

Валентина САЄНКО

Матеріали до курсу

"ІСТОРІЯ

УКРАЇНСЬКОЇ

ЛІТЕРАТУРИ ХХ ст." "

Практичні заняття

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ОДЕСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ім. І. І. МЕЧНИКОВА  
ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ  
Кафедра української літератури

**Валентина САЄНКО**

**Матеріали до курсу**  
**«ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ**  
**ЛІТЕРАТУРИ ХХ ст.»**

**Практичні заняття**

*Науково-методичний посібник*  
*Видання третє, доповнене й удосконалене*

Спеціальність — 8.030501  
Українська мова і література  
Спеціальність — 8.030502  
Російська мова і література  
Спеціальність — 8.030502  
Болгарська мова і література

Одеса • «Астропринт» • 2005

УДК 83.3(4Ук)6я73

С12

БКК 821.161.2(091)“19”(075)

Автор-укладач кандидат філологічних наук, доцент *В. П. Саєнко*

Відповідальний редактор професор **В. В. Фащенко**

Друкується за ухвалою Вченої ради філологічного факультету ОНУ.  
Протокол № 2 від 14 жовтня 2004 року

С 4603020100-202 Без оголош.  
318-2005

ISBN 966-318-448-5

© В. П. Саєнко, автор-укладач, 2005

## ПОЯСНЮВАЛЬНА ЗАПИСКА

Збігло до кінця ХХ століття, як і друге тисячоліття. Внутрішній вогонь культурно-го життя України цієї пори притишився і стає історією. Масштабність і різноманітність цієї пори художньої талановитості українських письменників осмислена лише частково, як і ступінь літературного розвитку в цілому, усвідомлення його як органічної частки всесвітнього мистецтва. Тим більше, що за останні десятиліття кровообіг ідей про особливості літературного життя України впродовж даного періоду, який Ліна Костенко охарактеризувала одним рядком із циклу «Коротко — як діагноз»: «Таке століття — навіть зрячі йдуть шовілі», по суті посилюється і прокладає нові русла. Пульсують в іншому — значно складнішому — ритмі не лише наше сьогочасне мистецтво, але й уявлення про його досягнення і втрати, періодизацію, співзв'язі європейського і провінційно-просвітянського рівнів, незалежності і корозії талантів — усього розмаїття тих явищ і фактів та поглядів на них, неоднозначне тлумачення яких неможливе, бо призведе до сплюснення, тотальної деформації вже не раз деформованого і канонізованого за певними ідеологічними схемами.

Тому першорядним завданням курсу «Історії української літератури ХХ ст.» є системне вивчення руху мистецьких потенцій України протягом складного часу пошуку дороги до себе і в широкий світ культури.

Засвоєння студентами питомого і складного університетського курсу, крім сприйняття й осмислення ідей, сформульованих у лекціях і спрямованих на аналіз закономірностей, тенденцій, найвиразніших якостей вітчизняного літературного процесу, представлених у динамічному і статичному вираженні водночас, передбачає застосування серії практичних занять. Вони є не стільки допоміжним способом у досягненні мети, скільки важливим методом активізації й вироблення наукових підходів до курсу історії української літератури ХХ століття, які студенти здійснюють під час сумлінного прочитання текстів і практичного здобуття навичок використання різних літературознавчих методик аналізу системи творів чи лише одного твору як найвиразніших мистецьких явищ доби і зразків творчої самобутності письменників. Адже постали нові уявлення про закономірності літературного руху України, пов'язані з суспільно-громадськими і культурологічними перетвореннями 90-2000-х років і прогресом сучасної наукової думки.

Через те у даній програмі і навчально-методичному посібнику з практичних занять враховані новітні ідеї про українське мистецтво ХХ століття, які прийшли «зліва», «справа», «з центру», «здалеку», тільки за умови їх продуктивності, незашореності, спроможності пізнати явище літератури як самобутній творчий феномен у системі інших і багатоаспектності функціонування. Відбиті в ній і ті ідеї, які виникли у викладачів кафедри української літератури, які читають цей авторський курс і осмислюють його проблеми у власній педагогічній і науково-дослідній праці, знаходячи оригінальні підходи і методики до не тільки знаних текстів і суджень про них, але й часто у невідомих ракурсах, у новаторському прочитанні і витлумаченні, спонукаючи до власної творчості і студентів.

Культурний процес ХХ ст. вивчається на практичних заняттях і з погляду актуальних проблем теорії літератури, зокрема, її жанрово-родової структури, мистецьких шкіл і

напрямів та взаємодії методів. Але головний акцент — це текст і творчість письменника, їх повнокровна інтерпретація.

Зважаючи на те, що це завдання вельми складне для тих студентів, які звикли репродукувати знання, а не вчитися мислити самостійно, серія практичних занять спланована так, аби кожен зміг спробувати різні методи аналізу художніх текстів, виробити смак до питань поезики, розуміння естетичних якостей твору та художньої оригінальності літературних здобутків.

Практичні заняття орієнтовані на поглиблення самостійних студентських студій; на заміну описовості і стереотипності в поцінуванні художніх явищ, винесених зі школи; на аналітичність і творчий підхід як до відомого та застарілого, так і непізнаного, забутого, репресованого і діаспорного, навички власного експериментаторства та відкриття невідомого чи забутого. Важливим є і піднесення наукової студентської роботи, що цілком вірогідно може вирости під час опрацювання тем, які виносяться на практичні заняття, та способів їх освоєння і викладу під час різних форм практикуму — **дискусія, філологічний коментар, філологічна гра** тощо. Це розвиває самостійне мислення студента, його творчість, спрямовану не на репродукування знань, а на вміння їх здобувати на основі власного пошуку асоціативних зв'язків мистецьких явищ, інтертекстуальності, застосування теоретичних та історико-літературних суджень, поглиблення інтересу до культури слова.

Адже феномен Слова, любов до нього (через те наука — філологія) — це цілий Всесвіт, пізнання якого безмежно збагачує, відкриває глибини мудрості. Ось чому Рене Декарт залишив таку сентенцію: «Визначайте значення слів, і ви позбавите світ від половини заблукань». Так само важливо орієнтуватися в значенні термінів, доречно ними користуватися в процесі аналізу творів, а також оперувати літературознавчими категоріями, необхідними для інтерпретації текстів, їх наукового витлумачення.

Тим більше, що практичні заняття в обсязі 42 годин розплановані на два семестри, проводяться на IV курсі української філології. А це період інтенсивного формування професіоналізму, актуалізації знань, накопичених на попередніх курсах з різних дисциплін, їх систематизації, практичного застосування у власній викладацькій роботі (на цей час випадає педпрактика, під час якої можна не тільки продемонструвати засвоєні знання, але й передати, як естафету, далі).

Тут важливо акцентувати проблеми жанрової своєрідності творів, їх вписаності у жанрову систему літератури; а також практичного засвоєння таких питань, як тип культури, культурно-стилістичної епохи, тип твору, родово-видові різновиди художніх текстів, явлених в українській літературі XX віку. Ці аспекти пов'язані з науковою проблематикою не лише кафедри української літератури, але й літературознавчих кафедр філологічного факультету Одеського національного університету.

Тому для вивчення на практичних заняттях обираються першорядні письменники, які певним чином явили епоху чи себе в ній, твори з високою культурою художнього мислення і вираження, показові явища життя України XX ст., які здатні пропагувати й утверджувати духовні цінності українського народу.

Навчальний посібник і програма практичних занять орієнтована і на перспективу вивчення вітчизняної літератури даного етапу її розвитку. Саме тому запропоновані **варі-**

**анти окремих тем та введені за альтернативним принципом твори й їх автори**, що обиратимуться за вибором викладача і студентів, щоб уникнути заштампованості і регламентованості підходів до текстів і їх інтерпретації.

Список джерел до практичних занять свідомо подається заширокий, аби студент міг скористатися знову-таки правом вибору і перевірити доцільність застереження одного з найпопулярніших вчених-філологів XX ст. — Юрія Шереха — від страху перед канонами, бо сумнів і дискусія є необхідними рушіями пізнання, як і його настановою: «*Кожний науковець, кожний діяч літератури повинен мати свою програму, своє кредо, свою віру й йти до них незалежно від того, чи йому кажуть, чи то добре, чи то зле*».

Тим більше, що широко поданою бібліографією можна (і треба!) скористатися і при написанні курсових, дипломних та магістерських робіт, у процесі поглибленого вивчення української літератури новітнього періоду, розрахованого на магістрів та аспірантів. Але понад усе — принцип самостійного черпання з джерел, яке завжди було і є присутнім чинником у формуванні професіоналізму, високого духовного статусу, які один з найкращих літературознавців XX віку Микола Зеров сформулював як принцип «*Ad fontes*» — «До джерел».

Таким є концептуальний стрижень даного посібника і запропонованої програми практичних занять з української новітньої літератури. Система практичних занять продумана і підпорядкована тому комплексу ідей та вимог, які мають місце у програмі професора Фащенко Василя Васильовича «Історія української літератури XX віку. Програма. Спеціальності: 7. 030501 — українська мова і література; 7. 030502 — російська мова і література. — Одеса, 1998 — 29с.

Методичний посібник з практичних занять має чотиричленну структуру, зумовлену завданням ретельної підготовки та наукової організації самостійної праці студентів 4-го курсу, спрямованою на опанування складних проблем культурного розвитку XX віку.

**У першому розділі** представлено найменування тем та перелік питань, що виносяться на обговорення під час практичних занять, як і бібліографічні списки до них.

**У другому розділі** методичного посібника подаються добірки художніх текстів, які друкувалися малим тиражем у спеціальних виданнях чи періодиці, щоб кожен студент мав змогу користуватися циками Л. Костенко «Інкустації», «Коротко — як діагноз», збіркою Євгена Маланюка «Чорні вірші».

**У третьому розділі** подано присутні для теоретичної підготовки студентів витяги з літературознавчих джерел, які даватимуть змогу осягти новітні методичні аналізи та засвоїти нові підходи до знаного матеріалу.

Наприкінці посібника — **у четвертому розділі** — подається короткий літературознавчий словник термінів, найбільш уживаних уже в XXI ст. і в новітніх працях, що полегшить серйозну підготовку до практичних занять і таким чином компенсує брак чи обмежену кількість літературознавчих словників і довідкових видань.

## РОЗДІЛ ПЕРШИЙ ПРАКТИЧНІ ЗАНЯТТЯ

### Творчість Миколи Хвильового і культурно-національне відродження ХХ в.

Заняття № 1. Варіант перший (заняття сплановано професором В. В. Фаценком).

Тема: «Творчість Миколи Хвильового»

Питання, які виносяться на обговорення:

1. Життєва і творча доля митця. Феномен кентавризму.
2. Трагедія національної ідеї. «Психологічна Європа» чи «Червона просвіта?»
3. Основні положення памфлету «Україна чи Малоросія?»
4. «Кіт у чоботях» — романтично-імпресіоністична розповідь про загадкових людей революції. Особливості композиції та мовлення.
5. Антигуманність революційного фанатизму в новелі «Я (романтика)».
6. Традиції Т. Шевченка, М. Коцюбинського. Особливості композиції.

Заняття № 1. Варіант другий.

Тема: «Микола Хвильовий у контексті доби»

Питання, які виносяться на обговорення:

1. Концепція національного і духовного відродження України в публіцистичній творчості та епістоляріях Миколи Хвильового: «Україна чи Малоросія?», «Камо грядеші», «Думки проти течії», «ХІІІ лист до Миколи Зерова».
2. Проблема культурно-національного ренесансу в художній творчості митця: «Санаторійна зона», «Редактор Карк», «Солонський яр», «Вальдшнепи» й інші.
3. Як розумів компоненти нашого літературного відродження і які суперечності вбачав Микола Хвильовий у ньому?
4. «Червона просвіта» чи «психологічна Європа» в дискусії 1925-1928 рр. і окреслення Микою Хвильовим шляхів розвитку української культури в ХХ ст.
5. Феномен кентавризму у системі поглядів на культурне і національне відродження та власній творчості письменника.

Заняття № 2

Тема: «Інтерпретація гуманістичної проблеми  
в творчості Миколи Хвильового»

Питання, які виносяться на обговорення:

1. Змінне і стає в історично-культурному русі проблеми гуманізму й особливості її актуалізації в ХХ ст. Концепція людини в творчості М. Хвильового.
2. Соціально-духовні акценти в трактуванні титульної проблеми творчості М. Хвильового, її варіантність у творах «Я (романтика)», «Кіт у чоботях», «Редактор Карк»,

«Санаторійна зона», «Свиня», «Іван Іванович».

1. Психолого-імпічні наголоси в осмисленні дегуманістичних процесів у долі героїв оповідань і книжок автора. Антигуманність революційного фанатизму. Трагедія «зайвих людей». Твори обираються за самостійним вибором студентів.

Заняття № 3

Тема: «Поетика творчості Миколи Хвильового»

Питання, які виносяться на обговорення:

1. Ліричність прози М. Хвильового, її зумовленість традицією, художньою школою, національними первинями, творчою індивідуальністю.
2. Неоромантизм («Романтика вітаїзму») і стильовий спектр прози Миколи Хвильового.
3. Імпресіоністичність. Особливості композиції. Елементи експресіонізму. Поліморфний характер його поетики.
4. Гротеск у прозі Миколи Хвильового: його джерела, естетична функція і форми вираження.
5. Барвопластика і музикальність прози. Синестезійність як якість поетики.

### ЛІТЕРАТУРА:

1. Агеєва В. П. Микола Хвильовий // Історія української літератури ХХ століття: У 2-х кн. Кн. 1: 1910-1930-ті роки. Вид. 2-е. — К., 1994. — С. 533-551.
2. Агеєва В. П. Українська імпресіоністична проза. — К., 1994.
3. Багрянний Іван. Тяжкі рефлексії з епохи модерного гуманізму та в 29 річницю самогубства М. Хвильового // Іван Багрянний. Публіцистика. — К.: Смолоскип. Фондація ім. Івана Багряного, 1996. — С. 757-760; Зустріч культури з примітивізмом. — Там же. — С. 769-772; Національна ідея і «націоналізм». — Там же. — С. 56-65; Спілка «рідної глупоти й московської злоби в єдиному фронті проти Хвильового й хвильовизму. — Там же. — С. 636-648. Фронт брехні й аморальності. — Там же. — С. 361-373;
4. Безхутрий Юрій. Микола Хвильовий: проблеми інтерпретації. — Харків: Фоліо, 2003. — 495 с.
5. Безхутрий Юрій. Новела Миколи Хвильового «Свиня» як психологічна сатира: деякі аспекти семантики і поетики // Рідний край: Наук., публіст., худ. — літ. альманах. — 2001. — № 2 (5). — С. 74-80.
6. Безхутрий Юрій. Художній світ Миколи Хвильового. Автореферат дисертації на зд. вчен. ступ. доктора філологічних наук. — Львів, 2003. — 35 с.
7. Білецький Олександр. Про прозу взагалі та про нашу прозу 1925 року // Літ. — критичні статті. — К., 1990.
8. Бондар І. Найкращий твір М. Хвильового // Березіль. — 1993. — № 1. — С. 154-157.
9. Волошко Е. Треба говорити вголос: Про білі плями в українському літературознавстві // Вітчизна. — 1988. — № 4.

10. Гаврильченко О., Коваленко А. Хвильовий. Холодний яр та громадянська війна // Слово і час. — 1992. — № 8. — С. 52-59.
11. Голубева З. С. Микола Хвильовий // Голубева З. С. Двадцять роки ХХ ст. Зошит другий: найвидатніші письменники доби. — Харків, 2001.
12. Гречанюк Сергій. День повернення М. Хвильового // Українська література в школі. — 1987. — № 12.
13. Гундорова Тамара. Руїнування романтичної метафізики // Слово і час. — 1993. — № 11.
14. Донцов Дмитро. Микола Хвильовий // Українське слово. Книга перша. — С. 654-671.
15. Жулинський Микола. Талант незвичайний і суперечливий: спогади, матеріали, документи з життя видатного українського письменника // Вітчизна. — 1987. — № 12.
16. Затонський Дмитро. Україна. Запад или Россия? О судьбе и творчестве М. Хвильового // Лит. газета. — 1991. — № 27.
17. Касьянов Г. В., Даниленко В. М. Сталінізм і українська інтелігенція. — К.: Наукова думка, 1991.
18. Коломієць Л. Український ренесанс: У пошуках індивідуальності // Слово і час. — 1992. — № 10. — С. 64-70.
19. Лавріненко Юрій. Розстріляне Відродження. — К.: Просвіта, 2001.
20. Лігостова О. Вибір героїв Хвильового // Слово і час. — 1995. — № 1.
21. Макаров А. П'ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво. — К.: Рад. письменник. — 1990. — 123 с.
22. Мельник Володимир. Початок трагедії М. Хвильового // Київ. — 1990. — № 1. — С. 41-47.
23. Мейс Д. Буремний дух розстріляного відродження // Сучасність. — 1994. — № 11.
24. Наєнко Михайло. Хвильовий // З порога смерті. Письменники України — жертви сталінських репресій. — К. 1991. — Вип. 1. — С. 28-47.
25. Плющ Леонід. 1<3, або Кантор мав рацію // Сучасність. — 1993. — № 10.
26. Плющ Леонід. Кабалістична символіка М. Хвильового // Філософська і соціологічна думка. — 1994. — № 1-2.
27. Фашенко Василь. Так що ж нам дав Микола Хвильовий? // Чорноморські новини. — 1993. — 18 грудня.
28. Фашенко Василь. Чия кривда, чия правда? Т. Шевченко і М. Хвильовий // Літературна Україна. — 1992. — 27 лютого. — С. 3.
29. Хвильовий Микола. Твори: У 2-х тт. — К., 1991.
30. Шерех Юрій. Літ Ікара // Укр. слово. Хрестоматія. — К., 1994. — Кн. 2.
31. Шерех Юрій. Третя сторона. — К., 1993.

### Драматургія Миколи Куліша

#### Заняття № 4

Тема: «Естетичний професіоналізм М. Куліша-драматурга» («97» і «Патетична соната»).

#### Питання, які виносяться на обговорення:

1. Драматургія Миколи Куліша на рубежі історико-літературних епох: творче засвоєння багатовікового досвіду класичної літератури (національної і світової) і новаторські відкриття, зміст яких неперехідний і для нашого часу.
2. П'єса «97» як драматургічний епос. Трагедія в кризовому світі гуманізму. Екзистенційні питання і їх розв'язання. Чи застаріла п'єса «97»? Якщо ні, то чому? Аргументи pro et contra.
3. Особливості поетики п'єси «97».
4. Висока культура драматургічного тексту п'єси «Патетична соната» М. Куліша:
  - а) структура твору, його композиція;
  - б) часово-просторова організація тексту;
  - в) принципи вертепу в організації простору;
  - г) роль музичного підтексту, співвідносність з сонатою Бетховена;
  - д) багатофункціональність ремарки;
  - е) організація словесних партій;
  - ж) жанрова своєрідність твору.

*Примітка:* Тут кожен із студентів може провести самостійне дослідження, як трансформувалися дальні традиції (народна сміхова культура, народнопоетична творчість, давня література, зокрема шкільна драма, театр Шекспіра) і ближні джерела (театр корифеїв, філософський театр Івана Франка і поетичний театр Лесі Українки) в творчості М. Куліша. Тут кожен може запропонувати свою літературознавчу версію аналізу особливостей становлення новаторського театру М. Куліша, його зв'язку з історією художнього мислення. Слід простежити алюзії (від лат. *allusio* — жарт, натяк) і ремінісценції, жанрові моделі, типи характерів, музичні і живописні асоціації, досвід зарубіжних літератур, що дасть змогу зробити висновок про високу драматичну культуру, явлену в творчості М. Куліша, про ренесансний період в історії української літератури ХХ в., про її вписаність у європейський контекст.

#### Заняття № 5

Тема: «Пророчі п'єси М. Куліша і їх сучасне прочитання» «Зона» і «Народний Малахій».

#### Питання, які виносяться на обговорення:

1. Актуальність ідей «Зони» і «Народного Малахія» для 20-х років і для сучасності.
2. Жанрові різновиди драматургічної сатири: сатирична трагедія з елементами мелодрами і трагікомедії. Синкретичність жанрових структур трагедії і сатири як диктату життєвого матеріалу, як ознаки перехідності і національної своєрідності та специфіки таланту М. Куліша.
3. Постика назв, їх обігрування в тексті. Композиційні якості творів.
4. Принципи розкриття психології героїв, мотивація їх поведінки з точки зору обставин і природи характерів.
5. Семантика і символіка числа й імені в п'єсі «Народний Малахій».

**Тема: «Життєва і художня правда в п'єсі «Мина Мазайло».**

**Питання, які виносяться на обговорення:**

1. «Мина Мазайло»: історія чи сучасність? Чому?
2. Українська мова та її особливості як поетологічна й естетична проблема п'єси.
3. Аспекти **інтертекстуальності**:
  - а) «Мина Мазайло» і «Міщанин-шляхтич» Мольєра, «Мартин Боруля» І. Тобілевича і «Чухраїнци» Остапа Вишні;
  - б) Полеміка з творами М. Булгакова;
  - в) Експлуатація мігруючого сюжету? Розвиток традиції? Дискусія?
  - г) Типологічно споріднене і відмінне.
4. **Жанрова своєрідність твору**: сполучення жанрової архаїки та карнавалізації, діалогічно-полілогічної структури і новаторства (злиття комедії і трагедії з драмою ідей, філософською п'єсою). Ознаки меніпшейності.
5. Комічне і... трагічне в п'єсі. Принципи дотепності і засоби комічного.
6. Різновиди драматургічного дискурсу в п'єсі «Мина Мазайло»:
  - а) солілоквиум (діалог з самим собою);
  - б) діатриб (діалог з уявним співрозмовником);
  - в) симпозіон (дискусія).
7. Мотив дзеркала та його ідейно-естетичне наповнення в творі.
8. Чому п'єса «філологічна»?
9. Чи можна збудити національну свідомість і філологічне чуття, вивчаючи «Мину Мазайла» в школі? Як?
10. Уроки М. Куліша-драматурга для сучасної літератури.

*Примітка: склавши сценарій пробного уроку за твором «Мина Мазайло» і давши перше педагогічне інтерв'ю про духовний потенціал твору, студент ставить перед собою й однокурсниками питання і відповідає на них. Проводиться конкурс запитань і відповідей на оригінальність, наукову кмітливість, дотепність, філологічну аргументованість. Форма заняття — дискусія, філологічна гра.*

**ЛІТЕРАТУРА:**

1. Барабан Л. П'єси М. Куліша за рубіжем // Слово і час. — 1992. — № 12. — С. 25-28.
2. Бернадська Н., Задорожня С. Художня стилістика п'єси М. Куліша «Патетична соната» // Українська література. — К. Феміна, 1995. — С. 103-105.
3. Бічуня Ніна. Десять слів поета // Жовтень. — 1986. — № 6.
4. Вакуленко Дія. Талант, не підвладний часу // Київ — 1988 — № 7. — С. 65-68.
5. Залеська-Онишкевич Л. Роль Великодня у «Патетичній сонаті» М. Куліша // Слово і час. — 1991. — № 9. — С. 50-53.
6. Кузякіна Наталя. Драматург Микола Куліш. Літературно-критичний нарис. — К.: Рад. письменник. 1962.
7. Кузякіна Наталя. За соловецькою межею / Київ. — 1988. — № 7. — С. 111-134.

8. Кузякіна Наталя. Микола Куліш у «Гарті». Урбіно і ВАПЛІТЕ // Літ. Україна. 1988. — № 5, 6, 8, 9.
9. Кузякіна Наталя. Нариси української радянської драматургії. Частина перша. — К.: Рад. письменник, 1958. — С. 63-89.
10. Кузякіна Наталя. П'єси Миколи Куліша. Літературна і сценічна історія. — К.: Рад. письменник, 1970. — С. 3-82; 164-178; 189-251; 315-381.
11. Кузякіна Наталя. Ув'язнений за суворою ізоляцією... «З роздумів над долею Миколи Куліша // Київ. — 1993. — № 7.
12. Куліш Микола. Твори: в 2-х т. — К., 1990.
13. Лаврінченко Юрій. Микола Куліш. Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. — К.: Рось, 1994. — Т. 1.
14. Дяхова Жанна. «Слухаю музику людської душі...» // Слово і час. — 1994. — № 11-12. — С. 54-57.
15. Острик Михайло. Драматургія М. Куліша // Література в школі. — 1959. — № 4.
16. Саєнко Валентина. Концепт «дзеркало» в драматургії Миколи Куліша // Історико-літературний журнал. — Одеса, 2002. — № 8. — С. 136-148.
17. Саєнко Валентина. Національні й інтернаціональні символи в системі поетики драми «Народний Малахій» Миколи Куліша // Історико-літературний журнал. — Одеса, 2000. — № 5. — С. 83-90.
18. Саєнко В. П. Дві художні версії однієї української теми («Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого і «Мина Мазайло» М. Куліша) // Культурно-історичні, сучасні та правові аспекти державотворення в Україні. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції. — Одеса, 1996.
19. Саєнко В. П. «Мина Мазайло» Миколи Куліша: історія чи сучасність? // Проблеми сучасного літературознавства. Збірник наукових праць. — Одеса: Маяк, 2001. — Випуск 9. — С. 202-254.
20. Саєнко В. П. Шляхи української драматургії і театру першої третини ХХ в. // Українська драматургія і театр ХУІ-ХХ ст. — Одеса, 1995. — С. 45-54.
21. Саєнко В. П., Панасюк М. Сатирична творчість М. Куліша: особливості поетики // Зб. наукових праць. — Чернівці, 1994.
22. Семенюк Григорій. С проекцією на сучасність: Драматургія Миколи Куліша // Радуга. — № 4. — С. 137-146.
23. Ставицька Леся. Про символіку драм Миколи Куліша // Українська мова та література в школі. — 1997. — № 24. — С. 5.
24. Старинкевич Єлизавета. Два варіанти п'єси М. Куліша «97» // Рад. літературознавство. — 1959. — № 5.
25. Танюк Лесь. «Читайте «Мину Мазайла», товариші!» // Вітчизна. — 1989. — № 1.
26. Танюк Л. С. Драма Миколи Куліша // Куліш М. Твори: в 2-х т. — К., 1990. — Т. 1.
27. Шевчук О. До проблеми «суспільство і особистість» у творчості Миколи Куліша // Дивослово. — 1994. — № 5-6. — С. 60-63.
28. Шерех Юрій. Шоста симфонія Миколи Куліша // Куліш М. Твори: в 2-х томах. — Т. 2.

## Поезія Євгена Маланюка як явище української культури ХХ століття

### Заняття № 7

Тема: «Творчість Є. Маланюка в контексті української новітньої поезії»

Питання, які виносяться на обговорення:

1. Який літературний епос належить творчості Є. Маланюка? Який тип митця сформувався в українській культурі ХХ ст. завдяки особливостям і творчим потенціям поета?  
*Примітка:* Довести свої судження аналізом логіки творчості, літературно-естетичних поглядів і уподобань, еволюцією і суперечностями особистості і художньої долі митця України і діаспори, контекстом творчості і загальною характеристикою збірок «Стилет і стилос» (1925), «Гербарій» (1926), «Земля й залізо» (1930), «Земна мадонна» (1934), «Перстень Полікрата» (1939), «Чорні вірші» (публікація 1996 р.).
2. Творчі принципи організації збірок і циклів як цілісних поетичних систем.
3. Головні мотиви поезії Є. Маланюка в контексті національної літературної традиції (перегук й опозиційність з творами Т. Шевченка і П. Куліша та ін. ).
4. Тема України та її амбівалентне трактування в творчості поета.
5. Ліричний герой і проблема автора у поезіях Є. Маланюка.

### Заняття № 8

Тема: «Поетика творчості Є. Маланюка»

Питання, які виносяться на обговорення:

1. Контраст у системі поетики Є. Маланюка.
2. Культурологічні обрії творчості й образна система поезії Є. Маланюка.
3. Жанрове розмаїття творчості.
4. Світовий контекст творчості Є. Маланюка.

### ЛІТЕРАТУРА:

1. *Аблицов Віталій.* Коли вожді — поети // Вісті з України. — 1990. — № 27 (червень).
2. *Бабій Олень.* «Стилет і стилос» // Літературно-науковий вісник. — 1925. — Кн. 9. — С. 91-92.
3. *Барабаш Світлана.* Категорія національного і загальнолюдського в ліриці Євгена Маланюка // Тези республіканської науково-практичної конференції. — Донецьк, 1990. — С. 100-102.
4. *Барабаш Юрій.* Український Єремія Євген Маланюк: парадигма малоросійства» // Слово і час. — 1997. — № 1.
5. *Бер В. (Петров Віктор).* Від Ars poetica Є. Маланюка до Ars poetica доби розкладеного атома // МУР. Збірник I. — 1946. — С. 7-23.
6. *Братунь Ростислав.* Повернення майстра // Дзвін. — 1990. — № 5. — С. 16-17.
7. *Бойчук Богдан.* Євген Маланюк та його доба. До сімдесятиріччя поета // Слово. — Збірник 3. — Нью-Йорк: Об'єднання українських письменників в екзилі, 1968. — С. 368-375.

