портрета» в структурі дослідження по-новому розкриває атрибуцію, достовірність теоретичних положень автентичності того чи іншого художнього твору, місця й часу створення на підставі аналізу стилістичних та просторово-часових координат, порівняльного концепту. Особливо такий історико-теоретичний контекст оприанено в підрозділах «Модернізація фольклорно-побутової балади», «Історіософські візії у баладах Левка Боровиковського», «Образ мандрівника-вершника», «Жанрово-стильові параметри балад».

З усього вагомого наукового обґрунтування важливою є думка автора книжки про те, що належне місце в творчій лабораторії митця посідає фольклорно-побутова тема («Молодиця», «Убійство», «Рибалка», «Розставання», «Чорноморець», «Вивідка»), нерідко з казково-фантастичним змістом. При цьому М.Ткачук слушно резюмує: «У баладах Боровиковського фантастика виконує, як правило, етичні функції або постає як втілення ірреальних сил» (с.112). Так, більшість творів поета переважно тематично обертаються у традиційному колі народної демонології, магії, чарів, вірувань, обрядів, ворожіння, нещасливої любові, нерідко зв'язаної зі смертю одного з героїв чи суспільною нерівністю закоханих. У творах з персонажами суто побутового сюжету виступають історичні соціальні постаті – козаки чи гайдамаки. Завважимо, що в творах Боровиковського ще не відбитий в чіткі формули патріотизм, як у пізнішого покоління романтиків – А.Метлинського чи М.Костомарова, однак виразно звучать мотиви любові до України та самопожертви задля її свободи, «поет-романтик прагне до ідеалу, але втілити його в життя не може, а тому живе у світі легенд, своїх почувань і вірувань» (с.254–255). Апофеозом звучить думка автора про те, що поетика балад Боровиковського є своєрідним показником «як авторських пошуків нових виражальних засобів у поезії, так і його умонастроїв» (с.255).

Безперечно нове прочитання Левка Боровиковського в літературознавчій концепції професора Миколи Ткачука сприятиме учителям шкіл, викладачам університетів провести на належному рівні уроки, семінарські заняття, а учням і студентам засвоїти навчальний матеріал з вивчення романтичного дискурсу в українській літературі ХІХ століття. Сподіваємось, що монографія М.П.Ткачука «Романтичний дискурс Левка Боровиковського (літературний портрет)» з великим успіхом сприйматиметься й широким колом читачів, оскільки текст викладено доступною мовою, написано легким стилем.

**Відомості про авторів**

**Бойцун** Ірина – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української літератури та методики її викладання Державного закладу «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка» (*м. Старобільськ*)

**Бородица** Світлана – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри теорії і методики української та світової літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (*м. Тернопіль*)

**Вашків** Леся – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри теорії і методики української та світової літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (*м. Тернопіль*)

**Гавдида** Наталія – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української та іноземних мов Тернопільського національного технічного університету імені Івана Пулюя (*м. Тернопіль*)

**Джигун** Людмила – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри практичної психології та педагогіки Хмельницького національного університету (*м. Хмельницький*)

**Козуленко** Вероніка – студентка Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії (*м. Хмельницький*)

**Короткова** Олена – викладач Криворізького державного комерційно-економічного технікуму (*м. Кривий Ріг*)

**Котяш** Іванна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови і літератури Міжнародного економіко-гуманітарного університету імені Степана Дем'янчука (*м. Рівне*)

**Кураш** Тетяна – викладач Торговельно-економічного коледжу Київського національного торговельно-економічного університету (*м. Київ*)

**Маховська** Світлана – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач Подільського відділення Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (*м. Хмельницький*)

**Мацько** Віталій – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри української мови і літератури Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії (*м. Хмельницький*)

**Мельник** Руслана – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри іноземної мови Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії (*м. Хмельницький*)

**Миронюк** Валентина – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Міжнародного економіко-гуманітарного університету імені академіка Степана Дем'янчука (*м. Рівне*)

**Назаревич** Леся – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української та іноземних мов Тернопільського національного технічного університету імені Івана Пулюя (*м. Тернопіль*)

**Нікітова** Інна – викладач кафедри української мови і літератури Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії (*м. Хмельницький*)

**Олійник** Валентина – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри психології та соціально-гуманітарних дисциплін Хмельницького інституту Міжрегіональної академії управління персоналом (*м. Хмельницький*)

**Пірошенко** Світлана – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри зарубіжної літератури та культурології Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії (*м. Хмельницький*)

**Попович** Анжеліка – кандидат філологічних наук, доцент, професор кафедри української мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка (*м. Кам'янець-Подільський*)

**Сазонова** Олена – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови і літератури Чернігівського національного педагогічного університету імені Т. Г. Шевченка (*м. Чернігів*)

**Скуратко** Тетяна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії і методики української та світової літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (*м. Тернопіль*)

**Словеська** Ірина – кандидат філософських наук, доцент, завідувач кафедри зарубіжної літератури та культурології Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії (*м. Хмельницький*)

**Теодорович** Даніела-Вікторія – магістрант Міжнародного економіко-гуманітарного університету імені Степана Дем'янчука (*м. Рівне*)

**Ткачук** Микола – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії і методики української та світової літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (*м. Тернопіль*)



**Філінюк** Валентина – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української мови і літератури Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії (*м.Хмельницький*)

**Чобанюк** Вікторія – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (*м.Івано-Франківськ*)

**Царалунга** Інна – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української філології Хмельницького національного університету (*м.Хмельницький*)

**Шабат-Савка** Світлана – доктор філологічних наук, доцент кафедри сучасної української мови, заступник декана Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича (*м.Чернівці*)

**Швець** Тетяна – викладач кафедри української мови і літератури Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії (*м.Хмельницький*)

**Школа** Валентина – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української літератури та компаративістики Бердянського державного педагогічного університету (*м.Бердянськ*)

**Яблонська** Наталія – аспірант Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (*м.Тернопіль*)

**Ямчук** Павло – кандидат філологічних наук, доцент, доктор філософських наук, професор, професор кафедри філософії та соціальних дисциплін Одеського державного університету внутрішніх справ, професор кафедри соціально-гуманітарних та правових дисциплін Уманського національного університету садівництва (*м.Умань*)

**Information about the Authors**

**Boitsun** Iryna – candidate of philology, assistant professor, assistant professor of the department of Ukrainian literature and methods of its teaching of the State establishment «Luhansk Taras Shevchenko National University» (*city Starobilsk*)

**Boroditsa** Svitlana – candidate of philology, assistant professor, assistant professor of the department of theory and methods of Ukrainian and world literature of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University (*city Ternopil*)

**Vashkiv** Lesia – candidate of philology, assistant professor, assistant professor of the department of theory and methods of Ukrainian and world literature of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University (*city Ternopil*)

**Havdyda** Nataliia – candidate of philology, assistant professor of the department of Ukrainian and foreign languages of Ternopil Ivan Paliui National Technical University (*city Ternopil*)

**Dzhyhun** Liudmyla – candidate of pedagogy, assistant professor, assistant professor of the department of practical psychology and pedagogy of Khmelnytskyi National University (*city Khmelnytskyi*)

**Kozulenko** Veronika – student of Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy (*city Khmelnytskyi*)

**Korotkova** Olena – teacher of Kryvyi Rih State Commercial-Economic Technical School (*city Kryvyi Rih*)

**Kotiash** Ivanna – candidate of philology, assistant professor of the department of Ukrainian and literature of International Stepan Demianchuk Economic-Humanitarian University (*city Rivne*)

**Kurash** Tetiana – teacher of Trade and Economics College of Kyiv National Trade and Economics University (*city Kyiv*)

**Makhovska** Svitlana – candidate of philology, assistant professor, head of Podillia Branch of the Institute of Art Study, Folklore and Ethnology named after M.T.Rylskyi National Academy of Sciences of Ukraine (*city Khmelnytskyi*)

**Matsko** Vitalii – doctor of philology, professor, professor of the department of Ukrainian and literature of Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy (*city Khmelnytskyi*)

**Melnyk** Ruslana – candidate of philology, assistant professor, head of the department of foreign language of Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy (*city Khmelnytskyi*)

**Myroniuk** Valentyna – candidate of philology, assistant professor of the department of Ukrainian and literature of International Stepan Demianchuk Economic-Humanitarian University (*city Rivne*)

**Nazarevych** Lesia – candidate of philology, assistant professor of the department of Ukrainian and foreign languages of Ternopil Ivan Paliui National Technical University (*city Ternopil*)

**Nikitova** Inna – teacher of the department of Ukrainian and literature of Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy (*city Khmelnytskyi*)