8. *Віконська Дарія.* За силу й перемогу // Львів, 1938. — С. 82-83.
9. *Войчишин Юлія.* «Ярий крик і біль тужавий...». Поетична особистість Євгена Маланюка. — Київ: Либідь, 1993. — 158 с. (передрук з кн. Оттава-Торонто).
10. *Гордицька Святослав.* Євген Маланюк. Знагоди появи «Поезій» // Терем (м. Детройт). — 1990. — Ч. 10 (Передрук з журн. Київ (Філадельфія). — 1985. — VI, ч. 2. — С. 64-68).
11. *Державин Володимир.* Три роки життя на еміграції // Мюнхен, 1948. — С. 10-11.
12. *Дзюба Іван.* Поезія вигнання // Прапор, — 1990. — № 1. — С. 131-136.
13. *Даленга С.* Поет тьми і хаосу // Ми. — 1935. — Кн. 4. — С. 113-134.
14. *Донцов Дмитро.* Ієрархічність у нашій історії: Ідеї провідної верстви у відношенні до землі // У кн.: Дух нашої давнини. — Прага, 1944. — С. 97-109; 203-211.
15. *Євген Маланюк.* В 15-річчя з дня смерті. Упорядник Оксана Керч. — Філадельфія, 1983. — 119 с.
16. *Зеров Микола.* «Стилет і стилос» // Життя й революція. — 1925. — № 6. — С. 132-133.
17. *Кандиба Олег.* Два світовідчужання // Студентський вісник. — Прага, 1931. — 4. 8-9. — С. 11-14.
18. *Клен Юрій.* Євген Маланюк. «Земна мадонна» // Вісник (Львів). — 1935. — Ч. 3. — С. 230-232.
19. *Клен Юрій.* Слово живе і мертве // Вісник (Львів). — 1936. — Ч. 11. — С. 828-834.
20. *Клен Юрій.* Це раз про сіре, жовте і про Вісниківську квадригу // Вісник (Львів). — 1935. — Ч. 6. — С. 419-426.
21. *Ковалів Юрій.* Євген Маланюк // Слово і час. — 1991. — № 8. — С. 3-5.
22. *Ковалів Юрій.* «Знаю-медом сонця, ой ладо...» // Літературна Україна. — 1997. — 6 лютого. — С. 5.
23. *Костецький Ігор.* Євген Маланюк, шістдесятилітній // Українські вісті (Новий Ульм). — 1957. — 24 лют.
24. *Кошар Ігор.* Інтерв'ю з Є. Маланюком // Українські вісті (Новий Ульм). — 1966. — 2 жовт.
25. *Кравців Богдан.* Лірика Євгена Маланюка // Сучасність (Мюнхен). — 1968. — Ч. 8. — С. 50-58.
26. *Куценко Леонід.* «Ні, вже ніколи не покаюся...» («Про «Чорні вірші» Є. Маланюка») // Вежа. — 1996. — № 2. — С. 5-8.
27. *Куценко Леонід.* «Ой та й лютий же місяць лютий» (Історія одного автопророцтва Є. Маланюка) // Дивослово -1997. — № 1. — С. 7-10.
28. *Куценко Леонід.* Співець степової Еллади // Дзвін. — 1991. — № 7. — С. 138-141.
29. *Куценко Леонід.* Чеськими слідами Є. Маланюка // «Євангеліє чужих піль...» Подорож до двох вигнанців. — Кіровоград, 1996. — С. 33-60.
30. *Лавріненко Юрій.* Поет своєї епохи: Штрихи до портрета Є. Маланюка // Українська мова та література в школі. — 1991. — № 1. — С. 59-66.
31. *Луца Юрій.* Campus Martius // У кн.: Бій за українську літературу. — Варшава, 1938. — С. 43-53.
32. *Маланюк Богдан.* Спогади про батька // Дивослово. — 1997. — № 1. — С. 11 — 12.

33. *Маланюк Євген*. Віймки з блок-нота літератора // Літературна Україна. — 1997 — 6 лютого. — С. 5.
34. *Маланюк Євген*. Надмогилю Максима Рильського // ЛУ. — 1992. — 24 вересня. — С. 5.
35. *Маланюк Євген*. Поезії. — К.: Укр. письменник, 1992. — 307 с.
36. *Маланюк Євген*. Чорні вірші // Вежа. — 1996. — № 2. — С. 8 — 33.
37. *Мухин М.* Євген Маланюк. «Стилет і стилос» // Нова Україна (Прага). — 1925. — Ч. 6. — С. 172-173.
38. *Неврлий Миколаш*. Євген Маланюк — Воскресіння // Україна. — 1989. — № 47. — С. 6-7.
39. *Неврлий Миколаш*. Листи Є. Маланюка до Й. — Св. Махара. — Слово і час. — 1991. — С. 16-20.
40. *Неврлий Миколаш*. Муза болю і гніву (Є. Маланюк) // Літературна панорама. — К.: Дніпро, 1990. — С. 170-181.
41. *Неврлий Миколаш*. Поет боротьби й вселюдських ідеалів // Є. Маланюк. Земна мадонна: Вибране. — Братислава, 1991. — С. 6-34.
42. *Неврлий Миколаш*. Як обернуть рабів в буйтури? (Протиборство Візантії й Риму в поезії Є. Маланюка) // Слово і час. — 1997. — № 1.
43. *Салига Тарас*. Залізних імператор строф... // Поезії. Передмова. — Львів, 1992. — С. 3-30.
44. *Салига Тарас*. «Поезія і ніж» та строфи — «на шаблі»... // ЛУ. — 2005. — 20 жовтня. — С. 1, 4, 7.
45. *Сивокінь Григорій*. Євген Маланюк: Творчість і національність // Дивослово. — 1997. — № 1. — С. 4-7.
46. *Шевченко Анатолій*. Повернувся переможцем // Дивослово. — 1997. — № 1. — С. 3-4.

### Художній світ Володимира Винниченка

#### Заняття № 9

Тема: «Проза В. Винниченка. Повість «На той бік»

#### Питання, які виносяться на обговорення:

1. Художні пошуки В. Винниченка-прозаїка в контексті філософії конкордизму і «чесності з собою».
2. Загублена українська людина у повісті «На той бік».
3. Прояв новелістичних принципів у структурі повісті В. Винниченка.
4. Композиція твору. Поетика назви. Символіка імені.
5. Імпресіоністичність і експресіоністичність як якості поезики повісті.

#### Заняття № 10

Тема: «Проблематика і поезика п'єси «Гріх» В. Винниченка»

#### Питання, які виносяться на обговорення:

1. Поетика назви і проблема гріха та покари в контексті Заповідей і Закону, консервативності та негармонійності людської природи, цивілізаційного і суспільного

життєву. Те, що зробила Марія, — це зрада, гріх чи зло, чи все разом узятє, яке можна підвести під один знаменник: занепад людської душі!?

#### 2. Інтелектуалізм і парадоксальність драми.

##### 1. Характери і конфлікти:

- а) «Історичний конфлікт (реальна боротьба царської жандармерії з революційним підпіллям), що дає лише ґрунт для інших колізій;
  - б) Конфлікт «грішної» Марії зі «святим» Іваном, що, врятований і спокушений Марією, втрачає святість стосовно дружини Ніни;
  - в) Конфлікт «грішної» Марії з «сатанинським» жандармом Каїном (Сталинським), через підступність якого жінка, рятуючи коханого, зраджує своїх однодумців;
  - г) Кохання як внутрішній конфлікт і, зокрема, як найвища насолода: «любити чоловіка, якого ненавидиш». Способи їх змалювання.
4. Художня своєрідність драматургії в контексті традицій і руху мистецьких течій.

#### Заняття № 11

Тема: «Особливості поезики роману В. Винниченка  
«Записки кирпатого Мефістофеля»

#### Питання, які виносяться на обговорення:

1. Спорідненість фабули роману і драми «Memento». Характери. Порівняльний аналіз головних героїв цих творів, психологічна мотивація їх вчинків.
2. Психологізм як визначальна риса поезики роману.
3. Спорідненість теми роману «Записки кирпатого Мефістофеля» з іншими творами світової літератури як свідчення неперервності літературної традиції. Питання іптертекстуальності твору.
4. Художній простір і час у романі, їх естетичне навантаження.
5. Символіка назви. Особливості творчої манери письменника.
6. Жанрова своєрідність. Поліфонізм твору.
7. Художня деталь у романі. Роль пейзажу.
8. Синестезія у прозі В. Винниченка.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. *Багрії Романа*. «Записки кирпатого Мефістофеля», або секс, подружжя і ще деякі проблеми // Всесвіт. — 1990. — № 11. — С. 166-171.
2. *Барабаш Юрій*. Чи варто «гаяти час» на Винниченка? // Київ. — 1991. — № 8. — С. 120-126.
3. *Васильєв (Мороз)*. «Хто без гріха?» — «Культура і життя» від 26 січня 1991 р.
4. *Винниченко В. К.* Драматичні твори. — Харків-Київ: Рух, 1926. — Т. 15. — 263 с. або *Винниченко В. К.* Гріх // Вибрані п'єси. — К.: Мистецтво, 1991. — С. 479-534.
5. *Винниченко Володимир*. Записки кирпатого Мефістофеля // Прапор. — 1989. — № № 1-5.
6. *Винниченко Володимир*. Щоденник // Київ. — 1990. — № 9.

7. Гнідан О. Д., Дем'янівська Л. С. Володимир Винниченко. Життя, діяльність, творчість. — К., 1996.
8. Гнідан О. Д. та інші. Володимир Винниченко, Грицько Григоренко: Штрихи до портретів. — К.: Вища школа, 1995.
9. Гундорова Т. І. Дискурсія українського модерну. Постмодерн і інтерпретація. Авт. док. дис. — К., 1996.
10. Гусар-Струк Д. Винниченкова моральна лабораторія // Українське слово. — К., 1993. — Кн. I.
11. Жулинський Микола. Із забуття в безсмертя // К.: «Дніпро». — 1990. — С. 128-174.
12. Костюк Григорій. «Зустрічі і прощання». — Книга перша, 1987.
13. Костюк Григорій. Світ Винниченкових образів та ідей // Слово і час. — 1991. — № 7. — С. 14-26.
14. Михіда С. П. Конфлікт у драмах Винниченка: Змістові домінанти і поетика. Автор. дис. на здоб. вченого ступеня к. ф. н. — К., 1995.
15. Мороз Лариса. Перед лицем вічності: Нотатки про драми В. Винниченка і вистави за ними // Літ. Укр. — 1991. — 16 березня.
16. Мороз Л. З. Загадки Володимира Винниченка // СіЧ. — 1993. — № 5. — С. 40-46.
17. Мороз Л. З. «Сто рівнодієних правд». Парадокси драматургії В. Винниченка. — К., 1994. — 205 с.
18. Ницше Фридрих. Антихристиянин // Сумерки богів. — М. — 1989.
19. Осмоловський Н. О. «Диалектика души» как метод психологического анализа // Проблема психологизма в художественной литературе. Сборник статей под редакцией Кузнецовой Н. К. — Томск, 1980.
20. Панченко Володимир. Будинок з химерами. Творчість Володимира Винниченка 1900-1920 рр. у європейському літературному контексті. — Кіровоград, 1998. — 272 с.
21. Панченко Володимир. Триптих про В. Винниченка // Магічний кристал. — Кіровоград, 1995.
22. Річицький Анд. Винниченко в літературі і політиці: збірка статей // Х., 1930.
23. Свербілова Т. Персонажі Винниченкових п'єс — кати чи жертви? // СіЧ. — 1993. — № 5. — С. 32-40.
24. Сиваченко Галина. Пророк не своєї Вітчизни. Експатріантський «метароман» Володимира Винниченка: текст і контекст. — К.: Альтернативи, — 2003. — 279 с.
25. Слабошицький Михайло. Письменник світового масштабу (Штрихи до портрету В. Винниченка) // Укр. мова і літ.-ра в школі. — 1991. — № 2. — С. 62-68.
26. Смолич Юрій. Нові п'єси Володимира Винниченка // «Критика». — 1929. — № 4.
27. Фашенко В. В. Відкриття нового і діалектика почуттів. — К.: Дніпро, 1977. — 254 с.
28. Фашенко В. В. У глибинах людського буття (Етюди про психологізм літератури). К.: Дніпро, 1981.
29. Федченко П. Оцінюємо з класових позицій // Київ. — 1987. — № 12. — С. 49-59.
30. Фрейд З. Введение в психоанализ. — М.: Наука, 1991.
31. Христюк П. Письменицька творчість В. Винниченка: спроба соціологічної аналізи. — Харків: РУХ. — 1929. — С. 9.

32. Чебан А. Я. Концепція імені головного героя в світлі поетики назви роману В. Винниченка «Записки кирпатого Мефістофеля» // Слов'янський збірник. Випуск IV. — Одеса: Маяк, 1997. — С. 101-110.
33. Шаблювський Євген. Про Володимира Винниченка // Рад. літературознавство. — 1980. — № 8.

## Художній Світ Івана Багряного

### Заняття № 12

**Тема: «Новаторство роману «Сад Гетсиманський» у контексті української літератури ХХ в.»**

#### Питання, які виносяться на обговорення:

1. Апокаліптичний вік у художньому осмисленні Івана Багряного (Романи «Тигролови», «Людина біжить над прірвою», «Сад Гетсиманський», «Огненне коло»).
2. Доля Людини і трагедія національної Культури в тоталітарному світі крізь призму конкретно-історичного й екзистенційного буття та біблійної парадигми.
3. «Сад Гетсиманський» Івана Багряного як новаторське явище в контексті еміграційної і радянської літератури ХХ віку.

### Заняття № 13

**Тема: «Поетика роману «Сад Гетсиманський»**

#### Питання, які виносяться на обговорення:

1. Особливості сюжетного розвитку в романі «Сад Гетсиманський».
2. Біблійні притчі, параболи й образи в естетичній інтерпретації автора роману «Сад Гетсиманський».
3. Художнє призначення містичного виміру як ознака поетики роману.
4. Композиція твору, зовнішня і внутрішня (архітектоніка, часо-просторові параметри).

## ЛІТЕРАТУРА:

1. Багряний Іван. Публіцистика. Доповіді, статті, памфлети, рефлексії, есе. — К.: Смолоскип, 1996. — 837 с.
2. Багряний Іван. Сад Гетсиманський — К.: Дніпро, 1992.
3. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. — М.: Худ. лит., 1985. — 302 с.
4. Гаврильченко О., Коваленко А. Огненне коло Івана Багряного // Київ. — 1991. — № 3. — С. 95-96.
5. Гаврильченко О., Коваленко А. Штрихи до літературного портрету Івана Багряного // Багряний Іван. Сад Гетсиманський. — К.: Дніпро, 1992. — С. 5-18.
6. Гачев Г. Образ в русской художественной культуре. — М.: Искусство, 1981. — 246 с.
7. Гей Н. К. Образ и художественная правда // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. — Кн. I. — М., 1962. — С. 115-149.

8. Гей Н. К. Художественность литературы. Поэтика. Стилль. — М.: Наука, 1975. — 471 с.
9. Гришко В. Ідейний співучасник сучасного самовизволення України // Літературна Україна. — 1991. — 10 жовтня.
10. Денисова Т. Н. Роман і проблеми його композиції. — К.: Наукова думка, 1968. — 219 с.
11. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л.: Наука, 1977. — 407 с.
12. Жулинський М. Г. Іван Багряний // Слово і час. — 1991. -№ 10. — С. 7-13.
13. Жулинський М. Г. Я хочу бути тільки людиною... // Багряний Іван. Тигролови. — К.: Молодь, 1991. — С. 249-262.
14. Ільєнко Іван. Повернення неупокореного речника: сторінки книги Івана Багряного «Публіцистика». — К.: Смолоскип. Фундація ім. І. Багряного, 1996 // Літературна Україна. — 1996. — 1 серпня. — С. 2.
15. Качуровський І. І. Четвертий вимір сюжету // Літературна Україна. — 1995. — 16 листопада.
16. Лаврінєнко Юрій. Іван Багряний — політичний діяч і письменник // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. — Книга друга. — К.: Рось, 1994. — С. 612-616.
17. Лосєв А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. — М.: Наука, 1995. — 320 с.
18. Миронець Надія. Слідчі справи Івана Багряного (За матеріалами архівів ДПУ-НКВС) // Слово і час. — 1995. — № 5-6. — С. 62-69.
19. Муратов А. Б. Теоретическая поэтика А. Ф. Потебни // Потебня А. Ф. Теоретическая поэтика. — М.: Высшая школа, 1990. — С. 7-21.
20. Нирє Л. О значении и композиции произведения // Семиотика и художественное творчество. — М., 1977.
21. Нитченко Дмитро. Великий майстер літератури // Дніпро. -1992. — № 8-10 — С. 180-183.
22. Сологуб Н. Г. Біблійні образи в художній творчості І. Багряного // Мовознавство. — 1993. — № 1. — С. 43-47.
23. Теорія та історія світової і вітчизняної культури / А. К. Бичко, Б. І Бичко, Н. О. Бондар, П. І. Ігнатенко та ін. Гол. ред. С. В. Головка. — К.: Либідь, 1993. — 390 с.
24. Успенский Б. А. Поэтика композиции. — М., 1970.
25. Фашенко В. В. Характери і ситуації // Вибрані статті. — К.: Дніпро, 1983. — 373 с.
26. Череватенко Леонід. Ходи тільки по лінії найбільшого опору — і ти пізнаєш світ // Багряний Іван. Людина біжить над прірвою. — К.: Український письменник, 1992. — С. 293-318.
27. Шугай О. Через терни Гетсиманського Саду: Штрихи до біографії Івана Багряного // ЛУ. — 1990. — 6 вересня.

### Творчість Олександра Петровича Довженка

Заняття № 14

Тема: «Новелістика О. П. Довженка»

Питання, які виносяться на обговорення:

1. Що таке новела? Довженкові жанрові модифікації. Особливості новели-медитації.
2. Проблематика і характери в новелах «Мати», «Незабуттє», «На колочому дроті», «Бронза».

3. Анализ сюжету, композиції.
4. Образ автора.
5. Метафоричність стилю. Роль гіперболи й метафори в розкритті сюжетів та характерів.

Заняття № 15

Тема: «Новаторство і поетика кіноповісті «Україна в огні»

Питання, які виносяться на обговорення:

1. Авторський задум і особливості його творчого втілення. Історія написання й видання кінотрагедії «Україна в огні».
2. Композиція і сюжет. Принцип «вінка новел».
3. Конфлікти і характери:
  - а) віткнення людей різних родів і класів;
  - б) віткнення людей одного роду, різних класів і моральних принципів.
4. Поетика жанру кіноповісті.
5. Взаємодія трагічного, героїчного і комічного. Ефект катарсису.
6. Образи-символи (вогню, землі, України тощо).

### ЛІТЕРАТУРА:

1. Барабаш Юрій. Чисте золото правди. — К.: Рад. письменник, 1962. — С. 5-65.
2. Буряк Б. С. Олександр Довженко // О. Довженко. Кіноповісті. Оповідання. — К.: Наукова думка, 1986. — С. 5-30.
3. Волинський Кость. Народний художник // А. Довженко. Зачарованная Десна. — Одеса: Маяк, 1988.
4. Гончар Олександр. Довженків світ // О. Довженко. Кіноповісті. Сценарії. Дикторські тексти. — К.: Дніпро, 1983. — С. 5-17.
5. Гребньова В. Т. Творчість О. Довженка періоду війни. Автореферат дис. — Одеса, 1986. — 16 с.
6. Довженко Олександр. Земля // Дніпро. — 1985. — № 1. — С. 28-36.
7. Довженко Олександр. Кіноповісті, оповідання. — К., 1986.
8. Довженко Олександр. Україна в огні // О. Довженко. Господи, пошли мені сили: Щоденник, кіноповісті, оповідання, фольклорні записи, листи, документи. — Харків: Фоліо, 1994. — 423 с.
9. Дончик Віталій. Олександр Довженко // Українська мова та література в школі. — 1986. — № 2. — С. 11-19.
10. Жулинський Микола. Печаль душі і святість босоногого дитинства // ЛУ. — 1994. — 15 вересня.
11. Коба С. Олександр Довженко. — К.: Дніпро. — 1979. — С. 114-140, 176-190.
12. Корогодський Роман. Велика цитата, або любовні листи полоненого // Сучасність. — 1999. — № 1, № 2.
13. Корогодський Роман. Хресна дорога до «Зачарованої Десни» // О. Довженко. Господи, пошли мені сили. — Харків: Фоліо, 1994. — С. 6-53.

14. Кошелівець Іван. О. Довженко // Українська мова та література в школі. — 1998. — № 25-28.
15. Кошелівець Іван. Про затемнені місця в біографії О. Довженка // Дніпро. — 1994. — № 9-10.
16. Лаврінченко Юрій. Олександр Довженко // Українське слово. Хрестоматія укр. л-ри та літературної критики ХХ ст. у 4-х книгах. — Книга II. — К.: Рось, 1994. — С. 37-47.
17. Лесин В. В. Естетичний аналіз кіноповістей Олександра Довженка // Українська мова і література в школі. — 1984. — № 9. — С. 9-14.
18. Логвиненко Олена. Творчість Довженка — це передовсім він сам // ЛУ. — 1994. — 29 вересня.
19. Нарівська В. Д. «Земля» Олександра Довженка в контексті артистично-ігрової стратегії // Проблеми сучасного літературознавства. Збірник наукових праць. — Одеса: Маяк, 1999. — Випуск 3. — С. 37-51.
20. Плагинда Сергій. Олександр Довженко. — К.: 1964.
21. Поліщук В. Т. Не вміли жити, як слідує // Укр. мова і л-ра в школі. — 1990. — № 12. — С. 39-44.
22. Полум'яне життя. Спогади про О. П. Довженка. — 1973.
23. Про антиленінські помилки й націоналістичні перекручення в кіноповісті Довженка «Україна в огні». Виступ Й. В. Сталіна 31 січня 1944 року // Літ. Україна. — 1990. — 5 липня.
24. Пультер С. О. Вивчення творчості О. Довженка в школі. — К.: Рад. школа, 1970.
25. Тарнашинська Л. Народжений для краси // ЛУ. — 1994. — 1 вересня.
26. Фащенко В. В. Новела і новелісти. — К.: Рад. письменник, 1970. — С. 100-138.
27. Чухліб В. Програмив золотим салютом // ЛУ. — 1994. — 1 вересня.

### Роман «Майстер корабля» Юрія Яновського

Заняття № 16

Тема: «Художня своєрідність і новаторство твору  
«Майстер корабля»

Питання, які виносяться на обговорення:

1. «Майстер корабля»: реальність і містифікація.
2. Прототипи героїв і художня версія їх тлумачення.
3. Мариністичні мотиви й їх звучання в контексті світової літератури.
4. Футурологічні мотиви й їх оцінка з погляду сучасності.
5. Проблема романтизму та поліморфності творчого методу Юрія Яновського і «Майстер корабля».
6. Жанрові особливості твору: роман, поезія в прозі, романтичний трактат про мистецтво?!.
7. Сюжет і композиція.

### ЛІТЕРАТУРА:

1. Бабишкін О. К. Юрій Яновський. — К.: Рад. письменник, 1957.

2. Бажан Микола. Майстер залізної троянди: сторінки спогадів про Ю. Яновського // Вітчизна. — 1979. — № 8. — С. 121-155.
3. Бернадська Ніна. Юрій Яновський // Українська мова і література. — 1999. — № 45.
4. Бушкова Г. Н. Роман і проблеми його композиції. — К.: Наукова думка, 1968.
5. В'язовський Г. А. Орбіти художнього слова. — Одеса, 1969. — 220 с.
6. В'язовський Г. А. Світ художньої літератури. — К., 1987. — 252 с.
7. В'язовський Г. А. Творче мислення письменника. — К., 1982. — 335 с.
8. Заверталюк Н. І. Символ як поетичний код вираження художнього світобачення в романі «Чотири шаблі» Ю. Яновського // Проблеми сучасного літературознавства. Зб. наукових праць. — Одеса: Маяк, 1999. — Вип. 3. — С. 52-60.
9. Зленко Г., Левченко М. Передмова // Яновський Юрій. Майстер корабля. — Одеса: Маяк, 1972.
10. Килимник Олег. Юрій Яновський. — К.: Держлітвидав, 1957.
11. Кислий Ф. С. Вивчення творчості Ю. Яновського в школі. — К.: Рад. школа, 1972.
12. Кононенко П. П. Яновський і питання романтизму // В пошуках суті. Літературно-критичні нариси. — К.: Рад. письменник, 1981. — С. 167-180.
13. Левченко М. О. Роман і сучасність. — К.: Держлітвидав, 1963.
14. Мартыч Ю. Повесть о мастере корабля // Радуга. — 1963. — № 6.
15. Мартыч Ю. Н. Яблуко пізнання. — К.: Рад. письменник, 1963.
16. Мовчан Райса. «Благословіть почати щирий труд, що відчинив би далину, як двері...» (Несоромантизм ранньої прози Ю Яновського). — УМЛ. — 1999. — № 45.
17. Панченко В. Є. «... І думав я не тільки те, що написав» (Перечитуючи молодого Ю. Яновського) // Дивослово. — 1994. — № 4. — С. 9-15.
18. Панченко В. Є. «Майстер корабля» Ю. Яновського (До творчої історії). — Рад. літературознавство. — 1985. — № 11. — С. 41-47.
19. Панченко В. Є. Ю. Яновський. Романтичний трактат про мистецтво // Життя і творчість. — К.: Рад. письменник, 1988.
20. Пащенко М. В. Поетика одного новелістичного роману. Метафоризація і узагальнення в романі «Вершники» Ю. І. Яновського. — Одеса, 1992. — 201 с.
21. Плагинда Сергій. «Я вас тримаю за гудзика» (З творчої лабораторії Ю. Яновського) // Українська мова та літ-ра в школі. — 1980. — № 6. — С. 9-16.
22. Плагинда С. П. Композиція і характери в новелах Юрія Яновського. — К.: Вид-во АН УРСР, 1957.
23. Плагинда С. П. Майстерність Ю. Яновського. Літературно-критичний нарис. — К.: Рад. письменник, 1969.
24. Приходько І. Ф. Своєрідність композиційних прийомів у ранній творчості Ю. Яновського. — Укр. літературознавство. Зб. наукових праць. — Львів, 1985. — Випуск 53. — С. 52 — 60.
25. Пулач В. Г. Юрій Яновський. Літературний портрет. — К.: Дніпро, 1972.
26. Тростянецький А. А. Крила романтики. Життя і творчість Ю. Яновського. — К.: Рад. письменник, 1962.
27. Фащенко В. В. Новела і новелісти. — К.: Рад. письменник, 1968.

28. Харчук Роксолана. Роман Ю. Яновського «Вершники» як друга редакція «Чотирьох шабель» // Укр. мова та література. — 1996. — № 1.
29. Чумаченко О. Український «кіплінганець» Ю. Яновський (Перспективи модернізму в «Чотирьох шаблях» // Січ. — 1998. — № 3. — С. 28-31.
30. Шкловский В. Б. Художественная проза. — М.: Сов. писатель, 1961.
31. Шляхова Н. М. «Диалогічна зустріч двох свідомостей» (До проблеми роду в літературі) // Проблеми сучасного літературознавства. — Одеса: Маяк, 1998. — Вип. 2.
32. Шляхова Н. М. Еволюція форм художнього узагальнення. — Одеса: Астропринт, 1996.
33. Шляхова Н. М. Психологічні основи художності // Проблеми сучасного літературознавства. — Одеса: Маяк, 1999. — Вип. 3.
34. Шляхова Н. М. Художній тип. Соціальна і духовна характерність. — Одеса: Маяк, 1990.
35. Ющенко О. Вершник з відібраним сідлом: Юрій Яновський // Кур'єр Кривбасу. — 1997. — № 79-80. — С. 112-127.
36. Яновський Ю. І. Оповідання. Романи. П'єси (Упоряд. і примітки, вступна стаття М. М. Острика). — К.: Наукова думка, 1984. — 576 с.
37. Яновський Ю. І. Твори: В 5-ти томах. Вступна стаття О. Гончара. — К.: Дніпро, 1983.