**Oliinyk** Valentyna – candidate of pedagogy, assistant professor, assistant professor of the department of psychology and social-humanitarian disciplines of Khmelnytskyi Institute of Interregional Academy of Personnel Management (*city Khmelnytskyi*)

**Piroshenko** Svitlana – candidate of philology, assistant professor, assistant professor of the department of foreign literature and culture studies of Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy (*city Khmelnytskyi*)

**Popovych** Anzhelika – professor of the department of Ukrainian, candidate of philology, assistant professor, Kamianets-Podilskyi Ivan Ohienko National University (*city Kamianets-Podilskyi*)

**Sazonova** Olena – candidate of philology, assistant professor of the department of Ukrainian and literature of Chernihiv T.H.Shevchenko National Pedagogical University (*city Chernihiv*)

**Skuratko** Tetiana – candidate of philology, assistant professor of the department of theory and methods of Ukrainian and world literature of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University (*city Ternopil*)

**Slonievska** Iryna – candidate of philosophy, assistant professor, head of the department of foreign literature and culture studies of Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy (*city Khmelnytskyi*)

**Teodorovych** Daniela-Viktoriia – undergraduate student of International Stepan Demianchuk Economic-Humanitarian University (*city Rivne*)

**Tkachuk** Mykola – doctor of philology, professor, head of the department of theory and methods of Ukrainian and world literature of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University (*city Ternopil*)

**Filiniuk** Valentyna – candidate of philology, assistant professor, assistant professor of the department of Ukrainian and literature of Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy (*city Khmelnytskyi*)

**Chobaniuk** Viktoriia – candidate of philology, assistant professor of the department of Ukrainian literature of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University (*city Ivano-Frankivsk*)

**Tsaralunha** Inna – candidate of philology, assistant professor, assistant professor of the department of Ukrainian philology of Khmelnytskyi National University (*city Khmelnytskyi*)

**Shabat-Savka** Svitlana – doctor of philology, assistant professor of the department of modern Ukrainian language, deputy dean of Chernivtsi Yurii Fedkovych National University (*city Chernivtsi*)

**Shvets Tetiana** – teacher of the department of Ukrainian and literature of Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy (*city Khmelnytskyi*)

**Shkola** Valentyna – candidate of philology, assistant professor, assistant professor of the department of Ukrainian literature and comparative linguistics of Berdiansk State Pedagogical University (*city Berdiansk*)

**Yablonska** Nataliia – postgraduate student of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University (*city Ternopil*)

**Yamchuk** Pavlo – candidate of philology, assistant professor, doctor of philosophy, professor, professor of the department of philosophy and social disciplines of Odesa State University of Internal Affairs, professor of the department of social-humanitarian and law disciplines of Uman National University of Horticulture (*city Uman*)

### ШАНОВНІ КОЛЕГИ!

Запрошуємо Вас взяти участь у випуску збірника наукових праць «Філологічний дискурс».

У «Філологічному дискурсі» публікуються оригінальні (раніше ніде не опубліковані) *статті з актуальних проблем літературознавства* (українська література, російська література, література слов'янських народів, література зарубіжних країн, порівняльне літературознавство, теорія літератури, фольклористика, журналістика, літературне джерелознавство і текстологія) та *мовознавства* (українська мова, російська мова, слов'янські мови, германські мови, романські мови, класичні мови, індоєвропейські мови, загальне мовознавство, перекладознавство, порівняльно-історичне і типологічне мовознавство) тощо.

### Вимоги до статей:

При написанні та оформленні статей необхідно керуватись такими **вимогами**:

1. До друку приймаються статті, які відповідають тематиці збірника, що відображається у поставленому зверху зліва УДК.

2. Статті повинні бути написані українською (англійською, німецькою, польською, російською) мовою в науковому стилі і не містити граматичних помилок (стаття має бути вичитаною).

3. Структура статті повинна мати такі елементи (відповідно до Постанови Президії Вищої атестаційної комісії України від 15.01.2003 р. №7-05/1, пункт 3 (*Бюлетень ВАК України. – 2003. – №1. – С.2*)) [додаток 1]:

– постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок з важливими науковими та практичними завданнями;

– аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання цієї проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше питань загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття;

– формулювання цілей статті (постановка завдання);

– виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;

– висновки з описаного дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямі.

Стаття повинна містити список використаних джерел та літератури, оформлений згідно з ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 «Система стандартів з інформації, бібліотечної та видавничої справи. Бібліографічний запис. Бібліографічний опис. Загальні вимоги та правила складання» (див. Приклади оформлення бібліографічного опису у списку джерел... (*Бюлетень ВАК України. – 2009. – №5. – С.26-30*)); анотації і ключові слова (українською мовою після заголовка статті – 150-250 слів (приблизно 0,5-0,75 сторінки друкованого тексту, 14 шрифт, півторапівні інтервал, поля з усіх боків по 2 см), англійською мовою після списку використаних джерел та літератури) (слова-маркери до анотацій див. у додатку 3). **Анотація англійською мовою завіряється підписом філолога.**

4. Автор статті несе відповідальність за правильність та достовірність поданого матеріалу, за точне цитування джерел і літератури та посилання на них, що він стверджує своїм підписом на звороті останньої сторінки, вказавши: *вичитано, відредаговано, дата, підпис.*

5. Рукопис статті подається на компакт-диску, що містить матеріали, набрані у вигляді документа MS Word 2003 (але не пізніших версій цієї програми). До диску додається підписаний автором роздрукований варіант рукопису. Текст на диску повинен бути ідентичним роздрукованому. Матеріали пересилаються у конверті формату А4.

6. Параметри документа: *формат листка* – А4 (орієнтація книжкова), *поля* – верхнє, нижнє, правє, лівє – 2 см, *шрифт* – Times New Roman, Сур, розмір 14, звичайного стилю, без переносів та табуляцій, *інтервали* – міжрядковий – півтора, відступ першого рядка – 1,25 см, вирівнювання абзаців – за шириною.

7. Увесь текст повинен бути набраний шрифтом одного типу і розміру в одну колонку. Не допускається використання вставок та гіперпосилань. Можна виділяти символи (фрагменти тексту) курсивом та (або) напівжирним шрифтом. Бажано уникати (там, де це можливо) набору тексту великими літерами. При наборі тексту необхідно дотримуватись правил комп'ютерного набору тексту, зокрема, необхідно використовувати кутові (французькі) лапки, круглі дужки, розрізняти символи тире і дефіса (тире відокремлюється з обох боків пробілами та є більшим за довжиною від дефіса). Нумерація сторінок не проставляється (нумеруються сторінки олівцем на звороті роздрукованого примірника рукопису).

8. Ілюстрації (рисунок, таблиці, формули, графіки, схеми) друкуються шрифтом 10pt, розміщуються по центру, складові їх частини групуються в один об'єкт. Підписи до них та посилання на них в тексті є обов'язковими. Загальна кількість ілюстрацій не повинна перевищувати десяти (всі вони входять до загального обсягу статті).

9. Бібліографія до статті повинна включати мінімум 5 літературних джерел, оформлених у встановленому порядку з обов'язковим зазначенням кількості сторінок. У посиланні на використанні джерела та літературу зазначається їх порядковий номер у списку літератури та сторінка, які проставляються у квадратних дужках (наприклад: [4, с.32]). Якщо автор використовує посилання на декілька літературних джерел, то це зазначається так: [4; 32]. Бібліографія складається в алфавітному порядку або за порядком посилання в тексті. Статті без бібліографії редколегією розглядатися не будуть. Обов'язково в кінці статті подається транслітерація списку використаних джерел (правила транслітерації див. у додатку 4). Транслітерований список літератури є повним аналогом списку літератури та виконується на основі транслітерації мови оригіналу латиницею. **Посилання на англійські джерела літератури не транслітеруються.**

10. Обсяг статті повинен бути в межах 9-15 сторінок, набраних і оформлених відповідно до п.п.6-9.

11. Матеріали розташовуються у такій послідовності:

- 1) індекс УДК;
- 2) ініціали та прізвище автора(ів);
- 3) науковий ступінь, вчене звання, посада;
- 4) місце роботи: назва установи (скорочена), населеного пункту (якщо його назва не входить до складу назви установи), назва країни (для іноземних авторів). Всі дані про місце роботи беруться у дужки;
- 5) назва статті (друкується малими літерами з першої великої);
- 6) анотація статті та ключові слова українською мовою без назви статті і прізвища автора;
- 7) текст статті (з дотриманням усіх наведених вище вимог);
- 8) список використаних джерел та літератури;
- 9) анотації статті та ключові слова російською і англійською мовами із зазначенням прізвища й ініціалів автора(ів) та назви статті;
- 10) місце для запису дати надходження тексту рукопису до редколегії – «\_»\_\_\_\_\_201\_р.