### Проза Олеся Гончара

#### Заняття № 17

**Тема: Новела «За мить щастя» як явище сучасної літератури**

#### Питання, які виносяться на обговорення:

1. Типологія мотивів у творчості О. Гончара і «За мить щастя», місце твору в еволюції митця.
2. Авторська інтерпретація проблеми щастя, гармонії і дисгармонії, взаємодії інтимного і суспільного виміру всього сущого.
3. Поетика заголовку в системі гуманістичної концепції твору.
4. Жанрова своєрідність твору і художній характер.
5. Параметри трагічного і способи його вираження. Роль катарсису в інтерпретації долі людини і суспільства.
6. Сюжет і композиція новели.
7. Колір в системі поезики Гончара-новеліста.

#### Заняття № 18

**Тема: «Роман «Собор» в контексті української духовності шістдесятих і сучасності»**

#### Питання, які виносяться на обговорення:

1. Доля «Собору» в критичі: динаміка оцінок твору. Ідея Соборності. Особливості трактування екзистенційних аспектів буття людини в ХХ ст.
2. Проблематика роману, його гуманістичний пафос.
3. Психологічні портрети, видима мова душі, внутрішнє і звучаче мовлення, мотивування вчинків у створенні характерів будівничих і руйнівців.

4. Композиція твору. Роль вставних новел.
5. Символічні образи роману. Деталь як структурна категорія стилю.

### ЛІТЕРАТУРА:

1. Гончар Олесь. За мить щастя. Собор. — К., 1989.
2. Гуменний Микола. Хронотоп у романах Олеся Гончара // Січ. — 1993. — № 8. — С. 22-27.
3. Гундорова Тамара. Соцреалізм як масова культура // Сучасність. — 2004. — № 6. — С. 52-56.
4. Загребельний Павло. Храм // Думки нарозхрист. — К.: Вид-чий дім «КМ Academia», 1998. — С. 52-58.
5. Коваль В. «Собор» і навколо нього // Дніпро. — 1988. — № № 3-4.
6. Ковальчук О. Г. Український повоєнний роман. Проблеми жанрового розвитку. — К., 1992. — 176 с.
7. Масенко Лариса. Шевельов і Гончар. Здобутки і втрати українського літературознавства // Українська мова та література. — 2004. — № 16. — С. 37.
8. Наєнко Михайло. Подвижник // Січ. — 1993. — № 4. — С. 21-32.
9. Погрібний Анатолій. Олесь Гончар. — К.: Дніпро. — 1987. — С. 166-182.
10. Сверстюк Євген. Собор у ризгованні // Київ. — 1989. — № 10. — С. 111-122. — № II. — С. 97-113.
11. Святославцев Віталій. Магія художньої деталі // Січ. — 1993. — № 4. — С. 58-60.
12. Семенчук Іван. О. Гончар — художник слова. — К.: Дніпро, 1986.
13. Слово про Олеся Гончара: Нариси, статті, листи, есе, дослідження. — К.: Рад. письменник, 1988.
14. Стрельбицький Михайло. Проза монументального історизму. — К.: Рад. письменник, 1988. — С. 76-144, 251-254.
15. Фащенко В. Новелістичний епос // Слово про Олеся Гончара. — К.: Рад. письменник, 1988. — С. 565-586.
16. Фащенко Василь. Тупики стереотипов: как из них выйти / Лит. газета. — 1990. — 24 январа.
17. Фащенко В. В. Новела і новелісти. — К.: Рад. письменник, 1968. Розділ «Новела Олеся Гончара». — С. 138-168.
18. Шевельов Юрій. «Голубий Дунай» // Українська мова та література. — 2004. — № 16. — С. 7-9.
19. Шевельов Юрій. «Думаю, що я правильно зробив» // Українська мова та література. — 2004. — № 16. — С. 10-11.

### Поезія Ліни Костенко

#### Заняття № 19

**Тема: «Поетика віршованого роману «Берестечко» Ліни Костенко»**

#### Питання, які виносяться на обговорення:

1. Поняття про віршований роман, його специфіку, жанрові особливості: історія і сучасність.
2. «Берестечко» як твір-симбіонт.
3. Синестезія як якість поезики «Берестечка»: акустичні, зорові, дотикові, больові, ароматичні враження, синтез образів.
4. Композиція «Берестечка»: зовнішня і внутрішня (структура і часопростір).
5. Роль музичної форми в архітектоніці роману.
6. Тропи та їх функції у системі поезики Ліни Костенко.

#### Заняття № 20

##### Тема: «Історичний роман у віршах «Маруся Чурай»

#### Питання, які виносяться на обговорення:

1. Проблематика роману, її актуальність. Історія і сучасність. Традиційність і новаторство ідей. Філософія української ідеї і культури.
2. Типологія характерів.
3. Образ автора в романі «Маруся Чурай».
4. Символи у романі.
5. Своєрідність жанрової структури. Особливості культурологічного віршованого роману. Композиція.
6. Строфіка, римування, ритмомелодика.
7. «Маруся Чурай» і «Берестечко»: типологія зіставлення.

#### Заняття № 21

##### Тема: «Проблематика і поезика збірки «Сад нетанучих скульптур»

#### Питання, які виносяться на обговорення:

1. Поняття про цикл. Аналіз циклу «Невидимі причали»: мотиви, пафос, жанрові різновиди, художня своєрідність, поезика назви, композиція розділу, образна система.
2. Розділ «Душа тисячоліть шукає себе в слові»: органічна єдність поеми-балади «Скіфська одиссея», драматичних поем «Сніг у Флоренції», «Дума про братів неазовських»; тематичні обрії, особливості втілення «історії мислячої» (М. Ільницький), екстраполяція на сучасні проблеми; національні характери, засоби їх творення, зв'язок з попереднім циклом на рівні змісту і форми.
3. Композиція збірки, принципи її організації в художню цілісність.
4. Міфологема саду. Багатозначність назви, її розшифровка, зв'язок з «Садам божественних пісень» Г. Сковороди, культурологічний контекст як висота духовності.
5. Образна система. Форми вираження авторської свідомості.

#### Заняття № 22

##### Тема: «Поетика циклу «Інкустації»

#### Питання, які виносяться на обговорення:

1. Проблема жанрового означення «Інкустації»: збірка чи цикл? Чому? Аргументація

«за» і «проти» літературознавчих версій про специфіку художньої системи.

2. Поетика назви та її органічне втілення в художній системі «Інкустації».
3. Мотиви циклу й естетичні особливості їх втілення.
4. Образна система: образ дороги, мандрів, життя «на колесах». Національні й культурологічні символи в художній інтерпретації Ліни Костенко.
5. Структурна організація. Лірична композиція.
6. Форми вираження авторської свідомості.
7. Особливості віршування і ритмомелодика «Інкустації».

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Антонішин С. Місія слова // Січ. — 1990. — № 12. — С. 22-27.
2. Бажан Микола. Поема про кохання і безсмертя // Літ. Україна. — 1980. — 4 березня.
3. Базилевський Віктор. Поезія як мислення // Дніпро. — 1990. — № 3.
4. Бахтин М. М. Форми времени и хронотопа времени. — М.: Худ. л-ра, 1986.
5. Бокій І. Чолом сягати неба // Молодь України. — 1981. — 7 лютого.
6. Брюховецький Вячеслав. Ліна Костенко. Нарис творчості. — К.: Дніпро, 1990. — 262с.
7. Брюховецький Вячеслав. Потреба слова // Жовтень. — 1981. — № 5.
8. Бубнис В. Какие книги не забываются // Вопросы литературы. — 1976. — № 5.
9. Гольберг Марк. «Душа тысячолетий ищет себе в слове». Раздуми над книгою Л. Костенко «Сад нетанучих скульптур» // Жовтень. — 1988. — № 6. — С. 106-109.
10. Гордасевич Галина. Під галактик очима карими // Жовтень. — 1989. — № 4.
11. Довгалевський М. Поетика (Сад поетичний). — К.: Вища школа, 1973. — 307 с.
12. Забужко Н. Я. Вивчення роману Л. Костенко «Маруся Чурай» // Українська мова та література в школі. — 1989. -№ 11, № 12.
13. Забужко Оксана. Філософія української ідеї та європейський контекст: Франківський період. — К., 1992. — 116 с.
14. Загребельний Павло. Література як міра часу і величі людини. Доповідь на VIII з'їзді письменників України // Літ. Україна. — 1981. — 9 квітня.
15. Ільницький Микола. Якби знайшлася неопалима книга // Безперервність руху. — К.: Рад. письменник. — 1983.
16. Костенко Ліна. Маруся Чурай. — К., 1979, 1982; Сад нетанучих скульптур. — К.: Рад. письменник. — 1987; Вибране. — К.: Дніпро. — 1989.
17. Коцюбинська Михайлина. Мої обрії. В двох томах. — К.: Дух і літера, 2004. — Т. 1. — С. 135-154.
18. Коцюбинська Михайлина. Про поезію поезії: метафора в сучасній українській поезії. / Дніпро. — 1967. — № 3.
19. Кошарська Галина. Творчість Ліни Костенко з погляду поезики експресивності. — К.: Akademia, 1994. — 165 с.
20. Кошарська Галина. Це один підхід до поезії Л. Костенко // Січ. — 1996. — № 8-9. — С. 49-52.
21. Краснова Людмила. Грані поетичної майстерності Л. Костенко // Січ. — 1995. —

- № 7. — С. 45-53.
22. Краснова Людмила. «Летючі катрени» Л. Костенко // Дивослово. — 1997. — № 5-6. — С. 35-36.
  23. Кудрявцев Михайло. Особистості і історія, митець і час: ідейна проблематика поетичної драми «Сніг у Флоренції» // Українська мова та література в школі. — 1998. — № 2.
  24. Макаров Анатолій. Історія — сестра поезії // Література і сучасність: Літературно-критичні статті, вип. XIV. — К.: Рад. письменник, 1984.
  25. Муратов Ігор. Коментарі до уривку з поеми «Берестечко» // Прапор. — 1989. — № 6.
  26. Никанорова Олена. «Душа не створить бутяфорський плід» // Дніпро. — № 3.
  27. Никанорова Олена. Поезії одвічна висота. — К., 1986. — 183 с.
  28. Онищук Н. Л. Костенко // Вітчизна. — 1991. — № 1. — С. 166 — 171.
  29. Охріменко Павло. Сила художньої правди // Жовтень. — 1980. — № 11.
  30. Панченко Володимир. Нетанучі скульптури Л. Костенко // Вітчизна. — 1988. — № 8.
  31. Пахаренко Василь. Нарис української поезики (До нових підходів у вивченні літератури) // Українська мова та література в школі. — 1997. — № 29-32.
  32. Пономаренко І. В. Палімпсести Ліни Костенко // Актуальні проблеми літературознавства. Зб. наукових праць. — Дніпропетровськ: Навчальна книга, 1998.
  33. Пономаренко І. В. Філософська лірика Ліни Костенко // Актуальні проблеми літературознавства. Збірник наукових праць. Т. 11. — Дніпропетровськ: Навчальна книга, 2001. — С. 60-67.
  34. Пономаренко Інна. «Геній — це не дар, а шлях ...» Своєрідність віршованого роману «Маруся Чурай» крізь призму конфліктобудови і поезики жанру // Українська мова та література. — 2003. — Число 17. — С. 13-16.
  35. Пономаренко Інна. Полтава проти Марусі Чурай (Своєрідність віршованого роману «Маруся Чурай» крізь призму конфліктобудови і поезики жанру) // Українська мова та література. — Київ, 2002. — № 4.
  36. Прісовський Євген. Оновлена пам'ять // Вітчизна. — 1988. — № 8.
  37. Саєнко Валентина. «Євгеній Онегін» Олександра Пушкіна і «Маруся Чурай» Ліни Костенко: довгі хвилі культури // Історико-літературний журнал. — Одеса: Астропринт, 2002. — № 7. — С. 183-199.
  38. Саєнко Валентина. Ліна Костенко і Леся Українка: традиція, контекст, художня своєрідність // Проблеми сучасного літературознавства. Збірник наукових праць. — Одеса: Маяк, 2002. — Випуск 10. — С. 241-250.
  39. Саєнко Валентина. Творчість Ліни Костенко у жанрологічному вимірі // Проблеми сучасного літературознавства. Збірник наукових праць. — Одеса: Маяк, 2002. — Випуск 11. — С. 196-219.
  40. Саєнко Валентина. У просторі метаісторії // Українська мова та література. — Київ, 2003. — Число 17. — С. 8-12.
  41. Саєнко В. П. Концепт «культура» в естетичному просторі поезії Ліни Костенко і продуктивні моделі активних художніх центрів у сучасній українській літературі // Вісник

- Житомирського педагогічного університету. — Житомир, 2004. — С. 164-168.
42. Саєнко В. П. Міфопоетична природа і народнопоетичні алюзії в структурі художніх текстів Ліни Костенко // Мова та стиль українського фольклору. — К.: ІЗМН, 1996. — С. 127-140.
  43. Саєнко Валентина. Міфопоетична природа творчості Ліни Костенко // Біблія і культура. Збірник наукових праць. — Чернівці: Рута, 2001. — С. 207-215.
  44. Саєнко В. П. Поетична культурологія Ліни Костенко // Актуальні проблеми літературознавства. Зб. наукових праць. — Дніпропетровськ: Навчальна книга, 1998. — С. 80-90.
  45. Саєнко В. П., Пономаренко І. В. Синестезія як якість поезики Л. Костенко // Слав'янський збірник. Випуск IV. Одеса: Маяк, 1997. — С. 136-151.
  46. Саєнко В. П. Своєрідність розвитку української філософської поезії ХХ століття: інтекстуальна спорідненість материкової і діаспорної літератури. Ліна Костенко й Олена Теліга // Актуальні проблеми літературознавства. Збірник наукових праць. — Дніпропетровськ: Навчальна книга, 2002. — Т. 12. — С. 5-16.
  47. Саєнко В. П. Система жанрів у поезії Л. Костенко // Роди і жанри л-ри. Зб. наукових праць. — Одеса, 1997.
  48. Саєнко В. П. Цикл у системі жанрів Ліни Костенко: погляд крізь «Інкустації» // Проблеми сучасного літературознавства. Зб. наукових праць. — Одеса: Маяк, 1999. — Випуск 5.
  49. Слоньовська О. «Найтяжка кара звалася життям» (До вивчення роману у віршах «Маруся Чурай») // Дивослово. — 1994. — № 4. — С. 34-37.
  50. Ткаченко Анатолій. Мистецтво слова. — К.: Правда Ярославичів, 1998. — 448 с.
  51. Фізер Іван. Шедеври поетичної лігосторії Л. Костенко // Сучасність. — 1998. — № 1.
  52. Чекан О., Чекан Ю. «За дивним зойком слова» (Роздуми над поезією Л. Костенко) // Київ. — 1993. — № 1. — С. 136-140.
  53. Шелест В. Образні асоціації в поезії Л. Костенко // Дивослово. — 1994. — № 2. — С. 72-76.
  54. Яковець А. Маруся Чурай: міф чи втрачена реальність? // Січ. — 1997. — № 10. — С. 44 — 46.
  55. Янченко А. Любов і небо Марусі Чурай // Вітчизна. — 1983. — № 1.

### Українська словесність в Одеському національному університеті

Заняття (меморіальне) № 23

Тема: «Наукова спадщина професора ОНУ Фащенко В. В.  
як щаблі до істини в осягненні української словесності»

Помітка: заняття — відкрите, може бути проведене як студентська науково-підсумкова конференція.

Питання, які виносяться на обговорення:

1. Феномен В. В. Фащенко в контексті наукової, культурної і мовної атмосфери як Півдня, так і України. Роль лауреата Державної премії ім. Т. Г. Шевченка в галузі теорії та історії літератури, республіканської премії в галузі літературно-художньої критики, премій журналу «Дружба народів» та «Літературної газети», завідувача кафедри літератури ХХ віку у поглибленні наукових студій з новітньої української, російської та євразійських літератур. Діяльність як члена Спілки письменників України та Одеської філії.
2. Головні напрямки творчих ініціатив Василя Фащенко:
  - а) системне вивчення української класики — творчості Т. Шевченка, М. Коцюбинського, В. Стефаника, І. Франка, П. Мирного;
  - б) історико-теоретичне осмислення новели і новелістів;
  - в) жанрологічні студії вченого;
  - г) науковий інтерес до проблеми психологізму, характеру в літературі, питань стилю і поетики;
  - г) персоналії у системі літературознавчих праць професора (аналіз творчості О. Гончара, П. Загребельного, О. Довженка, І. Григурка, одеських митців);
  - д) дослідження аспектів діалогічності як естетичного принципу літератури, взаємодії життєвої і художньої правди;
  - е) новаторські історико-теоретичні підходи до літератури ХХ в.;
3. Словесна і фахова культура професора:
  - а) університетська лекція як лабораторія мислення;
  - б) доповіді на наукових конференціях, публічні виступи як вияв гармонійного поєднання змісту і форми;
  - в) толерантність риторичної манери;
  - г) специфічний і улюблений жанр — рецензії на дисертації та дипломні роботи.
4. Фащенкоївський етап у розвитку української словесності другої половини ХХ в., і в першу чергу в Одеському національному університеті.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Брюховецький Вячеслав. Силове поле критики. Літ. — крит. статті. — К., 1984. — С. 85-93.
2. Василь Фащенко. Бібліографічний покажчик. — Одеса, 1985. — 52 с.
3. В'язовський Григорій. Проблемно-тематичні видання літературної критики // Рік'75. — К., 1976. — С. 231, 236.
4. Гром'як Роман. Професіоналізм і громадянська відповідальність // Рік'83. — К., 1984. — С. 152.
5. Дерев'яно Борис. Василь Васильович Фащенко // Веч. Одесса, 1985. — 22, 23 янв.
6. Дончик Віталій. Істина — особистість. Проза П. Загребельного. — К., 1984. — С. 109, 119, 149, 163, 179, 185, 190, 233.
7. Дорошенко Іван. Науково, переконливо // ЛУ. — 1973. — 23 січня.
8. Зленко Григорій. Неповторна самотність. Розповідаємо про лауреата Державної премії імені Т. Г. Шевченка 1985 року // Чорноморська комуна. — 1985. — 8 березня.
9. Івакін Юрій. З циклу пародій «Персоналі»: Василь Фащенко. Критична новела //

- Вітчизна. — 1983. — № 2. — С. 178-179.
10. Лемберська М. Лекцію читає майстер // Рад освіта. — 1976. — 8 грудня.
11. Новиченко Леонід. Нові обрії критики // ЛУ. — 1972. — 4 лютого.
12. Панченко В. Людинознавчі студії // ЛУ. — 1985. — 7 лютого.
13. Полтавчук Василь. Літературознавчий небовид професора В. В. Фащенко // Полтавчук В. Г., Фащенко М. М. Фащенко Василь Васильович. Біобібліографічний покажчик. — Одеса: Чорномор'я, 2004. — С. 8-12.
14. Полтавчук В. Г., Фащенко М. М. Фащенко Василь Васильович. Біобібліографічний покажчик. — Одеса: Чорномор'я, 2004. — 72 с.
15. Саєнко В. П. Науковий світ професора В. В. Фащенко в контексті українського літературознавства 2-ї половини ХХ віку // Проблеми сучасного літературознавства. — Вип. 6. — Одеса: Маяк, 2000. — С. 262-274.
16. Сивокінь Григорій. На порядку денному. 3 потоку журнальної критики 1978 р. // Рік'78. — К., 1979. — С. 209, 214-217.
17. Стрельбицький Михайло. Учитель. Рассказ о профессоре университета В. В. Фащенко // Веч. Одесса. — 1979. — 4 янв.
18. Фащенко Василь. В глибинах людського буття. Етюди про психологізм літератури. — К.: Дніпро, 1981. — 279 с.
19. Фащенко Василь. Відкриття нового і діалектика почуттів. К.: Дніпро, 1977. — 250 с.
20. Фащенко Василь. Життя в новелі: естетичні присуди й пророцтва // Рік'81. — Літ. — крит. огляд. — К., 1982. — С. 80-99.
21. Фащенко Василь. Із студій про новелу. — К.: Рад. письменник 1971. — 215 с.
22. Фащенко Василь. Людність. Концепція людини в творчості Олеса Гончара // ЛУ. — 1999. — 7 січня.
23. Фащенко Василь. Новела і новелісти: Жанрово-стильові питання. — К.: Рад. письменник, 1968. — 264 с.
24. Фащенко Василь. Павло Загребельний. Нарис творчості. — К.: Дніпро, 1984. — 207 с.
25. Фащенко Василь // Письменники радянської України. Бібліографічний довідник. — К., 1984. — С. 277.
26. Фащенко Василь. Промова на VIII з'їзді письменників України // VIII з'їзд письменників. Матеріали з'їзду. — К., 1981. — С. 232-236 або ЛУ. — 1981. — 24 квітня.
27. Фащенко Василь. Характеры и ситуации: Статьи. — М.: Сов. писатель, 1982. — 263 с.
28. Фащенко Василь. Щаблі до істини // Вежа. — 1996. — № 1-3. — С. 144-156.
29. Фащенко Василь. «Я не пишу, а думаю...» Інтерв'ю тільки для «ЛУ» // ЛУ. — 1999. — 7 січня.
30. Фащенко В. В. Про діалогічне дослідження літератури // Проблеми сучасного літературознавства. 36 наукових праць. — Одеса, 1999. — Випуск 3. — С. 18-23.
31. Фащенко М. М. Вступні зауваги (Діалоги В. Фащенко із прихильниками та опонентами) // Полтавчук В. Г., Фащенко М. М. Фащенко Василь Васильович. Біобібліографічний покажчик. — Одеса: Чорномор'я, 2004. — 72 с.
32. Шляхова Нонна. Характер і обставини в сучасному романі // Проблеми. Жанри.

Майстерність. — К., 1976. — Випуск 1. — С. 89.

33. Штонь Григорій. Больова точка фаху // ЛУ. — 1980. — 2 грудня.
34. Шудря Катерина. Осягнення людських глибин // Дніпро. — 1983. — № 2. — С. 138-140.

Заняття № 24

**Тема: «Історична романістика Павла Загребельного.  
Роман «Я, Богдан»**

**Питання, які виносяться на обговорення:**

1. Наукове дослідження історії її белетризація, мистецьке осягнення. Франкова теза про відмінне і спільне між ними: «Повість історична — се не історія... Освічення, характеристика, мотивування і групування фактів у історика і повістяра зовсім відмінні: де історик оперує аргументами і логічними висновками, там повістяр мусить оперувати живими людьми, особами. Праця історична має вагіть, коли факти в ній представлені докладно і в причиновім зв'язку, повість історична має вагіть, коли її основна ідея зможе зайняти сучасних, живих людей, то значить, коли сама вона жива й сучасна» (Франко І. Захар Беркут. Образ грамадського життя Карпатської Русі в XIII віці. Передмова // Твори: В 50-ти т. — К., 1978. — Т. 16. — С. 7).
2. Можливі класифікації історичної літератури: твори-нагадування; патріотично-пізнавальні твори; археологічні (архівні) твори; твори-притчі; твори-есеї тощо. Сполучення казкових, авантюрих, фантастичних, трагедійних, химерних стильових тенденцій у прозі П. Загребельного.
3. Роль заголовка і підзаголовка твору; епіграфів, узятих з Т. Шевченка і М. Гоголя; пісень і віршованих інкрустацій в архітектонічній системі роману.
4. Багатоаспектний діалог твору з різноманітними історичними і мистецькими джерелами і зумовлена ним поетика, зокрема інтравертний тип психологізму: специфічні форми оповіді.
5. Дві художні версії історичного осягнення епохи Богдана Хмельницького: «Я, Богдан» П. Загребельного і «Берестечко» Ліни Костенко.

**ЛІТЕРАТУРА:**

1. Білецький Олександр. Изображение внешности лиц // Зібрання праць у п'яти томах. — Т. III. — К.: Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка, 1966. — С. 391-415.
2. Галич О., Нестерук С. Символіка прози П. Загребельного 90-х рр. // Вітчизна. — 1999. — № 5-6. — С. 130-134.
3. Дончик Віталій. Істина-особистість. Історична проза Павла Загребельного. — К.: Дніпро, 1986. — 184 с.
4. Дончик Віталій. ... і тричі праця. Про творчість П. Загребельного // Вітчизна, 1984. — № 8. — С. 147-154.
5. Дончик Віталій. Покликання письменника — писати: [П. Загр. ] // Слово і час. — 1994. — № 11-12. — С. 16-20.

6. Дукішиско Дмитро. Нарис історії України. — Т. II. — К.: Глобус, 1992. — 350 с.
7. Думи про людину, про народ: [Романи П. Загребельного] / Рад. літер.-во., 1978. — № 12, С. 22-23.
8. Загребельний Павло. І аз воздам // Вежа. — 1996. — № 4-5. — С. 118-120.
9. Загребельний Павло. Неложними устами. — К.: Радянський письменник, 1981. — 477 с.
10. Загребельний Павло. Спроба автокоментаря. Письменник про свою працю // Українська мова та література в школі. — 1975. — № 11. — С. 17-31.
11. Загребельний Павло. Я, Богдан. — К.: Дніпро, 1986. — 492 с.
12. Загребельний П. Твори в 6-ти тт. — Дніпро, 1979. — Т. I (Вступна стаття В. Фещенка). — 575 с.
13. Івченко Раїса. Бенгежний світ історії. Деякі суспільно-історичні аспекти в творчості П. Загребельного // Донбас. — 1975. — № 5. — С. 89-92
14. Ільницький Микола. Людина в історії. — К. Дніпро, 1989. — 356 с.
15. Кличмарчик Я. Гетьман Богдан Хмельницький. — Перемишль-Львів, 1996. — 327 с.
16. Ключок Григорій. Так що ж таке поетика? // Поетика. — К.: Наукова думка, 1992. — С. 5-15.
17. Ключок Григорій. У світлі вічних критеріїв. — К.: Дніпро, 1989. — 221 с.
18. Кичальчук А. Г. Жанр в системі аксіологічних отношеній (Наброски драми из укр. історії Н. Гоголя і роман П. Загребельного «Я, Богдан») // Тезиси. Доклади вторьх міжсєвських чтений, посвящ. 175 лет со дня рожд. писателя. — Полтава, 1984. — 125 с.
19. Костенко Ліна. Берестечко // Історичний роман. — К.: Український письменник, 1999. — 157 с.
20. Костомаров Микола. Богдан Хмельницький. — К.: Веселка, 1992. — 92 с.
21. Кухар-Онишко О. С. Становлення стилю / [П. Загребельний] // Рад. літературознавство. — 1974. — № 7. — С. 13-20.
22. Лисин Василь. Словник літературознавчих термінів. — К.: Радянська школа, 1985. — 251 с.
23. Літературознавчий словник-довідник Nota Bene. — К.: Академія, 1997. — 752 с.,
24. Мимрик Т. «В історії треба вчитися...» [Про твор. П. Загребельного] // Прапор. — 1984. — № 8. — С. 107-111.
25. Мицик Ю. Сенсація чи некомпетентність? // Вежа. — 1996. — № 4-5. — С. 113-117.
26. Науменко В. Не «ex epno» — «ex officio»: Кілька думок з приводу «Думок шпрозхрист» П. Загребельного // Березіль. — 1999. — № 7-8. — С. 163-168.
27. Олейник Борис. История не терпит суесловья // Советская культура. — 1986. — 21 октября.
28. Павлишин Марко. «Я, Богдан (сповідь у славі)» Павла Загребельного // Марко Павлишин. Канон та іконостас. — К.: Час, 1997. — С. 62-70.
29. Панч Петро. Гомоніла Україна. — К.: Веселка, 1976. — 576 с.
30. Панченко Володимир. Метаморфози П. Загребельного: Про нові твори письменника // Прапор. — 1987. — № 4. — С. 166-171.
31. Полтавчук Василь. Український історичний роман ХХІ століття: спроба

- літературознавчого прогнозу // Проблеми інтерпретації і рецепції художнього тексту. Збірник наукових праць на пошану професора Нонни Шляхової з нагоди її 70-річчя. — Одеса: Астропринт, 2003. — С. 219-225.
32. «Роби свою справу якомога краще...» Павлові Загребельному — 60 // Рад. Укр. — 1984. — 25 серпня.
  33. Семенов-Маринич А. Загребельний б'є на сполох. [Кн. «Думки нарозхрист»] // Київ. — 1998. — № 7-8. — С. 137-140.
  34. Сергійчук В. «Я, Богдан» з точки зору історика: [Про роман П. Загребельного] // Дніпро. — 1987. — № 10. — С. 110 — 119. Бібліогр. В підряд. прим.
  35. Сиротюк Микола. Український радянський історичний роман. — К.: Видавництво Академії наук УРСР, 1962. — 395 с.
  36. Слабошпидькай Михайло. Загадка П. Загребельного / Радуга, 1980. — № 1. — С. 155-164.
  37. Слабошпидькай Михайло. Книжки століть, з голосу історії. (Іст. роман П. Загребельного) // Українська мова та література в школі. — 1986. — № 4.
  38. Соболев Валентина. Богдан Хмельницький // Літопис Самійла Величка як явище українського літературного бароко. — Донецьк: Отечество, 1996. — С. 232-242.
  39. Субтельний О. Історія України. — К.: Либідь, 1992. — 510 с.
  40. Сушинський Богдан. Богдан Хмельницький — гнів і велич України // Вежа. — 1996. — № 3. — С. 156-170.
  41. Українська літературна енциклопедія в п'яти томах. — Т. II. — К.: Українська Радянська енциклопедія імені М. П. Бажана, 1990. — 576 с.
  42. Фащенко Василь. Видима мова душі // Вибрані статті. — К.: Дніпро, 1988. — С. 86-106.
  43. Фащенко Василь. Внутрішнє мовлення // Вибрані статті. — К.: Дніпро, 1988. — С. 127-143.
  44. Фащенко Василь. Павло Загребельний. Нарис творчості. — К.: Дніпро, 1984. — 206 с.
  45. Федорівська Лада. Всесвіт у кожному серці: Про творч. П. Загребельного // Прапор. — 1976. — № 10. — С. 88-96.
  46. Чумак В. Минуле — очима сучасників. — К.: Радянський письменник, 1980. — 184 с.
  47. Шаховський Семен. Романи Павла Загребельного. — К.: Радянський письменник, 1974. — 174 с.
  48. Шаховський Семен. Романи Павла Загребельного. Літ. — критич. нарис, К.: Рад. письм., 1983. — С. 511.
  49. Шевченко Л. И. Слово и дело героя (О некоторых особенностях повествования в произведениях о людях труда П. Загребельного и М. Колесникова) // Братні єднання літератур народів СРСР. — К., 1982. — С. 56-57.
  50. Шестопал Микита. Літературні кізяки на дорогах історії [П. Загребельний] // Дніпро. — 1999. — № 1-2. — С. 111-131.

#### Заняття № 25

Тема: «Художня своєрідність новелістики Григора Тютюнника»

Питання, які виносяться на обговорення:

1. Концепція людини у прозі митця в контексті ідеї «Горе народові, у якого на всякого Львеля по три Каїни» (Гр. Тютюнник). Трагедія маргінальної особистості, втім числі й національно розчакнутої.
2. Жанрові особливості творчості.
3. Письменицька майстерність:
  - а) роль художньої деталі;
  - б) специфіка мовної індивідуалізації;
  - в) засоби психологічної аналітичності;
  - г) певловима поетика, що не піддається усталеному інструментарію дослідження.
4. Ідейно-естетичний аналіз новели «Три зозулі з поклоном»:
  - а) роль позатекстових елементів (назви, присвяти, заголовка останнього і єдиного маркованого розділу «Останній лист від тата»);
  - б) семантика і поетика символів;
  - в) живописання характерів; герой і оповідач;
  - г) трагедія репресій в художньому зображенні автора.
5. Форми оповіді. Особливості дискурсу.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Аврахов Тарас. Екзистенція в художньому слові Григора Тютюнника // Українська мова і література в школі. — 1992. — № 9-10. — С. 46-48.
2. Аврахов Тарас. За що поминать Маркіяна? // Слово і час. — 1991. — № 3. — С. 62-67.
3. Аврахов Тарас. Поліфункціональність художньої деталі у творчості Григора Тютюнника // Українська мова і література в школі. — 1989. — № 8. — С. 16-22.
4. Василенко Михайло. Григор Тютюнник або Новосплетений тин із «Життя Артема Гізеїконного» // ЛУ. — 1999. — 9 грудня. — С. 7.
5. Вічна загадка любові: Літературна спадщина Григора Тютюнника. Спогади про письменника. — К., 1988. — 492 с.
6. Гончар Олесь. Живописець правди // Тютюнник Григор. Твори: У 2 кн. — К., 1984. — Кн. 1. — С. 5-10.
7. Гутеров О. Незахищене серце // Прапор. — 1990. — № 8. — С. 14-68.
8. Жулинський М. Г. Добром нагріте серце // Жулинський М. Г. Наближення: Літературні діалоги. — К., 1986. — С. 33-55.
9. Захарчук Ірина. «Передмістя» як культурологічна модель творчості Григора Тютюнника // Січ. — 1998. — № 8. — С. 79-82.
10. Мовчан Раїса. Неопублікованими сторінками записників Григора Тютюнника // Січ. — 1993. — № 8. — С. 28-35.
11. Мороз Лариса. Григор Тютюнник: нарис життя і творчості. — К., 1991. — 206 с.
12. Мороз Лариса. З любові й доброти. — К., 1984. — 182 с.
13. Нарівська В. Д. Національний характер в українській прозі 50-70-х років ХХ століття. Монографія. — Дніпропетровськ: Вид-во ДДУ, 1994. — 204 с.
14. Олійник Борис. Прийшов, щоб не розлучатись // Тютюнник Григор. Вибрані твори.

— К., 1981. — С. 5-10.

15. *Сварник І.* Сіач // Жовтень. — 1980 — № 5.
16. *Святовець В.* Мистецтво художньої деталі та подробиці у творчості Григора Тютюнника // Українська мова та література в школі. — 1993. — № 11.
17. *Хороб Марта.* До питання психологізму в оповідах Григора Тютюнника // Українське літературознавство. — 1983. — Вип. 41. — С. 22-28.
18. *Шевченко Анатолій.* Оповідь про щастя і злощастя Григора Тютюнника // Радянське літературознавство. — 1989. — № 10.
19. *Шевченко Анатолій.* Талант любові: Життєвий і творчий шлях Григора Тютюнника // Тютюнник Григор. Твори: у 2 кн. — К., 1985. — Кн. 2. — С. 314-327.
20. *Шевченко Г.* Вічна загадка любові: Із спостережень над новелістикою Григора Тютюнника // Радянське літературознавство. — 1981. — № 7.
21. *Яворівський Володимир.* Прийшов, щоб залишитися // Жовтень. — 1982. — № 11.

### Художній світ Анатолія Дімарова

#### Заняття № 26

**Тема: «Книга «Прожити й розповісти» як явище сучасної української культури»**

#### Питання, які виносяться на обговорення:

1. «Прожити й розповісти» А. Дімарова у контексті сучасної української літератури, втім числі й автобіографічної прози.
2. Які проблеми історії і сучасності і як їх озвучує книга А. Дімарова? Особливості їх синтезу в книзі.
3. Художня специфіка твору-симбюнта і роль дімаровського жанру правдивих історій, їх нарративного стрижня — публічної оповідності/сповідальності.
4. Еволюція митця — від «Сільських історій», «Містечкових історій», «Міських історій» до диалогії «Прожити й розповісти» та «Поема про камінь».
5. Драматургія тексту Анатолія Дімарова: особливості нарративу.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. *Барабаш Юрій.* Фрагмент світової історії у форматі особистої долі // Сучасність. — 2002. — № 3. — С. 99-116.
2. *Бондаренко Юлія.* Жанрова своєрідність повістей-«історій» Анатолія Дімарова. З родинного архіву Анатолія та Євдокії Дімарових / Підготовка текстів та коментарі Юлії Бондаренко // Слово і час. — 2002. — № 5. — С. 3-12
3. *Галич Александр.* Боль памяти. Украинская мемуаристика последних лет // Литературное обозрение. — 1992. — № 5-6. — С. 14-18.
4. *Галич Александр.* Мемуаристика на порозі ХХІ віку // Вітчизна. — 2001. — № 7-8. — С. 124-131.
5. *Галич Александр.* Мемуарний синдром кінця ХХ століття // Вітчизна. — 2000. —

№ 3-4. — С. 127-134.

6. *Галич Александр.* Мнемозина-96, або Українські письменницькі мемуари одного року // Вітчизна. — 1998. — № 3-4. — С. 137-144.
7. *Галич Александр.* На маргінесах життя (огляд мемуаристики) // Слово і час. — 1999. — № 10. — С. 62-67.
8. *Галич Александр.* Очіма з пером самовидця // Вітчизна. — 1990. — № 7. — С. 115-123.
9. *Градасевич Галина.* «Візно відчинене увіг...» // Жовтень. — 1987. — № 6. — С. 127-129.
10. *Дімаров Анатолій, Кухарук Роман.* Про читабельність літератури і не тільки // Кур'єр Кривбасу. — 2000. — № 125-126. — С. 3-9.
11. *Дімаров Анатолій.* Прожити й розповісти // Березиль. — 1995. — № 9-10. — С. 23-153; 1997. — № 5-6. — С. 24-153; 1998. — № 3-4. — С. 14-152; 1998. — № 7-8. — С. 22-139.
12. *Дуб Костянтин.* Автобіографічний синерген // Слово і час. — 2001. — № 4. — С. 15-23.
13. *Жиленко Ірина.* «Ното feriens» // Сучасність. — 1997. — № 9. — С. 12-87; 1997. — № 10. — С. 16-70; 1998. — № 9. — С. 12-49; 1998. — № 10. — С. 44-56; 1999. — № 1. — С. 27-54; 1999. — № 2. — С. 40-68; 1999. — № 12. — С. 95-150; 2002. — № 4. — С. 127-146; 2002. — № 5. — С. 128-153; 2004. — № 1. — С. 89-97; 2004. — № 2. — С. 94-118.
14. *Жиленко Ірина.* «Не розбийте мій ліхтар» (Замість автобіографії) // Євангеліє від ластівки. — Харків: Фолю, 2000. — С. 15-24.
15. *Зборовська Ніла.* Шістдесятники // Слово і час. — 1999. — № 1. — С. 74-80.
16. *Кадак Микола.* Хвиномелогія по-Дімаровськи // Київ. — 2000. — № 5-6. — С. 132-133.
17. «Крутий стол»: Мемуари на слові епох // Вопросы литературы. — 2000. — № 1. — С. 3-44.
18. Літературознавчий словник-довідник. — Київ: Академія, 1997. — 750 с.
19. *Логвиненко О.* «Розмова тіней...» // Літературна Україна. — 2000. — 24 лютого.
20. *Макаров Анатоль.* Золота свіча на підвіконні // Євангеліє від ластівки. — Харків: Фолю, 2000. — С. 5-14.
21. *Макаров Анатоль.* Українські мемуари // Літературна Україна. — 1992. — 3 грудня.
22. Мемуари на слові епох // Вопросы литературы. — 1999. — № 1. — С. 3-35.
23. *Навко Михайло.* Українське літературознавство. Школи. Напрями. Тенденції. — Київ: Академія, 1997. — 315 с.
24. *Никанорова О.* «І добрі дерева стояли на добрій землі» // Вибране. — К.: Рад. письменник, 1990. — С. 5-12.
25. *Пилличко Соломія.* Дискурс модернізму в українській літературі. — К.: 1999. — 446 с.
26. *Пархомов М.* Лицар сучасної прози. Анатолію Дімарову — 70 // Літературна Україна. — 1992. — 28 травня.
27. Під знаком відродження і правди // Літературна Україна. — 2001. — 11 жовтня.
28. *Сивенко Валентина.* Два береги Ріки Творчості Ірини Жиленко: сучасна поезія і проза // Українська мова та література. — 2001. — Число 14 (222). — С. 2-6.
29. *Сивенко Валентина.* «Повість про сімдесят літ» Анатолія Дімарова як явище сучасної української культури // Проблеми інтерпретації і рецепції художнього тексту. Збірник наукових праць на пошану професора Нонни Шляхової з нагоди її 70-річчя. — Одеса:

- Астропринт, 2003. — С. 254-267.
30. Слабошпицький Михайло. Нам на нього пощастило. Про Анатолія Дімарова, який схожий на свої книги // Літературна Україна. — 2002. — 23 травня.
  31. Сулима Микола. «Кольорова плівка зупинись» // Літературна Україна. — 1986. — 28 березня.
  32. Таран Людмила. Кристалізація ідеалу // Вітчизна. — 1984. — № 6. — С. 192-196.
  33. Таран Людмила. Прагнення гармонії // Соц. культура. — 1980. — № 3. — С. 4-5.
  34. Таран Людмила. Світ повсякденних чудес // Дніпро. — 1983. — № 3. — С. 135-137.
  35. Тартаковський А. Мемуаристика как феномен культуры // Вопросы литературы. — 1999. — № 1. — С. 35-55.
  36. Штонь Г. Анатолій Дімаров // Слово і час. — 1995. — № 5-6. — С. 12-17.
  37. Яровий Олександр. «Нас люблять чудеса» («Світ чудес» Ірини Жиленко: справжнє серед ілюзіону) // Літературна Україна. — 2000. — 25 травня.
  38. Яровий Олександр. Сміслові контури поезії Ірини Жиленко // Слово і час. — 2000. — № 10. — С. 45-47.

### Проза Валерія Шевчука

#### Заняття № 27

Тема: «Збірка «У череві апокаліптичного звіра» В. Шевчука на перехресті модернізму і постмодернізму»

#### Питання, які виносяться на обговорення:

1. Поетика назви і виокремлення головних мотивів збірки.
2. Структура збірки, особливості її композиції та зумовленість історичною проблематикою і жанровою специфікою кожної одиниці тексту.
3. Готичні та неobarокові елементи як якість поетики.
4. Кольористика в системі поетики збірки.
5. Іменна та кабалистична символіка.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Антонич Богдан-Ігор. Національне мистецтво. — Л.: Карби, 1933.
2. Багрий Романа. Мотиви екзистенціалізму і абсурду у творах В. Шевчука та М. Осадчого // Сучасність. — 1988. — № 11.
3. Берегуляк Анна. Магічний реалізм та літературний міф — зцілення чи панацея у постколоніальному контексті? // Сучасність. — 1993. — № 3.
4. Білоцерківцев Наталка. Інтелектуальні візерунки в душі Умберто Еко // Березіль. — 1997. — № 5-6.
5. Дзюба Іван. Українська культура в контексті української культури. Вступна стаття до видан.: Українська культура. Лекції за редакцією Дмитра Антоновича. — К.: Либідь, 1993.
6. Дончик В. Г. Український радянський роман. Рух ідей і форм. — К.: Дніпро, 1987. — 428 с.
7. Дяченко Валерій. Пензель художника слова // Слово і час. — 1992. — № 6. — С. 51-57.

8. Єфремов Сергій. Історія українського письменства. Видання 4-е. Том II. Мюнхен, 1989.
9. Жолковський А. К. Блуждающие сны: Из истории русского модернизма. Сб. статей. — М.: Сов. писатель, 1992. — 432 с.
10. Жулинський Микола. ...І метафори реального життя. Розмова з Валерієм Шевчуком // Наближення. Літературні діалоги. — К.: Дніпро, 1986.
11. Жулинський Микола. Наближення: Літературні діалоги. — К.: Дніпро, 1986. — 278 с.
12. Забужко Оксана. Література і тоталітаризм, або Ще раз про музику після Освенцима // Літ. Україна. — 1990. — 23 серпня.
13. Забужко Оксана. Філософія і культурна припоминість нації // Сучасність. — 1994. — № 3.
14. Залеська-Онишкевич Лариса. Шлях вічного повороту // Сучасність. — 1996. — № 1. — С. 93-96.
15. Ільницький Микола. Людина в історії. Жанрові структури сучасної історичної прози // Жовтень. — 1988. — № 2.
16. Квіт Сергій. Стильові здобутки сучасної української прози // Світо-вид. — 1996. — Число III (24).
17. Колесниченко-Братунь Наталія. «Старший боярин» Т. Осьмачки і традиції «вропейської прози» // Дзвін. — 1995. — № 4.
18. Корогодський Роман. Біля вічної ріки, або в пошуках внутрішньої людини // Дзвін. — 1996. — № 3. — С. 135-153.
19. Корогодський Роман. Втеча від самотності, або Апологія рідного дому. Вступ. Стаття до видан.: Валерій Шевчук. Стежка в траві. Житомирська сага. В двох томах. — Т. I.-X.: Фоліо, 1994.
20. Костенко Ліна. Геній в умовах заблокованої культури // Літ. Україна. — 1991. — Від 26 вересня.
21. Костомаров М. І. Слов'янська міфологія. Вибрані праці з фольклористики й літературознавства. — К.: Либідь, 1994. — 384 с.
22. Кошелівець Іван. Роман як жанр // Сучасність. — 1981. — № 11.
23. Лебедев Ю. В. Проблемы поэтики очерковых и новеллистических циклов 1840-50 годов // Проблемы теории и истории литературы. — Ярославль: изд-во Ярослав. Гос. пед. ин., 1972. — Вып. 36. — С. 26-71.
24. Майдаченко Петро. Проза Валерія Шевчука: Поетика умовності // Радянське літературознавство. — 1988. — № 2. — С. 13-20.
25. Макаров Анатолій. Світ образу. — К.: Рад. письменник, 1977. — 268 с.
26. Медвідь Вячеслав. Поєднав традиційну оповідь з модерном... Літературна полеміка // Літ. Україна. — 1997. — Від 30 січня.
27. Мовчан Раїса. Світ так само не впливав його // Українське слово. — 1999. — № 33.
28. Онишко Олександр. Реальність химерного // Вітчизна. — 1989. — № 11. — С. 197-200.
29. Павлишин Марко. Канон та іконостас. — К.: Час, 1997. — 445 с.
30. Павлишин Марко. Українська культура з погляду постмодернізму // Сучасність. — 1992. — № 5.
31. Пахловська Оксана. Україна: шлях до Європи... через Константинополь. Стаття І.

- Історичний дуалізм давньої української літератури: Візантія чи Європа? Стаття II. Соціум та особистість в українській культурній ментальності: концепція, конфлікт, еволюція // Сучасність. — 1994. — № 1-2.
32. Подорож без кінця: У світі пригод і фантастики. Історія і поетика жанрів. Літературно-критичні статті. — К.: Радянський письменник, 1986. — 279 с.
33. Покальчук Юрій. Традиції Гоголя і «магічний реалізм» // Вітчизна. — 1984. — № 4.
34. Покальчук Юрій. Українська література і література країн Латинської Америки // Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті. — К.: Наукова думка, 1988. — Т. 3.
35. Рябчук Микола. Книга добра і зла за Вал. Шевчуком // Вітчизна. — 1988. — № 2. — С. 176-179.
36. Рябчук Микола. «Міська новела» в двох особах // Вітчизна. — 1981. — № 9. — С. 204-207.
37. Рябчук Микола. Поле пристрастей людських (Штрихи до портрета Валерія Шевчука) // Українська мова та література в школі. — 1984. — № 6. — С. 27-33.
38. Сподарець Володимир. В магічному кристалі химерного жанру (Вал. Шевчук «На полі смиренному») // Духовна спадщина Київської Русі. — Одеса: Маяк, 1997. — Вип. 2.
39. Таран Людмила. Будні та свята літописця. Розмова з Валерієм Шевчуком // Гороскоп на вчора і завтра. — К.: Рада, 1995.
40. Тарнашинська Людмила. Бути митцем, а не його тінню... // Всесвіт. — 1995. — № 7. — С. 174-177.
41. Тарнашинська Людмила. Візія України у постмодерному фокусі, або Що на обрії // Літ. Україна. — 1996. — від 10 жовтня.
42. Тарнашинська Людмила. Закон піраміди, або Чи існує формула ідеального «я» // Дніпро. — 1990. — № 12.
43. Тарнашинська Людмила. Парадигма добра і зла, або Листок із дерева пізнання Валерія Шевчука. // Art Line. — 1997. — № 4.
44. Тарнашинська Людмила. Парадигми «нової реальності» Валерія Шевчука // Слово і час. — 1988. — № 6. — С. 46-51.
45. Тарнашинська Людмила. Свобода вибору — єдина форма самореалізації в абсурдному світі (Проза В. Шевчука як віддзеркалення екзистенціалізму) // Сучасність. — 1995. — № 3. — С. 117-127.
46. Фащенко В. В. Герой і слово. Проблеми, характери і поетика радянської прози 80-х рр. — К.: Дніпро, 1986. — 211 с.
47. Фенько Наталія. Ірраціональне в художньому світі Вал. Шевчука і жанрові особливості його історичних повістей // Роди і жанри літератури. — Одеса: Астропринт, 1997. — С. 203 — 204.
48. Фролова К. П. Субстанції незримого вогню... (про поетику художнього твору): Літературно-критичний нарис. — К.: Дніпро, 1983. — 134 с.
49. Фрээр Д. Золотая ветвь: исследование магии и религии. — М.: Политиздат, 1986. — 703 с.

10. Цилевич А. М. Сюжетно-композиционное единство как выражение целостности художественного произведения // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. — Донецк: изд-во Донецкого гос. университета, 1977. — С. 15-17.
11. Цирс А. Художественный образ романского и готического соборов // Искусство. — М.: Просвещение, 1987. — С. 130-135.
12. Черноиваненко Евгений. Литературоведение в ситуации Fin De Siecle // Проблемы интерпретации и рецепции художественного текста. Сборник научных работ на пошану профессора Нонни Шляховой з нагоди її 70-річчя. — Одеса: Астропринт, 2003. — С. 307-320.
13. Шевельов Юрій. Україна — Європа — культура — посмішка // Літ. Україна. — 1992. — Від 5 листопада.
14. Шевчук Валерій. Мисленне дерево. Роман-есе про стародавній Київ. — К.: Молодь, 1989. — 360 с.
15. Шевчук Валерій. Із темних джерел життя. Укр. готична новела ХХ ст. // Літ. Україна. — 1995. — № 4-5. — С. 3.
16. Шевчук Валерій. Універсальна картина світу в творчості письменників українського Бароко // Україна. Наука і культура. Випуск 28. — К.: тов-во «Знання» України, 1994.
17. Шевчук Валерій. У череві апокаліптичного звіра: Історичні повісті та оповідання. — К.: Український письменник, 1995. — 203 с.

## II РОЗДІЛ

### ВИТЯГИ З ЛІТЕРАТУРНИХ ДЖЕРЕЛ

Євген Маланюк

#### ЧОРНІ ВІРШІ

##### NOMINA SUNT ODIOSA

Не зарисуєш, не запишеш —  
Така-бо нехтіть огорта, —  
А він мигає все частіше  
Крізь ці розхристані літа.

Все той самий кипратий профіль,  
І скитське чоло, й качий ніс:  
Малоросійський Мефістофель  
Або дрібний, хохляцький біс.

Блукає, хмикає, шепоче,  
Снує липку павучу сіть,  
І нишпорять гадючі очі,  
Де б ще заслинить і вкусить.  
Тваринного свідомий шатте'у  
Актор і фаховий амант.  
Він течею ошпетить мармур  
І наслідить серед троянд.

Лиш він у Сонгороді квітне,  
І, не порушуючи сон,  
Усі Грицьки й Гергели бідні  
Йому кусають в унісон.

#### ОСТАННІЙ ЛИСТ

Вибачте, Ганно Редер, —  
Серце вас не забуде,  
Келих гіркого меду  
Офірували нам люди.  
Людське, земне, долинные  
Ось перестріло нас —  
Чи ж своєчасно долине

Наша невчасна весна?

Трояндо Ієрихону,  
Ніжна саронська сарно! —  
Зустрів я земну Мадонну:  
І гірко мені, і гарно.  
І от для анахорета —  
Трудна, жорстока путь...  
Ганно Редер, о Ганно Редер,  
Як же звикнути, як забуть?!

10. 08. 1925

Та все ж — проти життя — мій щит  
Од злого світу — оборона.  
І в день тверезий, і вночі —  
Все ти, земна моя Мадонно.

І в день тверезий, і вночі —  
Як кров п'яніє темним бунтом,  
Ми поруч — всі чуття рвучи,  
Відаємось страшином секундам.

В безоднях — знову ми удвох —  
І двоє нас — на верховині —  
І тільки зорі, тільки Бог  
Над вічністю просторів синих.  
А там, внизу, людських болот  
Такий людський понурий сморід...

1935

Ні — ліпше твій отруйний рот  
І тіла піт — в останній зморі  
21-22.08.1925

І не треба цих пізніх утіх, —  
В тиху втому закуто мене.  
І цей день, як вчорашній, затих,  
І ось завтра, як нині, мине.

Ні, Я хочу любити далечинь,  
Підлий вітер вітхаючих піль,  
Неби сльовно-текучу синь,  
Смишпи найсолодшої біль.

Ган, ой там би зустріти тебе,  
Підстріч вітру, в безкрайність піти!  
І рюплющиться серце сліпе,  
І миттю зробишся ти.

\*\*\*

Паридилися во время люте —  
Ти для вас, здається, все дарма:  
Притремтіли загровою Крути,  
Просурмила судная сурма.

Рвня гарячий вітер революцій,  
І віднула полум'ям війна —  
Час безповоротний, час палючий,  
Лякотала й кликала весна.

Чи ж по закамарках, по щілинах  
Злячий ховали переляк,  
І пливли століттями хвилини  
Над болотом рідних Кобеляк

1926

#### УРИВОК

Вже стомився глухою щоденною грою.  
Приримила епоха, а ти не горши.  
І на сцені все ті ж невідмінні герої:  
Теофан Прокопович, Панько Куліш.

Щурис, втретє збрехав твої лукавий кратер  
На старече вітхання здібнелих мазеп.  
В нива курських лісів вже вставав імператор,  
Очидив олов'яним оком степ.

Чи панцерний Петро?  
Чи бронзовий Микола? —  
Не збануть. Але в постаті хижій все те ж:  
І шаптарського кесаря вперте чоло,

І дражлива усмішка, і сумніш одерж.

1926

#### З ЩОДЕННИКА

Від затхлої шляхетської брехні,  
Від візантійства езуїтських формул  
Нестерпніш пріє історичний гній  
Напередодні блискавок і шторму.  
А хвиля ближчає. Ось жменями крапель  
Жбурляє сиве море просто в вічі,  
Й на обрії зростає корабель,  
Що ним плывуть нещадні будівничі.

І все повториться, як вже не раз  
На рівнині безвихідних повторень:  
Для згаслих душ і безкорінних рас  
Однаково ворожі — степ і море.

09.09.1938

#### МОНОМАХОВІ

Ти не знав, мій варязький княже,  
Що твій спадок спалахне в огні,  
А колишню колонію нашу  
Так розвіпре монгольський гній.

Ти не знав, яка жертва отрута  
В цім чуваськім слові «москва»,  
Бо інакше — і хижо, і люто —  
Продавеніли б твої слова.

До хазарських низин, до корня  
Ти б пропік візантійську Русь,  
Все страшне, все відвічне, все чорне,  
Все, чим нині горю і кленусь.

1927

(О, Мономаше,  
Ти не навчай,

Що щастя наше —  
Покора й рай...  
П. Филипович)

\*\*\*

Дні і ночі, і ночі без тебе!  
Божевільним вітрам доручив,

Дикий, синій, нестримний степе,  
Нестримну твою широчинь.

Вже ані випрошу, ні візьму —  
Слізьми не окропляти шлях!  
Я перейшов на чорну схизму,  
Навіки виклятий монах.

Я скарб кривавої любові  
На чорну сажу пропалив,  
А дух, живої сили повен,  
Сконав під лезом грішних слів.

Докреслюю останнє титло, —  
Всіх літер вичерпано зміст.  
... Вже мерехтить і гасне світло,  
Вже заgrimів замковий міст...

\*\*\*

В початку світової ночі —  
О, намарне, намарне літа  
Квітли ясно, як очі дівочі,  
Квітли п'яно, як ярі уста.  
Налетів незнайомий вітер.  
Обтрусив і розвіяв красу —  
Тільки камінь серця розбитий  
В наростаючу тьму понесу.  
Окровавленим скарбом скорботи  
Та безвартісним досвідом скрут...  
Без весни, без огня, без Голготи —  
Десть там, хтось там, колись там захоче —  
І потухну, як іскра. Умру  
В початку світлової ночі.

1925

\*\*\*

Високий гүл смерек та плюскотіння хвиль.  
Піски неплодних піль та долина пустинна,  
Лиш терен та будяк, та де-не-де хатина,  
Та вітер-суховій...  
Ні, не ушухне біль.  
Як язва чорна він — горить і не згорає.

1927

Діждатись місяця. Й горбами рівних дюн  
Під вовчим сонцем вдаль піти на рокіт струн  
До вимріяного, нездійсненого раю.

11-18.08.1926

\*\*\*

Небо невмите і заспане  
З пір'ям холодних хмарок  
Стигне байдужими пасмами  
Понад нудьгою хаток.

Вулиці міста маленького —  
Затишок вічних міщан.  
Щастя скупеньке, як жменька,  
Радість мою не вміща.