**Статті, оформлені з порушенням наведених вище вимог, прийматися до розгляду не будуть.** Диски та роздруковані примірники статей авторам не повертаються.

11) всі авторські матеріали є об'єктом проведення незалежної та закритої експертизи без розголошення контактної інформації про рецензентів авторам матеріалів.

12) при розміщенні матеріалів у збірнику наукових праць «Філологічний дискурс» автор передає у безкоштовне та не ексклюзивне використання редакцією матеріалів із збереженням тільки авторських прав на рукопис без обмеження терміну такої передачі.

13) фактом розміщення матеріалів у збірнику наукових праць «Філологічний дискурс» автор дозволяє редакції журналу розміщати матеріали у мережі Інтернет та надає право доступу до цих матеріалів користувачам незалежно від їх місця проживання.

14) редакція журналу залишає за собою право на розповсюдження у електронній або паперовій формах збірник наукових праць «Філологічний дискурс» та/або іншої інформації, підготовленою редакцією, або сторонніми редакціями, що діють від імені редакції, цілком або лише окремих статей або їх фрагментів, що вже опубліковані без повідомлення про ці дії авторів статей із збереженням їх авторських прав відповідно до законів України «Про інформацію» (редакція від 10.08.2012 р.) та «Про науково-технічну інформацію» (редакція від 09.05.2011 р.).

15) згідно із Законом України «Про авторське право і суміжні права» (редакція від 05.12.2012) за автором зберігаються всі немайнові права на твір із забезпеченням вказування авторства твору. Редакція збірника наукових праць «Філологічний дискурс» згідно статті 22 Закону України «Про авторське право і суміжні права» виконує передачу примірника твору бібліотекам та архівам України та інших країн, діяльність яких не спрямована прямо або опосередковано на одержання прибутку, за умов використання отриманих матеріалів від редакції у освітній діяльності із збереженням авторства. Передача матеріалів виконується із забезпеченням принципів відкритого та безкоштовного доступу до переданих матеріалів (open access).

16) Прийняті статті після друку розміщуються у мережі Інтернет:

- на сайті Національної бібліотеки України ім.В.І.Вернадського;
- на сайті збірника наукових праць «Філологічний дискурс»: <http://fildyskurs.kgpa.km.ua>.

**До редколегії збірника надсилаються такі матеріали:**

- 1) стаття у відповідності до наведених вище вимог;
- 2) завірений витяг із засідання кафедри навчального закладу чи лабораторії науково-дослідної установи про рекомендацію статті до друку (для аспірантів, здобувачів);

3) рецензія на статтю аспіранта (здобувача), підготовлена і підписана доктором (кандидатом) наук, та завірена в установленому порядку;

4) на окремому аркуші відомості про автора(ів) за поданою нижче формою [додаток 2];

5) чистий конверт з маркою для листування з редколлегією.

Вартість публікацій становить **30 грн. за 1 сторінку тексту**, оформлену відповідно до вищезазначених вимог (+ 25 грн. на пересилання збірників для авторів з інших міст). На одну статтю надсилається один примірник збірника. У разі друкування статті у співавторстві, при бажанні отримати додатковий(і) примірник(и) для співавтора(ів) здійснюється доплата, яка становить 100 грн. Копії квитанцій про оплату надсилаються на електронну адресу [kgpa\\_nauka@ukr.net](mailto:kgpa_nauka@ukr.net), оригінали автори зберігають у себе. **Проплата за друк статті здійснюється лише після повідомлення про прийняття статті до друку.**

Усі матеріали необхідно надсилати на **адресу редколегії:**

29013, м.Хмельницький, вул.Проскурівського підпілля, 139, Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, науковий відділ.

**E-mail:** [kgpa\\_nauka@ukr.net](mailto:kgpa_nauka@ukr.net)

**Тел.:** (0382) 79-59-45

**Контактні особи:** Мацько Віталій Петрович (096-110-33-73), Кришук Валентина Леонідівна (098-870-81-34).

### **Додаток 1**

#### **Про підвищення вимог до фахових видань, внесених до переліків ВАК України**

**(З постанови Президії ВАК України від 15.01.2003р. № 7-05/1)**

Необхідною передумовою для внесення видань до переліку наукових фахових видань України є їх відповідність вимогам пункту 7 постанови Президії ВАК України від 10.02.1999 р. № 1-02/3 «Про публікації результатів дисертацій на здобуття наукових ступенів доктора і кандидата наук та їх апробацію». Однак окремі установи-засновники таких видань не дотримуються вимог до складу редакційної колегії видань, не організують належним чином рецензування та відбір статей до друку, не надсилають свої наукові видання до бібліотек, перелік яких затверджено постановою президії ВАК України від 22.05.1997 р. № 16/5, тим самим обмежуючи можливість наукової громадськості знайомитися із результатами дисертаційних досліджень. У зв'язку з цим Президія Вищої атестаційної комісії України