Сню над нудною сторінкою  
Журним півсном небуття,  
А за вікном катеринкою  
Крутиться сонне життя.

19. 08. 1926

## З ЩОДЕННИКА

### I.

Імліста мжичка. Прогуде трамвай.  
Промчиться по асфальту мокре авто —  
І знову чуть, як вие в голих вітах  
Старого парку хижий листопад.

І ліхтарі хитаються й скрегочуть,  
Мов вішальник на шибениці, й тиша  
Все шажкотить Сібілою беззубо,  
І ніч пливе, мов згуба без кінця.

Ні-ні, вночі на спить це хоре місто:  
Зяулками, алями, садами  
Минуле в нім блукає, як повія,  
І тьма кишить від темних грішних душ.

### II.

Посмертний день змійтсья по руїнах  
Могильним гадом. Проповзе й — кінець.  
Вона ще снить — рокована країна

Сторчкілих душ і висохлих сердець.

Висловиться їй велич, міць і слава,  
Горілки жести, втілені слова,  
І чь відно їй, що виснена держава,  
Моя тивий привид, в невідь проплива.

І зійтисть виростає невблаганно  
Вулиць бевверхих, зламаних колон...  
Посмертний день кінчиться.  
Вздишанна  
І тьмака осінь і глибокий сон.

1935

### III.

Позначений і двозначний стиль.  
Тремтить в ході, сичить у мові.  
Учуться — і короткий біль  
На тьмака міцної крові.

Ні дів'яд, колись страшний.  
Він шаллявся по кволим тілі,  
Що снить про історичні сни  
У історичному безсиллі.

Що десь під чарку, отпако,  
М шинку, у рестораним гулі  
Питивили карту Хлестаков  
І примахнетсья, голий шулер.

І дн мішуриса біжить  
Ні покику — ще раз заграги...  
І вичності не обдурить  
І присуду не ошукати.

1934

\*\*\*

Ця скінь без кінця. Коли б мороз і сніг —  
Вінн жапалала б кров. А так імла і мжичка.  
І днн пливе повз нас в туманному півсні,  
І ніч гурить, немов велика чорна свічка.  
І чирникнижником гортаю сторінки,  
Википані слізьми і воском похоронним...

О, пізня мудросте! О, спогаде п'янкий  
Про згаслу ліпоту колишньої корони.

14. 01. 1936

## ПАВЗА

... В душі глибока павза...  
Ів. Франко

### I.

Осінні зорі, ніби іскри,  
роздмухує спізнлий вітер,  
А місяць жовті зуби вишкірив  
І заховався за віти.

Дарма. Від мене не сховаєшся,  
Мій ласий лисий баламуте!  
Пора спочить, пора покаяться, —  
Вже зір твої мутен.

Бож це не травень, не побачення,  
Це — жовтень. Потім — листопад.  
Зима по листю літ затрачених  
Стопоку тяжкою ступа.

### II.

Вже не ремствую і не благаю —  
Цур і пек йому, щастю землі!  
Ось іду серед жовтого гаю  
Вже в останнім осіннім теплі.

Яра проволоть золотом зеленим  
Пов'їдалась в жовтневу іржу.  
Нащо ж ще якісь людські імена  
В теплій тиші душі бережу?

Все забути. Згубити, мов листя.  
Кинуть все, ніби камінь на дно.  
Залишу вже і ласку, і вість я.  
Бо весна відпалала давно.

... Дзеркалами замріялись води.  
Кришталева, воздушна синь...  
Серце бідне, ні волі, ні вроди,

Ні юнацтва, ні мрій не проси!

### III.

Беріг, беріг тебе, як скарб,  
І раптом травень — листопадом.  
Любуєсь в пожежі п'яних фарб,  
Дивись, як жовте листя пада,  
Як спокоем вавмерла синь  
У золотоканній паполоні,  
Як дихає безкрай краси  
І як життя вітха на зломі.

Бував, палав, ставив свій стиль,  
Ще вчора крильми плескав геній, —  
Сьогодні схлипують легені,  
Колючий скорчується біль.  
Сьогодні — вимове пальто,  
Самотність, тиша, спокій, вечір,  
Та спогади — вознем із печі...  
А поза тим — ніщо й ніхто.

27.10.1925

## ПАМ'ЯТІ ЮРІЯ ДАРАГАНА

### 1.

Вас нагадало, пане Юрію,  
Це літо хоре і пекуче.  
Ви — одійшли. Мене ж обдурює  
Життя все далі. Й далі учить.

То чи ж навчить? Боюся, друже мій,  
Що вже даремно, бо — запізню.  
Йду бездорожжям, калюжами,  
І марно кличе віри залізний.

О, самота... Терпкіш від оцету.  
Яка печаль! Яка пустеля!  
Жита рясним затруті осотом,  
Далечина тумани степе.

Але ще йду, ще спотикаюся.  
Ген — леве мріє — поле бою...

Ні, вже ніколи не покаюся,  
Мобілізований добою.

06. 08. 1929

### II.

І закликати, й клекотіти  
Орлиним клекотом... те саме,  
Поки поідростають діти  
І вітер смерті знов задме.

... Високий день — венітом літа:  
І висота, і самота.  
Жнива. Над худородним житом  
Фатамораною — мета...  
Будь проклято, літературо,

Що виссала із серця кров, —  
Це через тебе — не буйтуром,  
Не блискавкою — мертвим муром  
Закам'янів і спить Дніпро.

Будь проклята, співуча мова  
Сльовливих і слизьких пісень,  
Бо кожен чин пожерло слово,  
Бо зміст заїла передмова  
І в ніч лягає кожен день.

1929

### III.

На Ольшанськiм кладовищі  
в Празі на місці, де була могила поета  
Юрія Дарагана, поховано  
якусь жіночку. Хрест валяється  
на стежці і його мають усунути.  
З часопису 1936р.

Смаглявість від того вогню,  
Грузинські очі, сухість вилиць,  
Слова, що докали і бились,  
Продзьобуючи вихід дню:  
Раз — орлій клекіт, раз — стріла,  
Раз — вірна кудя, І ніколи  
Не змусив хам короткочолій  
Схилити гордого чола.

Види прірський приніс в степи,  
І шипіт і ковацькі чоти,  
І шипіт, зибонь, від Дон-Кіхота,  
Видиш, в постаті тремтить.  
Щось старовинне, щось таке  
Між піни, лицарства і слави,  
Щось равом ніжне і тужаве,  
Чи пріци — тверде і крихке.  
І він ударив буревій  
В таріни хижої нестями  
А засипав мертвими снігами  
Пітви очей і ніжність вій...  
Али доять літ — і вже по всім.  
Серця сліпі! Серця калічні!  
Ахристка ця хохляцька вічність,  
Нічогана і гірка, як дим.

11. 11. 1936

## КАРПАТТЯ

Хати мої, хати низенькі, бідні й рідні,  
Й ніжнім мереживі ровквітлх вербних віт.  
Тут ще чорніш відвічні чорні злидні  
Підкрислює карпатський краєвид.

Личка та жид. А хліба ні кавалка,  
І світити ребрами замурвана марга.  
Що мовчанку села балака тільки балка —  
Ти Турія — по ріні — наріка.

Сині рхтуть — то що ж? — некладі самості...  
Гіркими крумплями палянку заїдає —  
Над іменем твоїм гнила мара «России»,  
Щоб ти не був землі свій гавда.

14. 04. 1927

Порошків

## ПРИСВЯТА

### I.

Живемо у житті, як в'язні.  
Ніщо ж було юнацтво й весна?  
Тільки сум, тільки сон — запряжені,  
Ти кризь ґрати — шматком — вишина.

Сонце. Ранок — морозом рожевим,  
Воздух — синій дзвінкий кришталь.  
Нащо ж було колісь хороше Вам?  
Нащо ж квітли невинні уста?

Правда ж, крилами пружилась гордість?  
Правда ж, медом і сонцем пекло?  
А тепер в похороннім акорді  
Тануть дні ва замурваним склом.

А тепер лиш — долоні на скроні  
Стиснуть голову, витиснуть біль,  
Ті сліди по колишній короні,  
Ті тернові укуси журби.

### II.

А були ж Ви, як ранок, як травень,  
А були ж Ви, як росяний сад.  
... Жовтня заграви, клени криваві  
В зимнім лоні озерних свічад...

Дні текли контральтовим співом,  
В сонці весен квітла краса.  
... Хижий вітер наїжує гриву,  
Хмурий вечір в крові загаса...

Що ж? Прощайте! Жорстоке слово.  
Ще жорстокіш — назавше, навк.  
Вже ні пестоці, ані розмова  
Не утишать кривавий мій крик.

Ось кричу недоріганим звіром  
В дикий вітер осінніх пустель.  
Божевільно-нестриманим ввром  
Закрутило життя карусель.

Знаю, довго крутитись не буде —  
Увірветься під зойк скрипок,  
І ковтнуть роздушені груди  
Тиші смерти останній ковток.

19. 11. 1925

\*\*\*

Ночами сниться тіло львине,  
І мрамур плеч, і морок віч.  
Хай все умре, хай все загине, —  
Залишиться остання ніч,  
Що прогула могутнім гімном  
Любові, пристрасті і мук,  
Що пропала п'яно й димно  
Твою незбагненну тьму.  
Всіх ранків ватяжна заглода! —  
В тобі всі дні мої навік.  
І душить нещадима влада  
Мій вже нелюдський, смертний крик.

О, знаю всі гріхи й провини,  
Що ось за них карає ніч  
Примарою те тіло львине,  
І мрамур плеч, і морок віч.

1930

\*\*\*

Простору! Сонця! Більш душа не стерпить.  
Немає сил отпуть палать і знать,  
Що там — Сіноха, прибережні верби,  
І степ, і синь, і степова весна.

Немає сил. О, дай ковтнуть повітря!  
О, дай вдихнути шум пшеничних хвиль,  
Щоб в тім пекучім, в тім херсонським вітрі  
Розвіяти мій многолітній біль.

Гей, простір той, що пестив очі змалку,  
Гей, сонце те, що тіло налило...  
Ось бачу знов дорогу, обрій, балку,  
Пухнастих верб мержанеє тло.

Ось бачу знов — церквицю на узгір'ї,  
Торговицькі хатини тогочіч.  
Йдуть череди в спокої надвечір'я,  
І синім пилом опадає ніч.

І цілу ніч шумлять млинові греблі,

І гомонить далекий гук пісень...  
А в нашім домі сплять старенькі меблі,  
Аж їж розбурає рожевий день.

І от вже ранок в срібних росах,  
І по Синюсі зимна синь.  
Гарячий день у спеці й грозах —  
І знов вечірня голубінь.

І так погідно, так проворо  
Родинні пропливали дні  
Серед просторів неозорих  
В моїй осяяній весні.

28. 07. 1925

\*\*\*

Ти не знала, що я — племінний,  
Що мене не згасить твоїй тьмі,  
Що безсмертя мое не загине  
В смертоносних зав'ях зими.

Божевільно клекочуть ямби —  
Аж тепер я тебе пізнав!  
Не схвала габою ганьби  
Тебе чорна твоя весна.

Пізня правда гірка й пекуча,  
Але язви гоїть вогонь:  
Дожену через гори і кручі  
День мій ярый на крилах погонь.

Коли треба, прудкіш за вітер  
Продзижчить мій крилатий кінь. —  
Лиш в обличчя жадібно розкриті  
Рокотатиме далечінь.

25. 07. 1927

### ВЕСНА

Ждали всі зеленого розмаю,  
Леготу плодючого тепла, —  
Ти ж дихнув, смертельно білий маю,  
І земля снігами загула.

Меряне листя дитячо-невинне,  
Лялякають соки в деревах.  
Мрій він крижана смерть припинить,  
Не скує смертельно білий жах.

Варидав поминальним співом,  
Співонав в похоронний сніг,  
І очима — земна пречиста діва —  
Нажива у сніговій труні.

Ія криїв хугу вдарить меч небесний  
І над срібно-білим сном весни  
Ішли Кари заgrimить «воскресни!» —  
Інім немилосердям вишини.

02. 05. 1935

### ЧУЖИНОЮ

Ідувай чи не будуй — однаково.  
Виприми простір цей яриться.  
Дні Праги, Києва чи Кракова  
Не ті ж: сакви і паперця.

Іно дме та й дме. Всіма щілинами  
Гудить крихка трюхстінна хата.  
Глухими ревними звіриними  
Ілля рівнина понята.

Що мить — і дикі хвилі повені  
Пожруть порожні, утлі стіни,  
І вношу дні підуть мандровані  
У вітровий безкрай пустині.

І вгору спрагою розпалиться  
Прийняти сонця ярі стріли.  
Сакви та суковата палиця  
Сквалчені ямінать крила.

20. 03. 1931

### ДЕСЯТИЛІТТЯ

І щиння, спів сліпої крові  
І я пам'яті — безкрай степів —  
І як вачалися дні лаврові,  
І як вперше загорівся гнів

І склались літерами вірші.  
Чи не тоді, коли зустрів,  
І вже дихнув повніш і ширше  
Гекзаметр степових вітрів.  
Чи не тоді, коли ударив  
Ножем свяченим в серце ти,  
Землі безверхої, Кобзарю,  
Пломінний стороже мети!

І люде йшли невдало й мляво,  
І нарікали; що це він?  
І ось — важка безсила слава,  
Як мертвий погребовий давін.

07. 05. 1931

Боже, я камінь помсти випустив з рук,  
щобш Пісню

Склала блаженна гортань.

Душно, ах, душно мені!

Марко Вороний — 25. 05. 1925

О, я не випустив. Та тим мені не легше:  
«Поезія і ніж» та строфи — на шаблі.  
І лиш на самоті тремтять від муки плечі,  
І маревом встає далекий край землі,  
Тієї, що — одна, що райських кринів краща...  
Її не виспівать: хрипить в гортані гнів.  
Давидова в руках — остання зброя — праща.  
Ген суне Голіят, мов тьма на тлі віків.

10. 07. 1927

### ЗАГАДКА

Ішли легіони Риму.  
Прокладали військові дороги.  
Дужими м'язами варварів  
Рубали ліси і скелі.  
А за легіонами  
Вперто  
В далечінь стратегічних ліній —  
Per pedes apostolorum —  
Крочив апостол  
Петро.

1931

### З ДАВНЬОГО-НЕДАВНЬОГО

На західній окраїні Диких Піль  
Там, де Чорний Шлях перетнула Синюха,  
Вартував мій суворий прапрадід степи  
Та дудоні ординської луни наслуховав.  
Від далеких змійників димом тягло.  
У Торговиці зляканий дзвін бамкав.  
... Може, братові рвали останній суглоб,  
А сестрі сутеніла остання плямка...  
Тільки вітер виспівував журних пісень,  
І здавалось, що то десь голосять бранці.  
Хто ж бо знав тоді.

що новий день принесе, —

Та ж ясир проганяли і ввечір, і вранці.  
І, турецький мушкет набиваючи, в ніч  
Довго-довго вдивлявся. І хлопця кликав,  
І наказував міцно. І плакав сич.  
І пливала темна ніч, як далека музика.

04. 09. 1927. Закарпаття

\*\*\*

Ти за життя горіла в пеклі. —  
О, незнищенна міць ознива!  
І лиш на серці цім запеклім  
Кров запеклася чорним гнівом.  
Вже перейшла всі кола муки —  
О жоден Дант того не бачив:  
Над трупним степом чорні круки  
Тервали голови ковачі.  
Дута, як ніч, сліпа і п'яна.  
Душа — о, скільки ще палать їй!  
Як тяжко, тяжко окаянній,  
Залізним мороком налятій.

17. 06. 1928

### КИЇВСЬКА НЕОКЛАСИКА (1922-1929)

М. Зерову

Серед всього і доброго і злого  
Тих гнівних днів, коли теряв наш дух  
Співучий мелос, ще відвічний логос

Гартований боями ранив слух.  
Та ось прийшло: гармати знов на плуг.  
Куплети куплетистів на — еклози,  
І простори кривь мертвий мур облоги  
Свій неозорний розгорнули круг.  
Декретний друк вже припадає пилом.  
Вже крамарі давно на пуд скупили  
Обгорточний верлібр Поліщуків  
І став сонет — здобутком революцій,  
І логос знов зростається у музи  
Із мелосом в єдиний вічний спів.

1925

### З ГУМІЛЬОВА

Вона вже не раз впливала  
Із броду міського каналу.  
Де гостро і тонко тремтів  
Відблиск нічних ліхтарів.  
І в тихім гаю безсило  
В петлі на вербі висіла  
Вона — ще тоді — Дездемона,  
Пробачена й смертно сонна.  
І десь, в якімсь темнім домі.  
На кров'ю заллятій соломі  
Цікаві знаходили люди  
Її прострелені груди.  
Та невже через ці ось помилки,  
Через руки, на котрих — кров  
Бідних серцем, слабких і тільки  
Ми зрадили її любов?

### ОСОБИСТЕ

Життям жорстоким, як жорства,  
Проходжу трудно, крок за кроком.  
Хотілось бути вознем! Пророком! —  
Але душа іще черства.  
Іще не зм'якла, не взялась  
Палючим пломенем любові —  
Ще марить терпким смаком крові,  
Ще хоче пристрасті і вла.  
Ще так: під оплески і крик  
Щоб п'єдестал і Каніполій,

Щоб буйним ураганом долі  
Китилися за роком рік.  
Що так: щоб квіти і слова,  
І постоці і сонце слави...  
А тут, біля руїн держави,  
Життя жорстоке, як жорства.

09 12. 1925

### ПАМ'ЯТІ ВАСИЛЯ ПІОПОННИКА

Хий нерухомо ми стоїм.  
Чіпляючи страшного знака.  
Ган ситня кривь гарматний дим  
І шпунтяться зустріть атаку,  
Примвердлюючи зором даль  
І наширошуючи ухо,  
Аж вазоворить люта сталь  
І завирює завірюха.  
Уста затиснуті — горять.  
Щаплени — скрегоцуть зуби, —  
Та в пурпуровім часі згуби  
Ручки не змучиться карать!  
Набляклий м'язень не тремтить:  
Гли в кулеметі, пружно звинна,  
Чолово на останню мить  
Жамком затиснута пружина.

08. 01. 1931

\*\*\*

I.

Ін днях нестриманої ярості,  
Ін воснах п'яної краси  
Сліди сірий попіл старості  
Та примерку твереза синь.  
Іуди ти мрією і забавою,  
Мимитвою мені була, —  
Тепер сліди твої зішкрябую  
Тривими пазурями зла.

II.

Цього року і літа не було —  
Ані вдлакало небо весну.  
Сорня гулу, розгулу, намулу

Загубив я тебе ясно,  
І тепер ось блукаю, шукаю...  
Серпень диха, як пуста, як сум,  
Та близьким листопадом лякає  
Пишних кленів сумірний шум.

11. 08. 1926

### ТЕРЦИНИ

Не бачу вас, сучасники і учні.  
Стою один біля верстату слів.  
Лючи метал у рідну милозвучність.  
На мовних руд нестриманий розлив  
Кладете штамп —  
сентиментальну штучність.  
І мертві душі удушвають дух.  
І Собакевич грає Хлестакова...  
Але живу. Згораю. Не потух.  
І ще дзвенить шорстка, жорстока мова,  
Що змушує тремтіти і тримать  
В ледачих пальцях ніж страстного слова.  
Аж поки ранком завирює тьма,  
Аж зарокоче широчінь Дніпрова.

1929

\*\*\*

І двірць, і дзвінки — як завше:  
Той же наповн, і гамір, і крик.  
Рушить потяг у тьму, розірвавши  
Наші руки назовше, навік.  
Мокрий вітер різкий, пероновий  
Витре слъови... «поїдеши — умру»...  
Та шматками рвучкої розмови  
Не зв'язати розірваних рук.  
Брязнуть кола. І плавко, і лунко  
Попливемо у інше життя.  
З безнадійного поцілунку  
Зарезочеться паротяг.

29. 12. 1926

\*\*\*

Живеш розжвєреним залізом.  
Вогняним подихом — душа:  
Угору! В синь! —  
Та темним нивом

Заклята валягла межа.  
Та вколо мокрої соломи  
Неперепрілий дим і чад.  
Або скляні холодні вломи  
Кривих, потовчених свічад.  
Здасться, нібито й боролось,  
А глянь: отара втікачів.  
На чорта їм варязький голос,  
Сталевих слів давнікі мечі?  
Що їм п'янкий, терпкий Стефаник,  
Що Лесів мрамор вічних строф?  
Їм дай болотяню нірвану,  
Втекти від творчих катастроф.  
Їм — засмальцьованная постіль.  
Тапчан лакея, не раба,  
Їм гунявий куркуль в корості  
До серія мрією припав.  
А то ще затички — Тичини,  
Прем'єри Гаркунівських труп,  
Що їхньому чуттю вітчизни  
Поваздирить міг би тільки труп.

1925

\*\*\*

Невже згасає день?  
Так мало сонце сяло.  
Гула ордою тьма — вертався ранок в ніч,  
Лиш заграва пожеж похмуро виграла  
На лютім усміху покараних облич.  
Гриміла тьмою ніч. Здавалось, вже навіки  
Цей шабаш боротьби, цей гуркіт вирувань  
Відсменить день двянікий під сурми,  
зімни й крики,  
Щоб визначить в віках непереможну грань.  
І раптом — все згаса? Лягає примірок тьмяний  
На сонця мертву кров, що гусне в ранах хмар.  
Зникає сон століть, примари і омани...  
Знов нерухома тьма, як кара, як тягар.

02. 03. 1930

## СОНЕТ ОГИДИ І ГНІВУ

Каліка, смерд — такий він і донині,

Сліпий Кобзар, що точить вічний жаль.  
Самсоном тежним зруйнував святині.  
Розбив давно синайську скрижаль.  
Зродив, але — дрібну плебейську шваль  
Вошивих душ, що бабраються в слині —  
В той час, коли рокоче Муссоліні,  
Пече очима древніми Кемаль.  
В той час, коли кругом відважні жмені,  
Коли Петром стає гунявий Ленін,  
Історія новий готує том, —  
Тюхтій-хохол, що, хоч дурний, та хитрий,  
Макітру хилить виключно по вітру.  
Міркує шлунком і вітха гуртом.

1924

\*\*\*

Ні, не покритка Катерина —  
Даремно плакав Тарас —  
Ти — масна монгольська перина,  
Повіє племен і рас!  
О, неплодна стара розпусто,  
Лоно твоє — базар!  
Там лишила болотяню пустош  
Хан і казан, і куркуль, і, цар.  
Це ж від них наскидала байстряг ти,  
Що повіялись хто куди.  
Ні, тебе ще не так карати,  
Ще б вознем не такої біди...  
Може б, тільки тоді позабулась  
Хлестаковщини мертвих душ,  
Яничарських ночей розгула,  
Куркульвіства бездушних туш.  
Може б, тільки тоді  
Шельменчат тих  
Охрестила пломінна купіль,  
І тоді б для нових зачатій  
Посвятилися простори піль.  
Пий же, пий кров поєстань, як воду,  
Упивайся червоним вином!  
Хай обріз тобі — богом свободи,  
А бандитство — солодким снои!  
Може, тільки упита цим хмелем,

й чіптурі якійсь, вночі —  
Ті новим звалтована Хмелем,  
Випитієш на мечі.

1924

## ІСТОРИЧНЕ

Вітчибі шляху із Варяг у Греки  
Що й досі живуть ні варяги, ні греки,  
А тилк собі — сманація, гра,  
Держить протоплазмою без ядра.  
І тільки не пружили і не палили,  
Тільки пійкало тучне тіло,  
Тільки переповвало завжди  
Туди-сюди, а сюдою — туди.  
Апійка? Ніж? Нове Запорожжя?  
Хоч убий, не збагну, що pomoже.  
Думно. Думаю. Рветься терпець...  
Але — краватка і ковнірець?!

1929

## ЛИСТІВКИ З ПОДОРОЖІ

### I.

Вітере — там, а сьогодні — деінде,  
Що в миспкій — шюдений хліб.  
І вже віє від Unter den Linden  
Нічний подув розквітлх літ.  
Випнуть білі незнані трамваї,  
Гаминить незнайома юрба.  
Тим же б серці немудрім співає  
Недирочна херсонська журба?  
Гинь навколо: юнацькі обличчя  
В металевою синню в очах,  
А интрім знаком суворого клича,  
Що сполучує радість і жах,  
Що дає молодших і старших...  
О, Нестерпні пломена мети!  
Тільки в ритмі державного маршу.  
Тяж потужньо, так весело йти.

04. 06. 1934

### II.

Що сон, але кризь сон гуде Берлін.  
Дмути вулиці і стокотять майстерні.

З колон — ще мить — рвануться ввись орли,  
Але над всім зорить незримий стерник.  
Він в щирклях площ, в розгоні перспектив,  
В їх маршових камінних широчинах,  
В доконаних систематичнихчинах,  
Де наказом вагнуудано порив.  
Далеко імператор і король.  
І хоч доба заклкала темно й ржаво, —  
Саме каміння вимовля пароль,  
Сам воздух проголошує: держава.

05. 06. 1934

### III.

(Potsdam, Sasns-Sousi)

Сентиментальне сонце та суворий  
Північний вітер. Замість прапорів  
Лопоче листя. І воздушне море  
В густім галуззі гасить свій порив.  
Вік вісімнадцятий — танець, нестямя,  
Та тут практичний і солідний він:  
Амфітеатри служать парниками  
А ось — не зовсім рококовий млин.  
Солдат-король тут працював і крочив  
Муштровим кроком по паркету валь,  
І, певно, тішив сині його очі  
Простецький цей, жовнірський цей Версаль.  
А гість в Фарнею, maître брехні і злоби,  
По виспренніх словах, на самоті,  
Дивився скоса на різьбу й оздобу  
І посміхався пруській простоті.

## ПРИМІТКИ

Nomina sunt odiosa

Normina sunt odiosa (лат.) — не називаючи імен.

«Все той самий кирпатий профіль...» — йдеться про Володимира Киряловича Винниченка, автора роману «Кирпатий Мефістофель» (1916).

Chatte'y (фр.) — шарм.

Сонгород — місто, в якому розгортається дія в оповіданні В. Винниченка «Краса і сила» (1902).

«Народилися во время люте...»

**Крути** — залізнична станція поблизу м. Ніжина, де у січні 1918 року більшовидькими військами був розгромлений заїгн гімназистів та студентів, які захищали Українську державу.

**Кобеляки** — містечко в Полтавській області.

**Уривок**

**Теофан Прокопович** — Прокопович Теофан (1681-1736), український і російський письменник, учений, церковний і громадський діяч.

**Панько Куліш** — Куліш Пантелеймон Олександрович (1819-1897), український письменник, історик, етнограф, фольклорист, перекладач, видавець.

**Мономахові**

**Володимир Мономах (1053-1125)** — великий київський князь (1113-1125), державний і політичний діяч Київської Русі, письменник.

«В початку світової ночі...»

**Голгота** — гора, на якій розіп'яли Христа (Єрусалим). Тут у переносному значенні місце мук, страждань тощо.

**З щоденника**

**Сібiла** — Сібіли в грецькій міфології ті, що пророкують майбутнє. Найпоширеніший міф про прихильність Сібіли до Енея, Сібіла сприяє Енеєві в його мандрах від Трої до Італії.

**Пам'яті Юрія Дарагана**

**Дараган Юрій (1894-1926)** — український поет. Народився в м. Єлисаветграді. Учасник I світової та громадянської воєн. Старшина армії УНР. Від 1922 року в еміграції (Польща, Чехія). Автор збірки «Сагайдак» (1925).

«Простору! Сонця! Більш душа не стерпить...»

**Синюха** — річка в Кіровоградській та Миколаївській областях, ліва притока Південного Бугу. На берегах Синюхи розташоване містечко Новоархангельськ, батьківщина Є. Маланюка.

«Торговицькі хатини...» — село Торгови-

ця розташоване на правому березі Синюхи, навпроти Новоархангельська.

«О, я не випустив. Та тям мені не легше...»  
**Вороний Марко Миколайович (1904-1937)** — український поет.

**Давид. Голят** — герої біблійної легенди. Ізраїльський юнак пастух Давид із пращю в руках зголошується вступити у двобій із закутим в броню великаном філістимлянином Голіафом. Давид згодом цар Ізраїльсько-Іудейської держави.

**Загадка**

*Per pedes apostolorum (лат. )* — стопами апостольськими.

«Ти за життя горіла й пеклі...»

**Дант** — Дайте Аліґ'єрі (1265-1321) — італійський поет доби Передвідродження.

**Київська неокласика**

**Зеров Микола Костянтинович (1890-1937)** — український поет, перекладач, літературознавець і критик. Професор Київського університету.

**Поліщук Валер'ян Львович (1897-?)** — український поет, прозаїк, критик і теоретик літератури.

**З Гумільова**

**Гумілов Микола Степанович (1886-1921)** — російський поет.

«Хай нерухомо ми стоїм...»

**Тютюнник Василь (1892-1919)** — начальник Оперативного відділу штабу військ УНР, начальник штабу, отаман, командуючий арміями. Є. Маланюк був ад'ютантом В. Тютюнника.

«Живеш розжевленням залізом...»

**Стефаник Василь Семенович (1871-1936)** — український письменник і громадський діяч.

**Українка Леся (1871-1913)** — українська поетеса і громадська діячка.

**Тичина Павло Григорович (1891-1967)** — український поет, громадський та державний діяч.

**Сонет огиди і гніву**

**Муссоліні Беніто (1883-1945)** — голова уряду Італії (1922-1943).

**Кемаль** — Ататюрк Мустафа Кемаль (1881-1938), державний і політичний діяч Туреччини, керівник національно-визвольного руху. Ініціатор ліквідації султанату, проголошення республіки та проведення важливих для держави реформ.

// **Вежа**. — 1996. — № 2 (січень-березень). — С. 8-33.

**Ліна Костенко**

## ІНКРУСТАЦІЇ

Мене сьогодні голуб розбудив  
Йм прилетів і плакав на балконі.  
И не прошу поблажливості Долі  
Хіба це мало — незабутня мить?

Художнику, ти пілігрим віків.  
Нали по святих місцях людського духу.  
Уважж твоєї смертної дороги  
вони очі задрості горять.  
Непереможна безборонність —  
твій меч єдиний і єдиний щит.

Івня ночей повільний караван.  
Митіли дні, як п'яти марафонця.  
Сніми уже не вірили словам  
і кружились од правди, як од сонця.  
Не переможе істина без нас.  
Ой, скільки люду збіглося на Парнас!  
Там равели тирло,  
мні в моїм коником ніяк і підступитися.  
Дивіться шукати гірське озеро.  
Не злибли каламутного слова.

Не шибти задрити Шекспіру,  
аби шиб у дуже темний час.  
Крич в вишафотів бризкала на сцену.

Вони писали кожен свою п'єсу,  
Шекспір — свою, а королева — іншу.  
Протистояння генія і влади.  
Слух королівський ласий на рулади.

Душа вертає на свої руйни.  
Тим часом гам уже виросла квітка.  
Я слухаю нечутні голоси  
серед німої музики мозаїк.  
Усе було на світі повавчора.  
В зіницях Часу предковічний лід.

Людино, людино, людино, людино!  
Збери себе всю у собі воедино.  
Я втомлена, як квіти восени,  
котрі вже часом хочуть залишитись  
лише в далекій пам'яті дощів...

Стихії смутку і любові.  
Великий сон душі, не втілений у слові.  
Гіркий міраж ілюзії і оман.  
Силуети лицарів крізь туман...  
Ох, не повчайте молодих!  
Нехай побудуть молодими.  
Кожне покоління відкоркує своє шампанське.  
Кожне покоління вип'є свою чашу.  
Але чому вони повинні пити ще й нашу?!  
Причому вона ж і не наша,  
це ж нам залишена чаша.

Як сірничок, припалений від сонця,  
день спалахнув, обвуглився, погас.  
Верба — мов чорний покруч ікебани.  
Минає день. Ну, от ми й піднялись  
ще на одну щабличку страждання.

Як чорно тіні впали від тополь  
на добрий сум озимої пшениці!  
Останні вже дукатики береза  
на пальцях лічить, літу віддає.  
Пробач мені, життя, дароване так щедро!

Обов'язком загнуждана свобода  
не визнає ніяких виправдань.

Утопленість в морі плебейства  
то ще не є демократія.  
Хоч піднімай його дократом,  
а хам не стане демократом.  
Ненавидить простота простоту.  
Тримай від себе хама на версту.

Негр купує разок бурштину.  
Переломи навіл гіркий хліб мислі.  
Хай Марі Андерсон ридає свої спірічуел.  
У людини в фашизмом генетична несумісність.  
Скажіть, будь ласка, фантасте Уеллс,  
чи буває фантазія похмуріша, ніж дійсність?

Я вам цей борг ніколи не залишу.  
Ви й так уже, як прокляті, в боргах.  
Відайте мені дощ. Відайте мені тишу.  
Відайте мені ліс і річку в лугах.  
Відайте мені сад і зірку вечорову.  
І в полі сіяча, і вдячну щедрість нив.  
Відайте мені все. Відайте мені мову,  
якою мій народ мене благословив.

Атомний Вій опустив бетонні повіки.  
Коло окреслив навколо себе страшне.  
Чому Звізда-Полин упала в наші ріки?!  
Хто сів цю біду і хто її пожег?  
Хто нас образив, знівечив, обжер?  
Яка орда нам гідність притоптала?  
Якщо наука потребує жертв, —  
чому ж не вас вона перековтала?!  
Затидили ліси і землю занедбали.  
Поставили АЕС в верхів'ї трьох річок.  
То хто ж ви є, злочинці, канібали?!  
Ударив чорний дзвін. І досить балачок.  
В яких лісах іще ви забарложені?  
Що яничари ще занастять?  
І мертві, і живі, і ненароджені

нікого з вас довіку не простять!

Страшний скрипаль підняв уже смичок.  
Він буде грати реквієм річок.  
Хто ударив землю в сонячне сплетіння  
і спричинив конаульсії стихій?  
Я чую увертюру апокаліпсису.  
Вчора на базарі дядько  
продавав хрест з двома ангелами.  
Бувають збіги дивні і страшні.  
Не вірте збігам, збіги випадкові.  
Діапазон мети і метушні  
поету мстить в несправедному слові.  
Той чоловік з-під темної зорі.  
Він вам сказав і потирає руки  
Бувають душі — наче пні старі,  
що пишуть стежку почерком гадюки.

Вночі літак гуде у небі сумно.  
Маленький джміль у просторі.  
Летить.  
Зісходу землю зорі обступили.  
І Всесвіт в лупу дивиться на нас.  
Хто ми йому? І що він бачить звідти?  
Чумацький Шлях чи зоряну чалму?  
Земля, що крутить хула-хуп орбіти,  
мабуть, ще зовсім дівчинка йому.

Колись були Орфеї, а тепер корифеї.  
А як же він став корифеем, як не був Орфеем?  
Сам Орфей не був корифей.  
Він навіть не бував у Спілді.  
Сидів собі і грав на сопілді.  
І його розтерзали менади,  
бо не піддався на їхні принади.

Цитронове сонце, смарагдовий ліс!  
Заломлене літо крізь тисячі ліна.  
Моя душа у цьому літі —  
як скалка сонця в хризоліті.

Чи ти питала свою Долю, жінко,  
чи ти перестанеш бути гарною?  
Кали перестану любити. — казала Доля.  
А коли ти перестанеш любити?  
Кали перестану бути гарною.

Мені властяться, музика — космічна.  
Найбільш космічна із усіх мистецтв.  
И часом думаю, що музика походить  
що в повивних із космосу крізь хаос.  
А можливо — скрипка і орган.  
И його акордах чутно кроки Бога.

Мене дивує, що в дитинстві  
яко нічого не дивувало.  
Ходив гарбуз по городу.  
На яблуні сиділа Жар-птиця.  
Під миком у нас на травичці  
шайба, мишка і піник жили в рукавичці —  
А тепер — якийсь листочок осінній,  
і як стоїш в потрясінні.  
Мені снилась бабуся. Що вона ще жива.  
Підійшла як у церкві. Засвітила слова.  
І сяяв вечір у хаті, і з медом кутя.  
Тні вайці ще вухаті, і я ще дитя.  
Сніпи білі-пробілі, і натоплена піч.  
Івертований місяць в заворожену ніч

Іні ми про щось мріяли у дитинстві.  
Хто при іграшку, хто про казкові пригоди.  
А в шиб мати до ранку не збожеволіла,  
Пітнула каяку про Попелюшку я почула  
на пиліці.

Озвнивші тишинний ліс. Озера всі в латапті.  
Одну тиньку вишиває  
сріблястим шовком павучок.  
І він пер пили ще динозаври.  
І він туман Великоднів русальних.  
А в віда мируду, де на завтра  
не залишається казок!

Тепер Жар-птиці не буває.  
Жар-птицю будень убиває.  
Людина знівельована юрбою.  
Заснути, Все забуть. Прокинутись собою.

Як давить світ, як обступає,  
як приголомшує, як мене!  
Як зберегти в собі це серце,  
коли воно не кам'яне?  
Як зберегти в собі цю душу  
в глобальнім клетоті біди?  
Кити хоч викидаються на сушу.  
А людству викидатися куди?!

Ми поранені люди, ми дуже поранені люди.  
Але хто наші вбивці? — не цей, не цей і не ця.  
Їх нема, вони є, і все це ще тільки прелюди.  
Ті, що нас убивали, змінили вираз лиця.  
Древо мислі вродило —

цитати, цитати, цитати.  
Як втомилась душа у суспільній своїй німоті!  
Хто віддасть нам життя?  
А немає ж у кого спитати.  
Ті, що нас убивали, іще раз уже не ті.

Те, що принижує, — пронизує.  
Душа образ не забува.  
Все, чим образили поета,  
акумулюється в слова.  
А слово — струм. А слово — зброя.  
А віще слово — вічове.  
Душа, зруйнована, як Троя,  
своїх убивць переживе.  
Поет не може бути власністю.  
Це так йому вже на роду.  
Не спокушайте мене гласністю.  
Я вдруге в пастку не підю.  
Працюю в кратерах вулканів.  
Я завелика для капканів.

Вириваюсь як Лаокоон.



Двомовність — як роадоене жало.  
Віки духовної руйнації.  
Змія вжалала серце нації.

О, мово, ти іще жива. Тяжкі твої тортури.  
Кались творилися слова, тепер — абрєвіатури.  
Читаєш: «СНІД», і давишся сніданком.  
В чім порятунко? Гумор — не Гомер.  
Як тій дитині вватися Богданком,  
коли епоха звється НТР?!

Усі усіх не люблять. Це біда.  
Це чорний дим невидимого пекла.  
Ми вчаділи ва декілька століть.  
В цій п'єсі дирижує сам диявол.  
Просніться, люди! Це погані сні.  
Нове століття в шибку заглядає.  
Той самий чад, ті ж самі казани,  
лиш інший диявол дрова підкидає.

А спробуй подивитися на все  
очима соціального прозріння.  
Це місто — монстр. Воно себе пасє.  
Воно не знає, де його коріння.  
Не стукне в браму лицар Ланселот.  
Ковак Мамай прибути погордує.  
Зневажені тут мова і народ,  
який міщан століттями голує.  
Історія проситья в сні нащадків.  
Поет — це медіум історії.  
На спиритичних сеансах пам'яті  
найголосніше говорять мертві.

Чудовисько розтисло щелепи.  
Першими випали інтелігенти.  
Деякі ще живі, інші частково.  
Випали в його пащі.  
а впали до його ж барлогу.  
Між гігантськими кігтями  
навомацки шукаєм дорогу.

Нове століття, ба, тисячоліття!  
Тривожний історичний Рубікон.  
Такий рубіж — це завжди катаклізми.  
Держави, не махайте кулаком!  
Політики, повбудьтеся апломбу.  
І не ведіть до світлої мети.  
Щоб ялось, не спіткнувшись об бомбу,  
поріг тисячоліття перейти.

Не любить слово стимулів плечистих,  
бо п'є натхнення тільки в рік пречистих.  
Народ шукає в геніях себе.

// Ліна Костенко. Вибране. —  
К., 1989. — С. 584-551.

## КОРОТКО — ЯК ДІАГНОЗ

Дерева хитаються.  
Дохитують ХХ століття.  
Підбиті народи в огонь випадають із гніяд.  
Кружляє планета. І штучні її сателіти  
вносять у космос свої чорній зачепній зміст.  
Куди одлетіло крило самобраної скатертя?  
Іще й не поблякло народного взору шитво.  
Всі люди як люди.  
Слов'янство стоїть як на паперті, —  
а мо' хто гостинця підкине їм на Різдво?  
Вже все одно — чи пошепки, чи в рупор.  
То був застій, тепер це звється стулор.  
І знов сидять при владі одесную.  
Грядє неоцинівам. Я в ньому не існую.

Таке суспільство чи таке, а всі ті ж самі оди  
Яке глибоке і щупке коріння несвободи!  
Ми у просторі чи в прострації?  
Деградуємо чи грядєм?  
У нас уже солові хрипнуть від радіації.  
У нас уже розвікрадений наш Едем.

Хто ще не відкрив нас, як Колумб Америку.  
Хві мінливості будуть вже старі, —  
А ви іще рав відродимось,  
і затанцюєм по телеку.  
Сорочитиме сюрчик на кожному пустирі.  
Перегуляєм це раз — і вперед.  
Ві вірний витійства і крутійства.  
Деніуваяши слово до потреб  
нашого налітого суспільства.  
І про волю будем гомоніть.  
Відтисні мисль ватуркану і кволу.  
А вже ж нема попереду століть,  
щоб пустита років знов іти по колу.

Історія — містерія, від містики до стерео.

Україна — не ядерна, Україна — роз'ятрена.

Нові вмирають не від інфаркту.

І коматку їм відбирає мову.

Видіме ім'я до злодія не звикне.

Вам не ми, то як вас величать?

І Русь, і Рось, і Либідь ані скрикне.

І на уста віків покладено печать.

Містерії німої пантоміми.

І Русь, і Рось, і Либідь ледь жива.

Історіати імперії незмінній,

вони відягнувся у нові слова.

Помітили Україну до прірви.

На вербах волотих вродили дикі груші.

Виліав мій народ, як в розчині кристал.

Год шилудивий чорт купує вбогі душі.

Повним вождям вже мостити п'єдестал.

Купуй, купуй! — чого ті душі варті?

Мости, мости, мости! — впаде і ця мана.

Він відіство вже збулось.

А ми ми іще на старті.

А на шляху — то прірва, то стіна.

Мені сьогодні снівся уночі  
фрегат, що зачепився за корчі.  
Хто змусив його плавати в корчах?  
Чому таке верветься по ноцах?  
Яка у нас флотилія сумна!  
Кругом корчі, і флагамена нема.

Така до слави приналежність!  
Така свобода і пісні!  
Декоративна незалежність  
ворушить вусами всі сні.

Сатана перехрестився.

І нічого.

Тоді він ще раз перехрестився.

І знову нічого.

Тоді він виголосив проповідь.

Його уважно вислухали.

Тоді він підняв хрест.

Підійшли під благословення.

При світлі вогнища в пеклі

розповідав чортам, —

вони дуже сміялись.

Це вже ніхто, ні нація, ні люди.

Історія зіграла в нічю.

Одурені і ті, що одурили.

В лісах душі заводяться горили.

На зміну гуманістам приходять гуманоїди.

У парниковому ефекті зайдуть нові популяції.

Страшна ціна духовної інфляції.

О, що ви пишете, що пишете?

Які ж це Музи вам велять?

Асоціації не плачуть і асонанси не болять.

Замулив слово сірий сіль верлібрів.

Класичний вірш від логіки ритоковсь.

На римах вірші — як на роликах,

хоч би спіткнулися об мисль!

Які вандебані слова — як сироти невміті.  
Коштовне слово — діамант на чорнім оксамиті.

Новациї, традиції, коктейлі в ерудиції.  
Метаморфози пози і позиції.  
А нащо велетневі поза?

На світі велетням самотно.

Найбільша мрія віртуоза —  
зробити чудо непомітно.

Перелицьовані новатори.

Які річки, такі й фарватери.

Пора спускати на воду кораблі,  
а у нас тут мальовані глечики  
на болоті плавають.

Обкурити, обдмухати,

покропити свяченою водою:

— А цур тобі, пек, політико, нечиста сило!  
Йди на очерета й на болота,  
на радіоактивні відходи!

Не давени бубонцями, не води манівцями!

Не шаруди, як миша в околоті.

Анциболоти булькають в болоті.

Не там шукаєм істину, не там!

Ці болота потрібні болотам.

Забалотуйте болота,

бо знову буде істина не та.

Зелена твань, болотяні пастелі!

Трясовина, що поглинає слід.

Мойсей народ виводив із пустелі.

Де той Мойсей, що виведе в боліт?!

Побудували суспільство, нівроку.

Молодь сахнула від демагогії.

Чорні ансамблі важкого року.

Паніка м'язів. Бунт біології.

Душі на вломі. Століття на вломі.

Вчаділі в хаосі потерчата.

Що їм лишилось у цьому бедламі?

Тільки бедлам цей перекичати.

Починалося в Хаосу. Йдеться до порожнечі.  
У порожнечі нема резонансу. До кого волати,  
Господи?!

Ми дикі люди, ми не знаєм звичаїв.

Ми нищим ліс. Ми в матір'ю на «ти».

Ми свій кінець пришивидишум, пришивидишум  
у колективних нетрях самоти.

Душа ніяк не вийде із-під варти.

То культ особи, то культура мас.

Колись ми, кажуть, виникли від мавпи.

Надалі мавпа виникне від нас.

Безвихідь ще обмацує стіну.

Із космосу вже зорі позукали.

Пощо мені, о Боже мій, пощо,  
пощо мені так душу ошукали?!

Скільки тих бідлашних волали у щій пустелі!  
І що ж? А нічого. Час від часу вона  
таки ворухнулася.

Старі павіани косують на мене оком.

Молоді макаки гоїдаються на моєму терпінні.

Вежа моєї самотності  
не обрита зсередини корком.

В пошуках втраченого часу  
я знаходжу лише безвихідь.

Життя — це пастка і життя — це пустка.

Це сон про себе і нема коли.

А може, й смерть — це теж лише відпустка  
у кілька втілень тої ж кабали?

А може, все це — піднебесний тир?

Хатки, дерева, люди, птиці, звірі —  
де все якийсь невримий багатир  
приходить постріляти на дозвіллі.

В дитинство хочу, там усе моє.

В дитинстві ми — великі Магеллани.

В дитинстві відкриваєш материк,  
котрий назветься потім — Батьківщина.

А ніки що, маленький папуас,  
в відкриваю стежечку і квітку.  
Мені швіте люпин. Мені співає пташечка.  
Мене вукнув далекий пароплав.

На цьому Дніпру гливли човни в Візантії.  
Царівна пливала, їй було вісімнадцятий год.

При неї писали хіба ж такі грамотії!

Кичиль її сватав, і вікінг, і русич, і гот.

Дніпро був широкий, і овидом вельми дивен.

І дваркало слави було ще тоді не криве.

І Київ стоїть. І стоїть кам'яній Володимир.

І в пам'яті їхній царівна пливе і пливе.

Ишираг Дніпро і Арал не воскрес.

А може,

Амля вже й не вірка?

Уша у шагреновій шкїрі небес

кряпалась овонова дїрка.

В пановну дїрку подивився янгол:

— Пиподи, скажи їм, щоб Вони схаменились!

На це не здатен був пітекантроп.

Ашпить земля — обпечена пелюстка.

Марківа Помпадур сказала: «Хоч потоп!»

А після нас залишиться — хоч пустка?

У нетрях прокидаються гриби.

Мнічний знак — по відьминому колу.

Ошника, що ніхто ще не проходив —

важкова неспродертість павутин.

И щільний день в лісах наодинці.

И у лісах, як в шапці-невидимці.

А тут мене ніхто вже не дістане!

Мні в берізок царство тонкостанне.

Пішовані чорнобильські ліси!

На вавувайте наші голоси.

Ліщій безсмертний зону стереже.

Ліщипорошко зайця переймає.

А Колобок питається: — Невже  
вже й діда й баби у селі немає?!  
Для кого ж квітку в полі п'є бджола?  
Куди ведуть ці знаки придорожні?  
Як довго в селах казка не жила!  
Тепер вернулась — а вони порожні.

Прийшов у місто дуже гарний лось  
У надвечір'ї деревом здавався.  
Сказали люди: — Це нам так здалось, —  
І через те ніхто не здивувався.  
А що такого? Лосі нам рідня.  
Креснув рогами — як трамвайні дуги.  
Він, може, йшов до мене навмання —  
з моїх лісів, з чорнобильської туги.

Ой, у полі три тополі. Та всі не зелені.  
Ой, у полі криниченька. В полі етилені.  
Прилетіла ластівочка. Та й не зна, де дітись.  
Пасе баба корівоньку. Та й трави боїться.  
Зелена ліщинонько, чом ти невесела?  
Ой, не світи, місяченьку, на порожні села!  
Все убилі, сплюндрували, вжали знову в дроті.  
Оце ж тобі, Україно, за твої щедроті!

Хронос любить синхронність.  
Коли анахронізми актуалізуються,  
тоді актуальність анахронізується.  
Апостоли навадництва вельми задоволені.  
Монстрів технократії це також влаштує.  
Головне, щоб на кожній сторінці  
танцювали мальовані українці.

В минулому у нас відняли майбутнє.  
В майбутньому нам віддадуть минуле  
А де ж наше життя сьогодні?!

Міняється стереотип  
Знов ліпить душі кон'юктура.  
І збудували б, і змогли б,  
але погнулася арматура.

О, люди, люди, що з'їмо?  
Яка нас чекає втрата?  
Хлібину? Молодість? Чи мо'  
знов пресвяту печінку брата?

От і настав великий перелом!  
Не гонка зброї, а валюти гонка.  
Достойний бартер міста із селом —  
воно нам хряка, ми йому подонка.

Історія сміється сардонічно.  
Таке століття — навіть зрячі йдуть наосліп.

І не надійся, все це не минеться,  
допоки хам не схаменеться.

Брудні стихії розгулялись.  
В держави очі кров'ю вже налялись.

Огидна річ — конвульсії режиму.  
Психологічна астма. Задихаюсь.

Все не стабільно. Все стобільно.

Так багато попелу на світі,  
що він уже не стукає в груди людства.

Оратори закликали орати  
Політики закликали вмирати.  
Жінки у чорному, обвуглене страждання,  
кого за вашу муку покарати?!

Імперія — гріховність і верховність.  
Іови націй в череві кита.  
Проникливі балачки про духовність  
і шовінізму чорна блекота.

Ще довго не осяде каламуть.  
Ще довго будуть в душах чорторії.

Не хочу грати жодної з ролей  
у цьому сатанинському спектаклі.

Куди подітись від політики?  
Заліза в душі нам по ліктики.  
Базарна баба, перепро/духа.  
Блудяжниця, була і є.  
Грабує душі нам без продику,  
на чорних ринках продає.

Я на планеті дерево людське.  
Мене весь час підрубують під корінь.

Десятки літ неміряної втоми.  
Абсурдами примучена душа.

В мені щодня вбивають Україну.

Вночі із хаосу безсоння,  
коли мій Всесвіт ожива —  
як срібні птаці вилітають  
ще неприборкані слова.  
За день банальностей і фальшу  
ото піднімеш стільки тонн, —  
що не напишеш, що не скажеш,  
«Не те!» — застогне камертон.  
А день схитне свою орбіту.  
Вступає ніч в свої права.  
І Хтось диктує з-понад світу  
непередбачені слова.

Тиран, полководець, державний корсар —  
ім'я твоє грізне — Тиглатпаласар!  
Тигряче, гаряче, як тигель, як жар —  
ти грати, ти гроти, Тиглатпаласар!  
Ти грім, ти гробниця, ти гори, ти град,  
ти гордість, ти море, ти Тигр і Євфрат!  
Ти цар вавілонський, полин і полон!  
Диви, розвалився і цей Вавілон.

Примучений народ. Зацьковані поети.  
Пшнільних піджаках дрімають пістолети.  
Політика — як танці паралітика.  
У душах намул не осів.  
Криміногенні патріоти.  
Іхтіоаври сталінських часів.

Старі, вже ледве човгають, а злі.  
Як стало тісно людям на землі!  
Травиночко, ріднесенька, рости!  
Льдиночко, малесенька, прости!  
Ляби ліси і кланяйся лугам.  
Як тяжко жити, коли світ шаліє!  
Такий тепер на світі балаган,  
уже ж ніхто нікого не жаліє.

Не шукаймо досконалих ліній  
у кривому дзеркалі опиній.

Мені вдалося, що вони горили.  
Усі про всіх погано говорили.

Канканчик чемності. Вже клацнуло. Дарма.  
Суспільство — наче ікла сталагмітів.  
Гут головне, щоб не вийти з ума.  
І щоб ніхто нічого не помітив.

Мабуть, і справді, ми народ великий.  
У нас і Янус вже десятиликий.

У двох півкулях головного мозку  
«що робити Ієроніму Босху.

Диповнення до античних джерел:  
нашого Прометея клював двоглавий орел.

Тутанхамон і Ехнатон!  
Ілиш саркофаг не важив стільки тонн.

Ми — сталкери на власній Батьківщині.  
Руки на кермі, голова в ярмі,  
Ідемо.

Не бачу обличчя істини,  
воно спотворене болем.

Гіркі шляхи інтелігенції.  
Не видавай шакалам індюльгенції.

Які вони страшні і невиразні —  
вчорашні плазуни, а нині знову блязні.

Держави, уряди, вожді...  
Вожді, міністри, генерали...  
Не розраховуй на життя, вони уже  
його забрали.

Ой, осінь, осінь, барви чудотворні!  
Як журавлі кричать твої: «Курли!»  
Які минають люди неповторні!  
Хоч би іще хоч трошки побули!  
Уже дерева — як рогаті олені.  
Останнє листя облітає з крон.  
Душа стоїть у пам'яті як в повені.  
І тільки світить бакени Харон.  
Поети, не катуйте читача!  
То непрощено — гріх багатослів'я.  
Коротко — як діагноз.  
І хоч трошки надії.

Моє життя — в скарбницю горя внесок.  
Заплачено сповна — за все, за все, за все  
Душа — як храм з очима древніх фресок.  
Все бачить. Все мовчить. Все далі понесе.

// ЛУ. — 1998. — 14 жовтня.

## РОЗДІЛ III

### СТАТТІ ДОСЛІДЖЕННЯ

Василь Фащенко

#### ЦАБЛІ ДО ІСТИНИ

На початку ХХ віку — віку жорстоких воєнних, соціальних, національних і духовних катаклізмів — український інтелегент Михайло Коцюбинський разом із нещасними хліборобами відчаєно вигукнув: «Де небо? Де сонце?» У відомій його повісті небо і сонце — це світло істини. З давніх-давен, як свідчать дослідники, у поетів правда була подібна до «сонця світу»<sup>1</sup>, а в Тараса Шевченка — це немовбито щось злите, єдине: «сонце — правда, і «дозрівати», тобто додивлятися, осягати, цю правду треба не на чужині, а на своїй землі («І мертвим, і живим...»)»<sup>2</sup>.

Пригляньмося до першого проміння з образної галактики твору М. Коцюбинського «Fata morgana (Із сільських настроїв)». Невже ця назва адресована неписьменному стихійному бунтареві Хомі Гудаяю і його нащадкам, засліпленим класовою ненавистю? Якби так, то було б «Омана», без підзаголовка. Та щось же змусило митця у назві твору визначити художню опозицію: зіставити латинський, знаний в освіченому світі вислів, що означає «міраж», з українським словосполученням, яке передавало конкретику відчуттів і мрій людей землі. Сусідство латини й української мови «заговорило»: ідеальне й матеріальне, дух і ґрунт вступили в діалог, який не закінчився і в кінці ХХ віку. Нащадки стихійних бунтарів, розважливих селян, самовпевнених пролетарів і перейнятих сумом інтелегентів і досі думають: «Де небо? Де сонце?» Бо, перемучившись і переживши всі влади над землею — від приватної до колективної, — так і не знають: чия земля і що вона в собі криє? Які надії та ілюзії породжує? Який витає над нею дух і що він може?

*Молітьесь богові одному,  
Молітьесь правді на землі,  
А більше на землі нікому  
Не поклонітьесь.  
Все брехня  
— Попи й царі...»<sup>3</sup>*

Чи не ці слова Тараса Шевченка з поеми «Неофіти», звернені до «рабів незрячих», треба взяти до серця, аби поставити під сумнів усі ідеології і політику всіх правителів, як би вони не називалися і не клялися у вірності народові? Адже жоден із них (окрім Христа!) не став на коліна перед нещасним злидарем землі.

Найрозумніших людей планети споконвіку мучило питання: що таке правда, що таке істина? До цих понять — як фундаментальних — зверталися і творці Євангелія («Блаженні алчущі і жадаючі правди, бо вони наситяться»), і безіменні автори українських псалмів («Чи ти, правдо, вмерла, чи ти заключена, Що тая неправда увесь світ зажерла?»)<sup>4</sup>. По-різному тлумачили їх філософи та митці античності і середньовіччя, Ренесансу і новітніх часів.