#### **ПОСТАНОВЛЯЄ:**

1. Попередити установи-засновники наукових фахових видань, що у разі відсутності видань у фондах визначених ВАК бібліотек вони будуть вилучені з переліку наукових фахових видань України, в яких дозволяється друкувати результати дисертаційних досліджень.

2. Установам-засновникам фахових видань оновити склади редакційних колегій так, щоб більшість у них становили фахівці, основним місцем роботи яких є установа-засновник фахового видання.

3. Редакційним колегіям організувати належне рецензування та ретельний відбір статей до друку. Зобов'язати їх приймати до друку у виданнях, що виходитимуть у 2003 році та у подальші роки, лише наукові статті, які мають такі необхідні елементи: постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями; аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття; формулювання цілей статті (постановка завдання); виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів; висновки з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.

4. Спеціалізованим ученим радам при прийманні до захисту дисертаційних робіт зараховувати статті, подані до друку, починаючи з лютого 2003 року, як фахові лише за умови дотримання вимог до них, викладених у п. 3 даної постанови.

5. Встановити обов'язковим подання до ВАК України разом із клопотанням про внесення видання до переліку фахових також копії свідоцтва про державну реєстрацію друкованого засобу.

6. Зобов'язати установи, які є засновниками фахових видань, протягом 2003 року надсилати до ВАК України один контрольний примірник видання із супровідним листом.

7. Експертним радам ВАК України провести до 1 січня 2004 року аналіз наукового рівня публікацій у фахових виданнях і подати президії ВАК України пропозиції щодо внесення відповідних змін до переліку фахових видань.

Додаток 2  
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА(ІВ)

Прізвище \_\_\_\_\_  
 Ім'я, по батькові \_\_\_\_\_  
 Науковий ступінь, вчене звання \_\_\_\_\_  
 Місце роботи (повна назва) \_\_\_\_\_  
 Посада \_\_\_\_\_  
 Навчальний заклад, в якому навчається (для аспірантів (здобувачів)) \_\_\_\_\_  
 Домашня адреса \_\_\_\_\_  
 Контактні телефони \_\_\_\_\_  
 Назва статті \_\_\_\_\_  
 Дата \_\_\_\_\_  
 Підпис \_\_\_\_\_

Додаток 3  
СЛОВА-МАРКЕРИ ДО АНОТАЦІЙ

Акцентовано ( <i>увагу на</i> )	Запропоновано <i>заходи щодо...</i>
Апробовано <i>підхід</i>	Зафіксовано
Аргументовано, <i>що</i>	Здійснено
Безпосередньо <i>у Полтаві</i>	Знайдено
Введено <i>в науковий обіг</i>	Зосереджено <i>увагу</i>
Вдосконалено	Зроблено <i>висновок</i>
Виведено <i>формулу</i>	З'ясовано
Вивчено <i>вплив</i>	Модифіковано
Виділено <i>операції</i>	На <i>базі</i>
Визначено <i>методику, перспективи, шляхи, складові, умови, орієнтацію...</i>	На конкретних прикладах На основі <i>узагальнення</i>
Викладено <i>заходи, аспекти, авторську інтерпретацію, схему, методику...</i>	На підставі теоретико-емпіричних досліджень проаналізовано
Виконано <i>порівняльний аналіз,</i>	Наведено
Використано <i>документи, акти...</i>	Надано <i>оцінку</i>
Вирішено <i>проблему</i>	Обговорено <i>необхідність, неможливість, принципи роботи</i>
Висвітлено <i>питання, проблеми, досвід, роль...</i>	Обрано <i>метод</i> Обраховано <i>вартість</i>
Висновки дослідження <i>про склад, ...можна використовувати у курсах...</i>	Обумовлено Представлено Продемонстровано
Висунуто <i>пропозиції</i>	Прослідковано
Виходячи з <i>цього,</i>	Простежено <i>проблеми, методи...</i>
Виявлено <i>чинники</i>	Реалізовано <i>методику</i>
Відмічено	Рекомендовано
Віднайдено <i>матеріали</i>	Оцінено
Відображено	Розглянуто <i>особливості, підходи...</i>
Впродовж	Розкрито <i>зміст, суть, поняття...</i>
Враховано	Розроблено
Встановлено <i>можливість, критерії...</i>	Синтезовано
Доведено <i>високу ефективність...</i>	Систематизовано
Дозволено	Створено
Досліджено <i>вплив, властивості</i>	Сформовано
Досягнуто	У ході експерименту обґрунтовано
За <i>результатами спостережень</i>	Установлено <i>тенденції</i>
Задokumentовано	Уточнено <i>сутність поняття</i>
Залежно	

Додаток 4

Правила транслітерації списку використаних джерел  
(відповідно до Постанови Кабінету Міністрів України від 27 січня 2010 р. №55 «Про  
впорядкування транслітерації українського алфавіту латиницею» (для джерел  
українською мовою) та ГОСТу 7.79-2000 (ISO 9-95) (для джерел російською мовою))

Український/ російський алфавіт	Транслітерація російського алфавіту латиницею (ГОСТ 7.79-2000 (ISO 9-95))	Транслітерація українського алфавіту латиницею (Постанова Кабінету Міністрів України від 27 січня 2010 р. №55)	
		На початку слова	В інших позиціях
А	A		a
Б	B		b
В	V		v
Г	G		h
Ґ	–		g
Д	D		d
Е	E		e
Є	Yo		–
Є	–	ye	ie
Ж	Zh		zh
З	Z		z
И	I		y
І	–		i
Ї	–	yi	i
Й	J	y	i
К	K		k
Л	L		l
М	M		m
Н	N		n
О	O		o
П	P		p
Р	R		r
С	S		s
Т	T		t
У	U		u
Ф	F		f
Х	X		kh
Ц	cz, c		ts
Ч	Ch		ch
Ш	Sh		sh
Щ	Shh		shch
Ъ	”		–
Ы	y’		–
Ь	’		–
Э	e’		–
Ю	Yu	yu	iu
Я	Ya	ya	ia

При транслітерації російського алфавіту латиницею Ц передається латинською C, або буквосполученням CZ. Рекомендується вживати C перед буквами I, E, Y, J, а в інших випадках – CZ.

При транслітерації українського алфавіту латиницею:

1. Буквосполучення «зг» відтворюється латиницею як «zgh» (наприклад, Розгон – Rozghon, Згарок – Zgharok) на відміну від «zh», яке є аналогом української літери «ж».
2. М’який знак та апостроф латиницею не відтворюються.
3. Транслітерація прізвищ та імен осіб, а також географічних назв виконується за допомогою відтворення кожної літери латиницею.



**Приклади транслітерації:**

**– стаття в журналі:**

Лисенко Н. В. Етнокультурна компетентність сучасного педагога: психолого-педагогічний аспект / Н. В. Лисенко // Педагогічний дискурс : зб. наук. праць. – Хмельницький : ХГПА, 2007. – Вип. 2. – С. 100–106.

Lysenko N. V. Etnokulturna kompetentnist suchasnoho pedahoha: psykhologo-pedahohichnyi aspekt, *Pedahohichnyi dyskurs: zbirnyk naukovykh prats*, 2007, Volume 2, pp. 100–106.

Вульфсон Б. Л. Последипломное образование в развитых странах / Б. Л. Вульфсон // Педагогика. – 1993. – № 3. – С. 86–92.

Vul'fson B. L. Poslediplomnoe obrazovnie v razvity'x stranax, *Pedagogika*, 1993, № 3, pp. 86–92.

**– книга:**

Бенера В. Є. Самостійна робота студентів у вищій школі України: історичні трансформації (друга половина XIX – кінець XX ст.) / В. Є. Бенера. – Рівне : ПП ДМ, 2011. – 640 с.

Venera V. Ye. Samostiyna robota studentiv u vyshchyi shkoli Ukrainy: istorychni transformatsii (druha polovyna XIX – kinets XX st.). Rivne, PP DM, 2011, 640 p.

Новиков А. М. Методология учебной деятельности / Александр Михайлович Новиков. – М. : Эгвес, 2005. – 176 с.

Novikov A. M. Metodologiya uchebnoj deyatel'nosti. Moskva, E'gves, 2005, 176 p.