Найширший огляд етимології слова «істина» є в праці філософа ХХ віку Павла Флоренського («Стоп и утверждение истины» (1914 р.)). Ослянувши значне коло лінгвістичних

досліджень, автор подав походження і значення цього слова в мовах різних народів. Для єврея істина — це «вірне слово», «надійна обіцянка» не князя чи сина людського, а тільки незмінного Панагоса<sup>5</sup>. Для давнього грека — це «вічна пам'ять», яка долає час, зберігаючи в потоці забуття найголовніші цінності. «Пам'ять Мнемосіна є матір'ю муз — духовних діянь людства, супутницю Аполлона — Творчості Духовної»<sup>6</sup>. У латинян же істина — це побожна віра (veritas) у справедливість, у правоту на суді<sup>7</sup>. А в слов'ян слово «істина» зближується з дієсловом «єсть» (істина — єстина)». Так що «істина», згідно зі слов'янським про неї розумінням, закріпилася в собі поняття абсолютної реальності. Істина: «суще», справді існуюче, на відміну од мнимого, не дійсного, буваючого»<sup>8</sup>. До того ж, за санскритом, у корені «es» є три пласти значень у порядку зростання конкретності — дихати, жити, бути (адже і досі збереглося в побуті: «Живий? — Це дихає»). Отже, істина — це те, що живе; це істота й істотне.

За тлумаченням етимології слова «істина» постає цілий ряд питань про співвідношення понять «істина» і «правда», про абсолютну та відносну істини, про життєву і художню правду.

Як показує аналіз, філософи (пошлемося тут на «філософські зошити» Володимира Ленини, «Самопізнання» Миколи Бердяєва) найчастіше оперують «істиною», а митці — «правдою», хоча і перші, і другі ці слова вживають як синоніми<sup>10</sup>. Наприклад, у поезії Т. Шевченка знаходимо й «дух істини» («Сон»), і «каділо істини» («неофіти»), та все-таки є мовою «правада» в ній всеосяжне: від інтимної «правдоноки» («І небо невміте») до грізної «правди-мети» («Осіп. Глава XIV»), яка рано чи пізно наздоганяла і карала тиранів — великих і малих, правителів бездушних і нікчемних. Митці ближче стоять до латинського розуміння істини, і митця для них — це правота, правильність, на протипагу крикді — чомусь кривому, оманливому.

Для історика літератури істина має три аспекти:

1. Філософський — все те, що було, є і буде.
2. Соціально-моральний — справедливість і гуманізм.
3. Художній — перетворений словом світ, правдоподібний і умовний.

І найпродуктивніший шлях до пізнання цих аспектів істини — універсальний діалог із світом і самим собою, передовсім із книгами та їхніми тлумаченнями. Невипадково ж свій трактат про витoki художнього творення Мартін Хайдеггер підтверджує положенням давньогрецького філософа Геракліта: «Батько всього — роletos, усього цар, і одних він робить богами. Інших — людьми, одних — рабами, інших — вільними»<sup>11</sup>.

Для ідеалістів предметом абсолютної істини є Бог, ідея, дух. Для матеріалістів — об'єктивні закономірності розвитку природи і суспільства. Перші наближаються до істини через віру, інтимне осягання, екстаз, через «містерію Духу, в якій Бог народжується в людині і людина народжується в Богові»<sup>12</sup>. Другі — через практику, наукове осягання суперечностей буття: «Істина є процес. Від суб'єктивної ідеї людина йде до об'єктивної істини через «практику» (і техніку)»<sup>13</sup>. Обидві точки зору не знайшли примирення і в ХХ столітті. До того ж, висловлювалися навіть погляди стосовно самого існування абсолютних, вічних істин, зокрема — в полеміці між В. Ланінім і О. Богдановим. Останній вважав, що повторюване в практиці, засвідчене органами почуттів людей, не завжди може бути критерієм істини. Адже мільйони землян протягом тисяч років багатократно засвідчували, що сонце обходить навколо землі по небозводу, та настав час — і один священик відкинув цю вічну істину. Це був Микола Коперник, який висунув гіпотезу,

пізніше підтвержену, про те, що наша планета обертається навколо сонця<sup>14</sup>. Те питання, яке ставили герої М. Коцюбинського («Де небо? Де сонце?») для них, очевидно, не мало космічних вимірів, але вони щиро прагнули розібратися в суперечностях буття на землі. Адже суперечність всезагальна, і вона досягається не тільки свідомістю, а й таємничими сферами психіки.

Як не дивно, але в одному пункті у матеріалістів та ідеалістів ХХ віку чимало є спільного. Розходячись у тлумаченні відносин між матерією і духом, вони, з сучасного погляду, близькі в розумінні правди як суперечності, в трактуванні шляхів до неї через діалог — чи то з Богом, чи то з економікою, чи то з мораллю якихось суспільних груп або окремої людини.

Поділяючи космос на два світи — Божий як втілення гармонійності, земний як дисгармонійний, П. Флоренський писав: «Є два світи, і світ цей увесь розсипається в суперечностях, якщо тільки не живе силами того світу. В настрої проти чуття, у сфері волі проти бажання, в думках проти мислі. Антиномії розколюють всю нашу істоту. Всюди і завжди суперечності! І навпаки, у вірі, яка долає антиномії свідомості і пробивається крізь їхній задушливий шар, здобувається наріжне переконання, від якого можна працювати на подолаання антиномії дійсності»<sup>15</sup>. Матеріаліст же, відкидаючи царство Боже, теж не ігнорує суперечностей, навпаки, він їх вважає пружиною розвитку, тільки наголос робить не на людині, а на класовій боротьбі, виступаючи за перемогу правди бідних над кривою багатих. Він співчуває бунту наймита Хоми Гудзя, але ідеал бачить в робітникові Гудзі, який прагнув нести світло селянам (однак, ця постать у повісті М. Коцюбинського не випадково невиразна, бо сам автор, мабуть, не знав усіх облич гегемонів і їхніх апостолів). Матеріаліст, у першу чергу вульгарно-соціологічний, покладає надії не стільки на діалог із супротивниками, скільки на заборони.

Протягом трьох чвертей віку на східній і пізніше на Західній Україні не побачили світу твори, в яких людина розмовляє з Богом («В церкві», «В хр. Юра», «Останній лист Катрусі», «На Голгофу» Богдана Лепкого, «Роксоляна» Осипа Назарука, «Жовтий князь» Василя Барки). Для матеріаліста Бога нема. І ті, що до нього звертаються, на його погляд, люди темні. Саме їм адресовані пародійні усмішки «Діти небесні», «Діва днесь пресущественного рожда» Остапа Вишні, де автор висміює не тільки попів (ясна річ, не всі вони благочестиві), а й Богородицю та Христа, чого собі ніколи не дозволяв Т. Шевченко, який возвеличив у поезії «Марія» образ Божої матері. Антирелігійні мотиви матеріаліст шукав і в таких філософських творах, як «Мойсей» Івана Франка, «На полі крові» Лесі Українки, «Сонячні кларнети» Павла Тичини, хоча автори їх аж ніяк не були схожі на примітивних безбожників. Однак і прихильники віри не щадили своїх опонентів: у романі «Жовтий князь» В. Барки комуністи Отроходін і Шкірятов — це посланці антихриста, жовтовиди, від яких пахне сіркою.

Філософська непримиренність двох позицій, можливо, закладена у трактуванні істини як справедливості, у тому, що люди певних соціальних груп і класів неоднаково уявляти «правильне» і «криве».

Аналізуючи обшир слов'янського фольклору, Михайло Грушевський звернув увагу на так звану «Голубину Книгу» XV століття (яку він трактує як «Глибинну книгу») та її відгомони в українських піснях і псалмах. У книзі передусім мовилося про «велике прогрішення», внаслідок якого кривда перемогла правду — від того земля захиталася і народ став «неправильний». У піснях же, записаних українськими збирачами фольклору, наголос робився на соціальній нерівності:

*Бо тепера Правда сидить у темниці,  
А тая Неправда з папами в світлиці.  
Бо тепера Правда словами змиває,  
А тая Неправда з папами гуляє.*

«Правда, — зауважив дослідник, — або агонізує, або вбита, вмерла, або вона у темниці, в неволі, під ногами панів... Образ смерті Правди, очевидно, заступає місце її утічі на небеса в «Голубиний Книзі», — і веде за собою аналогію зі смертю Матері, що мліє безпомічних сиріт на землі. Образ Правди зливається з образом матері, в котрій тільки й лишається правда на землі. З другого боку, Правда ототожнюється з Христом. Вона розп'ята на хресті в його образі. Але вона ж живе в Христі, і в нім ще поборе Неправду. Коли? Очевидно, при кінці світу, при Страшнім Суді»<sup>16</sup>.

Дослідник середньовічної європейської літератури Микола Ігнатенко твердить, що в цій категорії тієї доби була «слава господня» із культом серця, де володарює любов до Христа, де совість і світло. Людина від «долі земної» тікала до неба, щоб через смиренномудріє, самозречення, сердечну скрушність у містичному екстазі долучитись святості, наповнити душу високою мораллю. Звідси — антитетичний спосіб мислення («несхожа схожість»), біблійна віра в те, що митець крізь речовинне, земне проникає до духовного, «адже обитель істини не тут, а там, за цим оманним видимим — у трансцендентному»<sup>17</sup>.

Середньовічна традиція тлумачення правди і неправди як понять загальнолюдських і класових перейшла до української літератури ХІХ і ХХ століть. Для одних митців — правда у совісті і благочесті, без поділу людей на соціальні стани; для інших — правда тільки на боці бідних. Не зважаючи на те, що в багатьох письменників одне перепліталось з іншим, що частиною з них класове розумілося як поступ до вселюдського, — після перемоги Жовтня у значному масиві літератури — од «Відплати» Володимира Сосюри до роману «Крив людська — не водиця» Михайла Стельмаха — підносилися лише правда бідних, насичена класовою ненавистю, жадобою помсти. А з другого боку, герої письменників українського зарубіжжя погрожували червоним розплатою за розгромлену Українську Народну Республіку, за звичене село, пригноблену інтелігенцію.

*Щоб всі ті селяни, що йдуть на роботу,  
Сокири звели, але туди, де ніж Гонті —  
І гримнуть «Совети « на чорну колоду,  
мов на гільйотину віконти! —*

писав Тодось Осьмачка у вірші «До Стефаника»<sup>18</sup>. Його однодумець Євген Маланок теж викликав українців піднятися на клич Залізняка: «Вставайте! Знову треба крові! Знов коси оберну в ножі!»». Та, можливо, згадка про рідного брата Сергія, який в їхньому містечку — Архангороді — встановлював радянську владу, вірячи в те, що правда на його боці<sup>20</sup>, інштовхнула поета на трагічні «Псалми степу», де є докір Україні та її синам:

*Десь мудрим сном в архівах спали книги,  
Ми з них хіба палили цигарки.  
Напіврусини, напівпеченіги,  
Наш навіть сміх був хмурий і гіркий.*

То ж не дивуйсь, що, виволовившись з брану,  
 Ти, зранена, зустріла нас, синів,  
 Що в дикім захваті ятрили кожну рану  
 Шершавими руками дикунів,  
 Що в дикій пристрасті твоє тулили тіло,  
 І кожний рвав до себе і радів.  
 А кров текла... І ти заохолоділа  
 В палких руках закоханих катів<sup>21</sup>.

Очевидно, що національних і соціальних варіантів правд не можна «узагальнити» в якусь одну для всіх часів і народів справедливість. Суперечка про одну чи дві правди в літературі точиться давно. Дорікаючи Т. Шевченкові за те, що він начебто, на відміну від О. Пушкіна, спотворив образи Петра Першого і Катерини Другої — спасителів імперії серед хуртовини», Пантелеймон Куліш гадав, що Кобзареві треба було йти дорогою російського поета, «бо правда одна, нема двох правд»<sup>22</sup>. На що Іван Франко відповів: «Бо неправда се, що каже д. Куліш, що «Правда одна, нема двох правд»: може бути, що абсолютна правда одна, але тая, на щастя чи на щастя, нам не дана. А дана нам тільки релятивна, зглядна правда, — а зглядних правд справді може бути багато. І так, коли, напр., Шевченко хотів мірити заслуги Петра мірою українською, а не загальнодержавною, то хто знає, чи не була тут правда на його стороні, коли він прокляв великого самодержавця-реформатора... Та й подумаймо впрочім, що такого великого збудував і забезпечив Петро? Збудував і забезпечив поперед усього туго величезну централізовану машину державну, котра від його часів подвійною вагою і подвійним гнітом налягла на Росію і на Україну. А скільки то добра, скільки крові потратилось, щоб забезпечити і утвердити таку цяду, щоб придушити на всіх окраїнах останки вольного партикуляризму, вольного народного духу!»<sup>23</sup>.

Діалог двох українських митців (а скільки їх було і є у ХХ столітті!) спонукає до роздумів. Адже і сам І. Франко закінчив свою полеміку з автором «Хуторної поезії» словами Лессінга: «Нехай кожен висловлює те, що йому здається правдивим, але правда сама нехай буде залишена Богу». А П. Куліш в іншій своїй праці зауважив: «Правда з Неправдою ходять проміж миром обнявшись, і найлуччі люде віку свого помиляються, котру з них як звати»<sup>24</sup>.

Бо правда — це суперечність. І суперечливим є шлях до неї, оскільки метод пізнання, як твердив у «Діалектиці природи» Ф. Енгельс, є аналогом предмета пізнання<sup>25</sup>. Ми обмежені історично й індивідуально у своїх можливостях адекватного відображення світу.

Кожен із людей, у тому числі й митців, відбиває буття не всеохопно, хоча й прагне цього, а частково, сегмент за сегментом, забарвлюючи пізнавані об'єкти своїми уявленнями та відчуттями. Для раннього В. Сосюри Україна — це комуністичний Едем на чолі із владою Рад, для Є. Маланюка — незалежна самостійна республіка без червоних. І в цьому двобої якраз і висвітлюється об'єктивна істина: Україна вмирає від «закоханих катів», брат піднімає руку на брата, батько на сина, порушується висока моральна заповідь, може, найголовніша для людства як виду: «Не убий!» Адже у кожної особи життя на землі одне. Воно має бути — понад усі ідеї — не темним, а просвітленим. Людська справедливість встановлюється не силою зброї, а силою духовності, демократичного ладу, взаєморозумінням і любов'ю до собі подібних. Оди на честь своїх гармат — червоних чи січових стрільців — це антиподи часу, а

нищінності. Для вічності людина і зброя — явища несумісні. Всі війни, на думку героїв роману «Людина і зброя» Олесь Гончара, нищать цвіт націй і культуру, хоча, звичайно, справедливість на боці тих, хто захищає свою землю від загарбників. Та яка ж страшна плата за цю справедливість — «молода смерть» найкращих синів і дочок народу. Жахливість загибелі в юних життів виражається гончарівським подвійним оксимором: «Закривавлений наш студент, що стоїть у житах, схилившись над першою молодою смертю»<sup>26</sup>, того чорного літа 1941 року. Образ молодої смерті серед жита, символу життя, це щось понад реальне, це — диво, що перестрашує душу. Конкретний факт загибелі воїна стає моторошним знаменням часу.

Приклад цієї опозиції із сфери художнього мислення підказує, що правда в мистецтві не є копією правди в житті. Перетворений словом світ схожий і не схожий на самого себе в реальності. Не будемо згадувати тут міфів, казок, античних трагедій, де панувала своєрідна фантазія, котра давніми людьми сприймалася за правдиву дійсність. Звернемося до пізніших часів. Dissimiles similitudines (несхожа схожість) — таким був принцип середньовічного мистецтва, здобутки якого через бароковий ренесанс ввійшли в нову українську літературу. Риторики того часу твердили, що у творі правд, тобто зовнішніх зображень, — безліч, а істина (духовна правда) в ньому завжди тільки одна: то «прекрасна людяність»<sup>27</sup>. Це шлюбження ілюструється не тільки релігійним мистецтвом, а й народною творчістю.

По садочку ходжу,  
 Кониченька воджу, —  
 Через злчу неньку  
 Нежонатий ходжу.

«Спробуймо ж дібрати, міркує дослідник, при чому тут ходіння по садочку, водіння по полю кониченька і тая ненька, через яку я й досі нежонатий. Принаймні, якби і справді я породив собі знічев'я з кониченьком по садочку — видовисько було б незвичайне. А воно, що й казати, незвичайне, дивакувате, проте ж абсолютно виправдане, бо «очудное» дійсність першого плану, аби зріднитися з істиною — з дійсністю другого плану... Кінь — найбільше благо козака, садочок — найбільша окраса його середовища. Є, отже, середньовічна єдність: благо і краса. До того ж, чому тут не сад, а садочок, не кінь, а кониченько? Це любов, категорія Серця, яка сполучає розривані символи в одне ціле. Був би «сад», «кінь» — не було б «духовного ероту», не було б його безжорстливого тепла, яке відчутне, до якого б слова ми не торкнулися. У пісні нашої «благо-і-краса» протиставляється «неблагому-і-потворному» — своя рідна ненька, свої рідні сестри руйнують щастя свого сина і брата. Антиетичність істотно підсилюється ледь-ледь примітною деталлю: основу винуватицю свого горя міричний герой називає лагідно-любовно ненькою.

У пісні, створеній за середньовічним методом, є «сіяння істини», є прекрасна людяність, добре саможертвоне серце. Повністю це розкривається в заключних рядках:

Доле ж моя, доле,  
 Що мені діяти?  
 Тільки тебе одну  
 Буду вік кохати.

Зло заподіяно людині найближчими їй людьми, але в неї зла нема ні на кого. Вона залишається доброю і прекрасною...»<sup>28</sup>.

Принцип «несхожої схожості», продемонстрований прикладом української пісні, залишився і в новій літературі, зокрема ХХ століття. Він притаманний П. Тичині і М. Хвильовому, М. Кулішу й О. Довженкові. І зовсім протипоказаний копійцям політичних доктрин О. Корнійчука чи В. Собку, в яких текст є не художньою структурою, а ілюстрацією злободенних ідеологічних постулатів про переваги колективного ладу чи провідну роль робітничого класу.

На противагу середньовіччю, нова доба в мистецтві прагнула відмовитись від сповідування єдиної абсолютної істини. В кожному художньому творі вона конкретна, добута в діалозі митця з дійсністю — видимою і невидимою. Та її природна бінарність, двоплановість (несхожа схожість) асоціативно розпросторювалась до вселюдських ідеалів, які теж піддавалися критичному осмисленню. Для прикладу згадаймо моменти полеміки Т. Шевченка («Юродивий»), Лесі Українки («У катакомбах»), П. Загребельного («Диво») з догматами християнської віри. Беззахисність людини, її протест проти сваволі у жорстокому світі породжували сумніви, питання, докори:

*А ти, всевидящее око!  
Чи ти дивилося з висока,  
Як сотнями в кайданах гнали  
В Сибір невольників святих,  
Як мордовали, розпинали  
І вішали. А ти не знало?  
І ти дивилося на них,  
І не осліпло. Око, око!  
Не дуже бачиш ти глибоко?!*

І «Юродивий» Т. Шевченка, і народна пісня «По садочку ходжу», і «Fata morgana» М. Коцюбинського, і «Диво» П. Загребельного — це світи, відмінні від реальних, бо вони створені словом, за принципом діалогічності. Навіть правдоподібність, не кажучи вже про умовність ситуації і характерів, у мистецтві є відмінність (інакшість), а не скопійована очевидність. Тут увявлення про дійсність оживлені фантазією письменника, особливо в царії психічного (невидимого!) життя персонажів, яке пізнається інтуїтивно. «У мистецтві, — зауважив Іван Гончаров, — предмет з'являється не сам собою, а відбитим у фантазії, яка й надає йому того образу, який встановив історичний погляд і який освітила фантазія. Митець і пише не з самого предмета, якого вже немає, а з цього відображення. Тому він і зобов'язаний підкоритися цьому погляду, якщо хоче бути правдивим...»<sup>30</sup>. Не вигадки його потрібні, а момент істини, який добувається пізнанням. Нерозуміння своєрідності правди у художніх творах, яка нетотожна реальності, спонукала і спонукає читачів до несправедливої критики. Навіть такий видатний вчений, як Михайло Драгоманов, докоряв Т. Шевченкові за неадекватне перемішування Петербурга з Римом у «Неофітах», за нереальність мордобиття у царському палаці «Сон». «Не можна ж, — писав він, признати правдою, щоб царі завелись так, як розказує Шевченко в думі «Саул», — тобто, що жили собі вільні пастухи, аж ось «лихий царів несе — з законами, магами, з катами» і т. д.; або чи можна ж не здвигати плечима трохи не на кожному кроку, читаючи, який небувалий Рим за Нерона вдумав український кобзар»<sup>41</sup>. У даному випадку критик вимагав наукових доктрин, зовсім ігноруючи художню правду, яка з елементів всесвіту творить світ новий, у котрому реальна правда набуває рис універсальності, всезагальності. Тиранство з його неволею несумісне з волею всюди — і в Китаї, і в

Римі, і понад Індом, і в Москві — така художня логіка поеми «Саул», яка не може претендувати на роль наукової розвідки про появу царів на землі.

Нетотожність художнього світу реальному часто буває предметом не тільки дискусій, а й ідеологічних спекуляцій. Особливо це притаманне ХХ століттю, коли у боротьбі за «чистоту» марксизму в літературі чинились погроми над трагедією «Народний Малахій» Миколи Куліша, романами «Чотири шаблі» Юрія Яновського, «Південний комфорт» Павла Загребельного, кіноповістю «Україна в огні» Олександра Довженка, особливо ж над історичною прозою. Навіть у другій половині 80-х років пильне око стежило, щоб художній твір відповідав офіційним стандартам. Наприклад, Борис Олійник, у чийй поезії чимало умовностей і міфологем, заперечив право П. Загребельного у романі «Я, Богдан» вести умовну розповідь від особи гетьмана про минуле і майбутнє свого народу, про гріховне кохання і суперечності психіки, про антиномію влади і свободи. Навривавши із тексту цитат, критик оголосив роман наклепом на український народ і Богдана Хмельницького.

Так, якісь фрази із монологу гетьмана, можливо, й недоречні. Та головне ж не в цьому. Хмельницький зацікавив письменника як унікальна індивідуальність, а не ідеалізований поз'єднувач України з Росією, що було характерне для офіційно схвалених творів О. Корнійчука («Богдан Хмельницький»), Н. Рибак («Переяславська рада»), І. Ле («Хмельницький»). Автор заглянув у збурену душу Богдана, явивши могутньою фантазією його думи-муки, думи-захвати і думи-освянення. Через голос гетьмана романіст передав гомін повсталого народу і його ватажків, не загубивши при цьому індивідуального мислення геніальної особистості. В монологах Хмельницького, звернених до сучасників і нащадків, гримить хвиля високих дум про мир і братерство; про благородство і ницність людей; героїзм і рабство, і в них реалізується гоголівська настанова оновити драму з української історії «потопом речей неугасимої страсти»; струмує могутня енергія освіченого розуму, відгранена афористичністю, на взір: «Коли істину не завжди можна захистити, то завжди є змога за неї вмерти».

Історичний роман — не тільки історія. У ньому відтворюється майже ніде не зафіксована психологія людей минувшини, своєрідний лад їх мислення і почуттів, таємнична сфера несвідомого. А.Б. Олійник, щоб звинуватити П. Загребельного і його прихильників у відсутності «радянського патріотизму», «дискредитації честі і слави України», з обуренням твердить, що проголошений героєм думок він не знайшов у збірнику «Документи Богдана Хмельницького»<sup>32</sup> (1961 р.). До нього приєднався й історик Володимир Сергійчук, який розглядав роман «Я, Богдан» як «історичне джерело», в якому немає начебто правдивого образу юборника дружби з російським народом». Історик має рацію тоді, коли він вказує на фактичні помилки. Та коли він зовсім не розуміє інакшості художнього світу від архівів (ну, як йому жбагнути фразу гетьмана: «Ось мені вже 100, 120 літ», яка нащадків робить сучасниками Богдана?), то він, як і Б. Олійник, займається політичною спекуляцією: звинувачує автора в наклепництві, хоча текст роману не дає для цього підстав, у ньому правда викресується із суцільності явищ, дій, одніок і настроїв героя, який — це правда художнього характеру — не міг не кинути докорів і народові, і своїм сучасникам та нащадкам.

Для справжнього митця документ (літопис, лист, книга, постановка) чи мовлене вождем або рабом слово, спостережена подія або вчинок не є істиною в останній інстанції. Вони

для нього лише елементи всесвіту, хоча для когось і могли бути моментом одкровення. Поєднуючи їх у сюжеті правдоподібним («*Fata morgana*») чи умовним («Тіні забутих предків» М. Коцюбинського), письменник творить художню реальність, яка є відкриттям його правди про людське буття і справедливість. «Художник, — читаємо в «Диві» П. Загребельного, — вище бога і законів природи: він створює новий світ вже після сотворіння його Богом!»<sup>34</sup>.

Навіть ті філософи, які вважають, що абсолютна істина Бога, як і абсолютна істина всесвіту, доступна тільки йому, Богові, у сфері відносних істин, котрі відображають частину буття, — визнають: «Образи мистецтва об'ємніші і багатоаспектніші, ніж афоризми теософем і філософські міркування. Вони залишають більше свободи уяві, вони дозволяють кожному тлумачити вчення так, як це природно і зрозуміло для його індивідуальності. Одкровення летять багатьма руслами, і мистецтво — якщо і не найчистіше, то найширше із них»<sup>35</sup>. Через фізично видиме і відчутне воно проникає в іноматеріальні або духовні світи, поєднуючи ніжну любов до людей із пізнанням темних світів. Через творчість людина піднімається над собою, обожнюючи себе і серця інших, виховуючи в собі «праведність і святість, героїзм і мудрість»<sup>36</sup>.

Аналізуючи натюрморт «Черевики» Ван Гога, філософ Мартін Хайдеггер розгорнув цілісну систему доказів того, що істина не переноситься у твір звідкись, з небес, у тому числі, — вона звершується в ньому. На полотні художника черевики селянки (це її світ) вступили в діалог із землею (це її ґрунт), а через нього висвітлювалась неслетка доля вічної робітниці. Світ — відкритий, а земля — закрита. У суперечці протилежні сили піднімають одна одну до самоствердження їхньої сутності. У художньому творі істина — не просто правильність чи очевидність, не просто властивість суцього чи судження. Істина — це те, що здійснюється в суперечці. Черевики Ван Гога не являють щось сутне окремо. У протиставленні із землею вони дають можливість просвітлитися прихованому буттю. Сяйво, що виникає зсередини твору, є прекрасне. «Краса є спосіб, яким існує істина — неприхованість»<sup>37</sup>.

Творення — це добування смислів буття. Завдяки поетичній мові, яка відкриває незнане суще, істина не нав'язується, а постає як провидіння для сучасників і нащадків. У примітивного мистецтва «немає майбутнього, оскільки в ньому немає дароносного й основоположного стрибка й забігання вперед»<sup>38</sup>. У справжньому мистецтві істина випливає й забігає в майбутнє, а не копіює відоме чи щось до нього додає.

Отже, правда у нашому світі постає перед пізнаючим розумом та інтуїтивним осяянням переважно як суперечність буття, а відтак і художнього світу, в композиційно-стильовій структурі якого відкривається щось необхідне для пошуку гармонії, злагодності в житті.

Буття — це безконечний, невичерпний космос суперечностей: універсальних і конкретних, видимих і невидимих. Та коли людина починає їх осягати, вводячи момент оцінки, вона (хоче того чи ні), залежно від своїх уявлень, найчастіше обирає за правду одну із протилежностей, не помічаючи їх єдності, рухливості, взаємопереходів. Тобто того, що виникає над їхнім протистоянням, зрештою, й незримою конфронтацією. Це вічна драма пізнання й самопізнання, в тому числі й художнього.

Людина наближається до істини тим тісніше, чим ширші її загальнолюдські ідеали, чим глибша наповненість її підходів до життя і мистецтва принципами й інтересами гуманізму. І тоді «сонце правди» розкривається перед нею і в дії, і в слові.