**– монографія:**

Терепищій С. Стандартизація вищої освіти (спроба філософського аналізу) : [моногр.] / Сергій Терепищій. – К. : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2010. – 197 с.

Terepyshchyi S. Standartyzatsiia vyshchoi osvity (sproba filososfskoho analizu): monohrafiia. Kyiv, NPU im.M.P.Drahomanova, 2010, 197 p.

Алпеева Т. М. Философия культуры : [моногр.] / Т. М. Алпеева. – Минск : Веды, 2004. – 452 с.

Alpeeva T. M. Filosofiya kul'tury': monografiya. Minsk, Vedy', 2004, 452 p.

**– тези конференції:**

Гапон Ю. А. Специфіка дисципліни і фактори, що визначають зміст навчання іноземної мови професійної спрямованості / Ю. А. Гапон // Лінгвометодичні концепції викладання іноземних мов у немовних вищих навчальних закладах України : зб. статей наук.-практ. конф. – К., 2003. – С. 40–49.

Hapon Yu. A. Spetsyfika dystsypliny i faktory, shcho vyznachaiut zmist navchannia inozemnoi movy profesiinoi spriamovanosti. *Linhvometodychni kontseptsii vykladannia inozemnykh mov u nemovnykh vyshchykh navchalnykh zakladakh Ukrainy: zbirnyk statei naukovykh-praktychnoi konferentsii*. Kyiv, 2003, pp. 40–49.

*Volume – порядковий номер журналу (збірника), Issue – номер видання, Part – номер тому.*

**Онлайн транслітератор**  
<http://translit.kh.ua/?passport>

Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка  
Національної академії наук України  
Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

# Філологічний дискурс

*Збірник наукових праць*

Випуск 2

Видається двічі на рік  
Засновано в 2015 році

**Філологічний дискурс** : зб. наук. праць / гол. ред. В. П. Мацько. –  
Хмельницький : ХГПА, 2015. – Вип. 2. – 145 с.

**Комп'ютерний набір та упорядкування:** Кришук В.

**Літературні редактори:** Філінюк В., Нагорний Я. (англійська мова)

**Художнє оформлення:** Львівський С.

*За достовірність фактів, назв, дат, посилань на літературні джерела тощо  
відповідальність несуть автори. Редколегія не завжди поділяє їхні погляди.*

Підписано до друку 22.05.2015 р. Здано до друку 22.05.2015 р.  
Формат 60x84/8. Гарнітура Century Schoolbook. Умовн.друк.арк. 15,8.  
Друк різнографією. Тираж 100 прим. Зам.№22/05-15.

**Адреса редколегії:**

29013 м.Хмельницький, вул. Проскурівського підпілля, 139,  
Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, науковий відділ.  
тел. (0382) 79-59-45  
e-mail: kgpa\_nauka@ukr.net

---

---

Віддруковано у науково-видавничому відділі  
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії  
29013, м.Хмельницький, вул.Проскурівського підпілля, 139  
тел.: (0382) 79-58-96

Shevchenko Institute of Literature  
of the National Academy of Sciences of Ukraine  
Khmelnyskyi Humanitarian-Pedagogical Academy

SCIENTIFIC EDITION

# Philological Discourse

## *Collection of Research Papers*

Volume 2  
Published bi-yearly  
Founded in 2015

**Philological Discourse** : Collection of research papers / editor in chief V. P. Matsko. – Khmelnytskyi, Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy, 2015, Volume 2, 145 p.

**Typesetting services and formation:** *Kryshchuk V.*  
**Literary editors:** *Filiniuk V., Nahorny Ya. (English)*  
**Artistic finish:** *Ilinskyi S.*

*The authors are responsible for reliability of facts, names, dates, references on literary sources etc. Editorial board doesn't always share their views.*

Passed for printing 22.05.2015. Submitted for publication 22.05.2015.  
Format 60x84/8. Typeface Century Schoolbook. Conventional printed sheet 15,8.  
Risography. Circulation 100 numbers. Order №22/05-15.

**Adress of the editorial board:**

29013 Khmelnytskyi, Proskurivskoho Pidpillia Str., 139,  
Khmelnyskyi Humanitarian-Pedagogical Academy, scientific department.  
tel. (0382) 79-59-45  
e-mail: kgpa\_nauka@ukr.net

Printed in scientific and publishing department  
of Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy  
29013 Khmelnytskyi, Proskurivskoho Pidpillia Str., 139  
tel. (0382) 79-58-96