## ПРИМІТКИ:

- <sup>1</sup> Флоренський П. Столп и утверждение истины. — М., 1990. — С. 12.
- <sup>2</sup> Шевченко Т. Твори в 3 т. — К., 1963. — Т. 3. — С. 310.
- <sup>3</sup> Шевченко Т. Твори в 3 т. — Т. 1. — С. 572.
- <sup>4</sup> Цит. за Грушевський М. Історія української літератури: в 5 т. — К.: ДВУ, 1925. — Т. IV. — С. 650.
- <sup>5</sup> Флоренський П. А. Столп и утверждение истины. — С. 22.
- <sup>6</sup> Там же. — С. 19.
- <sup>7</sup> Там же. — С. 20.
- <sup>8</sup> Правда, деякі авторитетні дослідники ставили під сумнів походження початкового «і» від «естини», пропонуючи свої варіанти з грецької мови чи від можливого «bz-sto» — «стоящий, настоящий», тобто — справжній. Див.: Преображенский А. Г. Этимологический словарь русского языка: в 2 т. — М., 1959. — Т. 1. — С. 276.
- <sup>9</sup> Флоренський П. А. Столп и утверждение истины. — С. 16.
- <sup>10</sup> Див.: Бердяев Н. А. Самопознание. — М.: Книга, 1991. — С. 86, 122, 229, 304, 313, 333.
- <sup>11</sup> Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. — М., 1987. — С. 283, 481.
- <sup>12</sup> Бердяев Н. А. Самопознание. — С. 314.
- <sup>13</sup> Ленин В. І. Філософські зошити // ПЗТ. — Т. 10. — С. 183.
- <sup>14</sup> Див.: Богданов А. Вера и наука // Вопр. философии. — 1991. — № 12. — С. 43.
- <sup>15</sup> Флоренський П. Столп и утверждение истины. — С. 483.
- <sup>17</sup> Грушевський М. Історія української літератури. — Т. IV. — С. 650.
- <sup>18</sup> Ігнатенко М. А. Генезис сучасного художнього мислення. — К.: Наукова думка, 1986. — С. 127.
- <sup>19</sup> Осьмачка Т. Сучасникам (1943) // Березіль. — 1991. — № 2. — С. 158.
- <sup>20</sup> Маланюк Є. Поезії. — Львів, 1992. — С. 68.
- <sup>21</sup> Див.: Куценко Л. Співець степової Еллади // Давін. — 1991. — № 7. — С. 140-141.
- <sup>22</sup> Маланюк Є. Поезії. — С. 118.
- <sup>23</sup> Куліш П. А. Хуторна поезія. — Львів, 1882. — С. 40.
- <sup>24</sup> Франко І. Хуторна поезія П. А. Куліша // Твори в 20 т. — К.: Держлітвидав, 1955. — Т. XVII. — С. 187.
- <sup>25</sup> Куліш П. А. Крашанка русинам і полякам на Великдень 1882 року. — Львів, 1882. — С. 14.
- <sup>26</sup> Див.: Маркс К., Енгельс Ф. Твори. — К., 1965. — Т. 20. — С. 345.
- <sup>27</sup> Гончар О. Твори в 6-ти т. — К., 1978. — Т. 4. — С. 320.
- <sup>28</sup> Ігнатенко М. Генезис сучасного художнього мислення. — С. 232.
- <sup>29</sup> Там же. — С. 192-193.
- <sup>30</sup> Шевченко Т. Твори: В 3 т. — К., 1963. — Т. I. — С. 582.
- <sup>31</sup> Гончаров И. Этюд о картине Крамского «Христос в пустыне» // Русские писатели о литературе. — Л., 1939. — Т. I. — С. 396.

- <sup>32</sup> Драгоманов М. Шевченко, українофіли і соціалізм // Літ. — критичні статті. — В 2 т. — К.: Наукова думка, 1970. — Т. 2. — С. 94-95.
- <sup>33</sup> Олейник Б. История не любит суесловья... Заметки о страницах художественного вымысла // Советская культура. — 1986. — 21 окт.
- <sup>34</sup> Сергийчук В. «Я, Богдан» з точки зору історика // Дніпро. — 1987. — № 10.
- <sup>35</sup> Загребельний П. Диво // Твори: В 6 т. — К., 1979. — Т. 2. — С. 381.
- <sup>36</sup> Андреев Д. Роза мира. — М.: Прометей, 1991. — С. 15.
- <sup>37</sup> Там же. — С. 21.
- <sup>38</sup> Хайдеггер М. Исток художественного творения. — С. 293.
- <sup>39</sup> Там же. — С. 308.

*Передрук здійснено в кіровоградського журналу «Вежа». — 1996. — № 2 (січень-березень). — С. 144-156.*

В. В. Фащенко

### ПРО ДІАЛОГІЧНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ЛІТЕРАТУРИ

Є дві основні історії літератур: переважно описова, наприклад, М. Грушевського чи С. Єфремова, і переважно концептуальна, до якої відносимо працю Д. Чижевського чи багатотомники Інституту літератури ім. Т. Шевченка. Перша прагне повноти фактів у просторах часу й простору. Друга у часі й просторі відбирає факти (і часто зумисне) заради певної ідеї або цю ідею (що безперечно, ближче до істини) вилучує із мережки послідовних фактів. Пропнучи об'єктивності, обидві — і в цьому парадокс — якоюсь мірою грішать проти правди. Перша — менше, якщо прагне зусібіч оглянути художнє явища. Друга — більше, особливо тоді, коли ігнорує невідомі обрані ідеї літературні феномени, полишаючи поза увагою їхні «розмови» між собою, у яких тільки й можна вловити момент істини. Художнє пізнання світу, за М. Бахтіним («До методології літературознавства»), є явищем діалогічним, оскільки митець звертається не до мертвої природи, а до живих особистостей та олюдненої дійсності. На поставлені їм питання вони щось відповідають, їхні відповіді породжують нові питання — і так до безконечності. Протягом віків красне письменство зберігає в собі різноманітні структури розмов і бесід людських поколінь у пошуках добра й краси.

Створений словом світ людини досліджується літературознавством теж діалогічно, а не монологічно, як у природничих науках, де більше важить точність значень, а не полісемія слів буття. Історія літератури постає як діалог текстів різних письменників — близьких і дуже далеких, а також як розмова між собою творів одного митця, в хронологічній мережці яких можна віднайти певні щаблі до істини або відступи від неї.

Розвиваючись у різних соціокультурних умовах, особливо тоді, коли імперсько-шовіністичні правителі прагнули асимілювати українську націю, українська література ХХ віку на всіх континентах зберігала й утверджувала її суверенний дух. Для національно свідомих митців питання стояло не тільки про те, якою має бути рідна література, а головним чином — бути їй чи не бути серед духовних скарбів інших народів, оскільки українське слово, як і в попередні віки, витіснялося тоталітарними режимами із високих сфер побутування на примітивно-домашню периферію.

Українська література, як й інші літератури світу, шукала правди, добра й краси з різних ідейно-моральних та естетичних позицій. Митці, котрі прийняли радянську владу,

відбирали для відображення й поцінування із життя те, що їй підносило. Вигнані більшовиками на чужину — те, що їй заперечувало. І були треті (найчастіше вони, кажучи словами В. Винниченка, перебували «між двох сил»), які прагнули віднайти правду і неправду по обидва боки барикад. У художньому творі правда — не просто правильність чи очевидність, а прекрасне сяйво, що виникає внаслідок діалогічності всіх елементів його структури (М. Гайдеггер). Буття — це безконечний, невичерпний космос суперечностей — універсальних і конкретних, видимих і невидимих. Та коли людина починає їх осягати, вводячи момент оцінки, вона часто не помічає того, що вириває із надр протистоянь і зіткнень — феномена просвітлення. Це вічна драма пізнання й самопізнання, в тому числі й художнього. Митець наближається до істини тим ближче, чим ширші його загальнолюдські ідеали, чим глибша наповненість його підходів до життя й літератури глибинами психологізму та історизму.

Як тип, як художня система уявлень про світ і людину, українська література ХХ віку належить, після Давнини й Середньовіччя, до Нового часу, точніше — до Новітнього. Тобто вона буде ґрунтуватися на естетичних засадах, хоча в значній своїй частині послуговувалася, особливо в 30-50-ті роки, поцінувальними постулатами дидактично-риторичної літератури минулих століть.

Характерними ознаками Новітньої української літератури є:

1. Широкий спектр розуміння і тлумачень прекрасного і потворного.
2. Дивовижне переплетіння стилевих і жанрових тенденцій у прагненні художнього синтезу.
3. Надмірна політична заангажованість письменників.
4. Катастрофічне звуження кола талановитих майстрів і їхніх творчих можливостей внаслідок жахливих фізичних репресій та ідеологічного терору.

Перша третина ХХ століття давала митцям надію на розмаїту суверенну творчість. Наступні ж десятиріччя її вбивали, а вона знову оживала то в роки другої світової війни, то в художніх злетах «шістдесятників», то (не без парадоксального самокатування) в «новій хвилі» сучасної прози та поезії.

Підґрунтям естетичних розрізень і сходжень були різні суб'єктивні та об'єктивні концепції людини в світі. Вони закорінювалися в реальності, в «голосах життя людського» (М. Рильський), а також значною мірою залежали від індивідуального досвіду, власних умонастроїв письменників — то радісних, то сумно-болісних.

У умовах розчакнутої людської свідомості внаслідок двох світових воєн, революцій, голодомору, соціальних і національно-визвольних рухів одні митці вловлювали в житті одне, інші — інше. Коли брати не малі відрізки часу, а ціле століття, то в літературі варто вирізнити — із діалектичними взаємопереходами і несподіваними поєднаннями — два погляди на людину: в шаленому світі вона може все або не може нічого. Між цими крайнощами постають варіації: не завжди особистість реалізує себе повно; долаючи безсилля, аби зберегти себе, вона може, якщо не піднятися, то хоча б дорівнятися обставинам. Як творець добра — вона прекрасна. Як руйнач — потворна. Ці погляди сміливо реалізувалися в різних творчих методах, напрямках, стилевих течіях і тенденціях, які то змагалися між собою, то доповнювали одне одного, діалогічно перегукуючись у творчій еволюції талановитих митців, які часто виступали як естетичні кентаври: неореаліст В. Стефаник ставав імпресіоністом, неоромантик М. Хвильовий — імпресіоністом...

Ймовірно, що з минулого століття у наш вік перейшли, оновившись, збагатившись самотутніми барвами, два творчі методи, котрі доцільно позначити термінами «неоромантизм» і «неореалізм». І виникли два нові — «неокласицизм» і «соціалістичний реалізм». Окрім того, у межах цих методів і між ними існували, поруч із своїми, корінними, такі стильові течії і тенденції, як імпресіонізм, експресіонізм, символізм, футуризм, які можна віднести до авангардизму, що в кінці століття перетворився в неоавангардизм. Причому у своїх підходах до відображення життя митці не залишалися непорушними вони — вільно чи під тиском вимог часу — переходили від одного методу до іншого, випробовували свій хист у модерних формах узагальнення. Але у більшості з них залишилась домінанта, за якою ми її відносимо їх до неоромантиків чи неокласиків, до неореалістів чи імпресіоністів.

Протягом ХХ століття в українській літературі значне місце посідав неоромантизм, представлений такими посталями, як Леся Українка, І. Кочерга, В. Еллан, В. Чумак, В. Сосюра, М. Хвильовий, Ю. Яновський, О. Довженко, Є. Маланюк, Олена Теліга, О. Гончар, А. Малишко, Д. Павличко, В. Симоненко, В. Стус. Це творчий метод, який ґрунтується на осягненні незвичайного у різноманітних обставинах. На відміну від класичного романтизму, він не протиставляє героя ворожому безликому натовпу, а в кожній людині цінує «суверенну особистість» (Леся Українка), яка не тільки мріє, а й діє. Головне в ній — сфера волі, котра гіперболізується поетичним стилем.

Ідеалізація «волі до життя» (О. Довженко), часто прибираючись в умовні шати, могутньо переймається широким спектром героїчно-трагічних емоцій у ліричних жанрах і поетичній прозі та драмі.

На відміну від неоромантизму, інший творчий метод, сутність якого полягає в узагальненні типового, апелює передусім не до вольових зусиль індивіда, а до його пізнавальних здатностей, до осягнення складних взаємозалежностей між соціальним середовищем і психологічно-моральними спроможностями особистості. Збагачений новим баченням світу, передусім ірраціонального, часто незбагненого й фатального, цей метод набув рис «неореалізму» (Є. Зам'ятін) у таких українських письменників, як В. Стефанік, В. Винниченко, Б. Лепкий, В. Підмогильний, М. Куліш, Є. Плужник, Т. Осьмачка, І. Багряний, В. Барка, П. Загребельний, Г. Тютюнник, В. Дрозд, І. Драч, Р. Іванчук, Вал. Шевчук. Найчастіше цей метод реалізується в аналітичній прозі та драмі, а також у ліро-епічних поемах.

На специфічному пізнанні ґрунтується і метод неокласицизму М. Зерова, М. Рильського, М. Драй-Хмари, П. Філіповича, О. Бургардта, О. Ольжича, М. Ореста, О. Стефановича, Ліни Костенко. Попри різне ставлення до ідеї державності та влади, для них усіх справжня людина — це витвір національної й інтернаціональної культури, котра, як і природа, є вічною окрасою буття, джерелом високої моральності, захистом від печерних інстинктів «перетворювачів» дійсності. Художнє мислення неокласиків завершується у витончених пластичних формах, зокрема у таких випробуваних жанрах, як сонет, октава, катрени, терцини, рондо, інкрустації, драматичні поеми, поеми-видіння.

У соціалістичному реалізмі, який виріс із соціалістичної доктрини, авангардних течій, ганує, на перший погляд, суперволя героїв. Це прагнення дійових осіб, які змінюють світ, особливе образне мислення, заґрунтоване на соціалістичному досвіді (М. Горький), а також на вимогах

декретованих «зверху» уявлень про правду і неправду. Коли письменники виходили з досвіду революційного покоління, то вони близькі були до неоромантиків. Коли ж керувалися лише «верховними» істинями, то трактували людину не як самодостатню цінність, а як слугу держави й партії. Останнім належали серця тих, хто добровільно віддав всього себе більшовицькій доктрині, яка диктувала несuverенній людині, що треба любити і що ненавидіти, підносячи до ідеалу фанатичний аскетизм і жертвовність. І тоді суперволя перетворювалася в суперневолю, але засліплений цього недобачали. Соціалістичний реалізм у радянській Україні брав давшину майже від усіх письменників, хоча б у вигляді окремих творів. Йому служили і такі талановиті митці, як П. Тичина — після свого раннього символізму, М. Бажан — після романтичного бароко. Та послідовними його adeptами були І. Кулик, І. Ле, І. Микитенко, О. Корнійчук, В. Собко, Ю. Збанацький і десятки інших продуцентів «робітничих» романів і «колгоспних» п'єс.

У 80-х роках соціалістичний реалізм пригасає, а згодом і зовсім зникає. Він поступається місцем іншим художнім напрямам, зокрема неоавангардизму, який, послуговуючись прийомими натуралізму, футуризму і міфологізму, полемізує з попередньою літературою, розвінчуючи її соціально-моральні ідеали та естетику (Ю. Андрухович, Оксана Забужко, І. Іов, О. Ірванець, Л. Кононович, В. Медвідь, Є. Пашковський, В. Тарнавський та ін.). «Нова хвиля» в українській літературі пропонує читачам нетрадиційні жанри, якісь виключні тексти. Феномен цей наукою лише починає осягатися, але відчувається в ньому ідея прощання з ілюзіями ХХ віку.

У великому періоді розвитку Новітньої української літератури на основі переваг творчих методів і стилів можна виділити три етапи.

1. 10-20-і роки — зародження і розвиток полісемії творчих методів і стилів.
2. 30-50-і роки — панування в радянській Україні соціалістичного реалізму
3. 60-90-і роки — відродження багатоголосся в стильовому розвитку літератури.

Погляд на українське красне письменство ХХ віку є наслідком багаторічних і суперечливих роздумів автора над сутністю й особливостями літературного процесу.

Що він собою являє? Чи це хронологія фактів, імен, творів? Чи це діалог письменників, стильових течій, жанрів у пошуку істини? Очевидно, останнє.

Подібно до письменника, історик літератури теж здійснює відбір, оцінку й узагальнення фактів. Тільки, замість зображення й вираження, пропонує понятійну систему мислення, котра дає одну чи кілька версій літературної історії. І, ясна річ, запрошує до дискусії.

// *Проблеми сучасного літературознавства. Збірник наукових праць. — Одеса: Маяк, 1999. — Випуск 3. — С. 18-24.*

Павло Загребельний

## ХРАМ

Навіщо людина будує Храм? Найперша відповідь: для житла Бога. Коли Соломон, виконуючи заповіт отця свого Давида, спорудив у Єрусалимі Храм, він став перед ним на сходах в оточенні люду і промовив: «Ягве, що благоволиш обітати у Мгілі Я збудував храм для житла Тобі, місце, щоб перебувати Тобі вовіки».

Цей біблійний храм і досі уявляється нам у вигляді розкішної, велетенської споруди, а насправді він був набагато менший за Київську Софію. В ньому не було зображення

Божества, і в його Дебїрі, або Святая Святих не було ні ефода, ні кумира, ні фетиша, а стояв лише схований у цілковитому мороці даний Богом пророку Мойсею Ковчег Заповіту, пильнований двома велетенськими херувимами, тобто духами стихій, і мав стояти там Ковчег аж до того часу, коли загине в полум'ї разом з Домом Господнім.

Тисячу років простояв Храм. А в 70-му році після Різдва Христового римський імператор Тит сплюндрував Єрусалим, зруйнував і спалив Храм. І коли євреям, що рятувалися від загарбників, довелося йти зі своєї землі в діаспору, їхній першосвященик сказав їм: «Хоч де б ви були, діти Ізраїлеві, зберігайте Храм у своїх душах». Храм у душі...

Ніколи не забудеться, як на Паску водила тебе мати до церкви, і була тепла ніч під високими осоками, що росли в огradі, і ти дрїмав коло кошика з пасками і крашанками для освячення, а тоді кризь сон чув наближення хресного ходу, і вже спав і не спав, вже тебе м'яко вигойдувало на солодких хвилях молитовного співу і кадильного диму, і весь темний простір довкола церкви зорів золотими проморгами воскових свічок, і людські шепоти, і якась невимовна радість, а тоді ти вже в церкві, і Слово Іоанна Златоуста;

*«Тим же убо внідїте всі в радість Господа свогого...»*

*Воскресе Христос, і падоша демони.*

*Воскресе Христос, і радуються ангели.*

*Воскресе Христос, і життя жительствоуе...»*

А влітку до причастя водила тебе твої тітки, батькові сестри Поля, Галя і Маня. Мама ще вчора мила тобі ноги, вранці надягала нові штани й нову сорочечку з «крамної матерії», і ти йшов в урочистім натовпі до церкви, а тоді боязко наближався до вдягненого в золоті ризи батюшки, щоб одержати крихітку священної проскури (се є тіло мое) і лжидо причащенням (се є кров моя), піп Самосвят, бачивши твої босі ноги, добродушно усміхався в сиву бороду, бо яка ж взувачка для малого сільського хлопця, коли надворі літо...

А тоді, ще до того, як комсомольці-безвірники вигнали попа Самосвята з його хати, як зачинили церкву, покидали із дзвіниці дзвони і поспиловали хрести на банях, морозяна зимова ніч вибухнула на весь довколишній степ кривавим полум'ям, яке стояло до самого неба і було таке страшне, наче перед кінцем світу. То горіла церква в Морозо-Забігайлівці. Там люди не дали зачинити церкву, і тоді комсомольці підпалили її, і вона горіла цілу ніч, на весь степ, і пожежу ту видно було і до Козельщини, і до Кобеляк, і до Царичанки, і до Кременчука. Бачили ту пожежу з двох кінців степу і два полтавських хлопчики: одинадцятилітній Олесь Гончар із села Суха і п'ятилітній Павло Загребельний із Солошинного. Бачили і запам'ятали на все життя, хоч ще бачитимуть вони і пожежі, і руйновища, і криваві поля смерті...

Згадав я через багато літ про ту згорілу степову церкву, якої ми з Гончаром самої так і не бачили, а бачили тільки заграву серед темної ночі. Згадав ту далеку ніч і криваві сполохи вогню, і якийсь тривожний клекіт, що чувся тоді в просторі, і запитав Олесь Терентійовича:

— Ви пам'ятаєте, як горіла церква в Морозо-Забігайлівці?

— Пам'ятаю, — сказав він.

— І бачили тоді?

— Бачив.

Ніколи до того ми з Гончаром не говорили про наші степи, не згадували про дитинство, яке минуло в тих самих місцях, і зненацька цей спогад про палаючу церкву в Морозо-Забігайлівці і спільне порозуміння, без розпитувань, без пояснень, без часу на роздуми, так, ніби то був відомий обом пароль, знак і знамення.

Ця коротка розмова відбулась у квітні 1968 року в Ірпінському будинку творчості, де я докічував свій роман «Диво», а Олесь Гончар сховався від світу після святкування свого п'ятдесятиліття і після погромницьких партактивів і статей у пресі проти його «Собору».

Не змовляючись, ми написали з Гончаром у той самий рік романи про собори, про храми. «Змовитися» з Гончаром взагалі ніхто б ніколи не зміг, бо він свято беріг таємницю того, над чим працює. Але як тоді пояснити такий дивний, мало не містичний, збіг? Запитуючи Олесь про Морозо-Забігайлівську церкву, я спробував знайти пояснення того, що сталося. Його відповідь усе пояснила. Храм у душі. Та давня подія в тихому степовому закутку Полтавщини справила тоді на нас обох таке враження, що неминуче повинна була колись так чи інакше відродитися в пам'яті, у вчинку, в якійсь дії. А коли ми — письменники, то такою дією стали наші книжки.

Чому ідея храму, його загибелі й потреби відродження, як фенікса з попелу, зродилася в нашої пам'яті одночасно, в той самий рік, — це теж знаходило своє пояснення. Ми писали свої романи в 1967 році серед неймовірного галасу й політичної тріскотняви: святкування п'ятдесятилітнього ювілею радянської влади. Тієї самої влади, продуктом і вихованнями якої були ми, всіма досягненнями якої мали право пишатися, але й за всі злочини, за все лихо і всю неправду якої повинні були нести сумарну відповідальність...

Солженіцин десь дописував уже тоді свій «Архипелаг ГУЛАГ» про мільйони невинно убієнних Сталіним і його сатрапами. У нас із Гончаром підсвідомо виник задум возвеличити те, що нищилося більшовиками з такою самою (або ще з більшою) несамовітністю, як і людське життя: Храм.

Спільність наших задумів була така вражаюча, що навіть головні герої в обох романах (і там, і там — батько й син) мали однакове прізвище: Лобода, — і мені вже в рукописі довелося перейменувати своїх Лобод на Отаву.

Доля романів складалася непросто. Моє «Диво» півроку лежало у видавництві, поки його читала послана Шелестом (за доносом одного «прозаїка») комісія, тоді мене «проробляли» на письменницьких партзборах, тоді кілька років мовчання критики, аж доки в Москві В. Оскодький (який учився на Україні і зміг прочитати книжку українською мовою) виступив з доволі схвальним відгуком, і тільки тоді, через п'ять років після появи на Україні, роман надрукували в московському видавництві.

Але я був надто дрібною мішенню. Тому вся великокаліберна партійно-критична шуря спрямувалася на «Собор» Гончара, і творилося тоді довкола імені видатного письменника таке незбагненно-злочинне дійство, що ставало страшно за світ, в якому живемо, і вже ніхто б не міг сказати, куди йде горе того світу і надії його. Мені це нагадувало церкву у Великий четвер, коли, слухаючи «Страсті», вся церква тихо плаче, і не збагнеш, чи плаче хтось над своїм невдалим життям, чи над стражданнями Спасителя.

Ось письменник хотів спасти храм у ваших душах, і чим ви йому віддячили?

Яку треба було мати відвагу, щоб прокричатися крізь марксизм-ленінізм, крізь пропаганду й агітацію, крізь «монологну єдність», крізь урочисті збори й паради переможців, коли тисячі тонн сірого сірого заліза з несамовитим грококом у смердоному чорному чаду проповзають по горбатій Красній площі і вузькою ущелиною київського Хрещатика, заребуздо вибрюзкують лапищами своїх гусениць перед урядовими трибунами, на яких товпляться владки нашого збаламученого, зникчемоного життя, кукурічаться, бадьоряться: «От так ми! От так сила!»?

Та чи й варто було докрикуватися до тих, хто, забувши про внутрішній світ, дбав лише про світ своїх нутрошів, як казав колись французький поет Бодлер.

Адже досить пройти від Хрещатика два квартали вгору по Софіївській вулиці, і ти опиняєшся в тисячолітньому соборі святої Софії, де «можна забути про колотнечі й незатишність докколишнього буття, замкнутися в своїх думаннях, бо собор має власне життя. Собор має власне життя. Навіть замкненістю, згармонійованою окресленістю простору. Собор має власне життя. Навіть покинутий людьми і службками, обставлений товстезними кам'яними стінами, він усередині зостається вічно рухомим... У цьому соборі можна ходити без кінця так само, як довкола замкненої в своїй вічній красі мармурової колони, і дивитися теж без кінця, як той легендарний Нарцис на своє відбиття в нескаламученій воді. Каміння вишло з простору, і простір вийшов з каменю. Мозаїки в тихому сянні смальти струмують, мов зорі на небесній бані. Важкий похмурий блиск золота на різьбленому іконостасі підпирає Євхаристію з апостолами, що в знервованому поспіху прямують до святого хліба. І тільки Марія Оранта з руками, піднесеними чи то в благословенні, чи то в намаганні захистити людей од лиха, здається непорушною під склепінчатою конхою центральної абсиди, але потім помічаєш, що й вона теж прагне випрочатися з-під того тисячолітнього тягаря, теж спуститися до людей, вплестися в цей вічний самодостатній рух, який (єдиний) здатний порятувати від дрібних, буденних, нікчемних клопотів щоденності, від злочинності, бруду, зрад, ганьби.

Цей собор уже з першого дня його існування, певно, мало хто вважав за житло для Бога — він сприймався як надійне втечище людського духу, тут одразу задомовився дух громадянства і мудрості тих, хто вибудовував державність Київської Русі. Може, тому й не лякалися звинувачень у богохульстві всі ті хани, князі, королі, що налітали в різні часи на Київ і найперше плондрували собор Софії, і кожен намагався зітерти його з земної поверхні, але собор стояв уперто, несхитно, вічно, так, ніби не будований був, а виріс із щедрої київської землі, став її продовженням, гучним її криком, її співом, мелодією, барвою.

Диво!

«Заложи же Ярослав град великий, у него же града суть врата златые, заложи же й церковь святая Софии», — це Літописець.

Може, будовано цей собор у сльозах, прокляттях і крові, може, з урочистим співом і радістю, хоч як там було, але піднявся він у тій землі, яка не знала кам'яних споруд, у землі, яку називали землею багатьох городів. Та були то городи дерев'яні, горіли вони так часто, що не встигала потемніти ще й стружка на нових будівлях. І ось над цими дерев'яними городами, над звичною нетривалістю й тимчасовістю вознеслося рожеве кам'яне диво: небаченої величі й краси храм, який за розмірами поступався лише Константинопольській Софії, а за своїм внутрішнім убранством, за своєю пишнотою й барвистістю не мав рівних у цілому світі.

Він був барвистий, «як душа й уява народу, що сотворив його...». А сьогодні ми мріємо, щоб наші душі були такі барвисті, як цей Собор.

Я дозволив собі навести доволі розлогі роздуми зі свого роману «Диво» не для марнославія, а лиш для того, щоб ствердити: такими словами можна описати не тільки Софію Київську, а й славетну Софію Константинопольську, і Дерев'яну козацьку церковку XVIII століття у прикарпатському селі Кренячі, і фантастичної краси й самобутності гуцульський храм у карпатському Космачі.

Єдиний Бог, єдина віра, єдина церква, так само як творять єдину православну Єклезію вселенські патріархи Константинопольська, Єрусалимська, Антіохійська, Александрійська і номісні церкви Київського патріархату, Грузинського, Вірменського, Сербського та всіх інших.

«На скелі оцій побудую Я Церкву Свою, — сказав Христос, — і сили адові не переможуть її» (Євангеліє від св. Матвія. XVI, 18).

Майже тисячу років стоїть наша Софія, мовби свідчення несхитної істинності слів Божих. Хоч скільки злочинних рук здіймалося на цю святиню. Вперше підняли руку на собор князі, що вийшли з тієї самої Суздальської землі, де колись княжив творець Софії Ярослав Мудрий. 1169 року Андрій, якого згодом — о зла іронія! — назвали Боголюбським, послав проти Києва ополчення одинадцяти північноруських князів на чолі зі своїм сином Мстиславом, які протягом трьох днів грабували не тільки жителів і будинки, а й монастирі, церкви, зокрема Софіївський храм і Десятинну церкву, викрали ікони, дорогоцінні ризи, книги, давони.

У січні 1202 року князь Рюрик Ростиславович привів на Київ половців з ханами Кончаком і Данилом Кобяковичем. І знов: «И сотвориша велико зло в Русской земли, якого же зла не было от крещения Русской земли... Митрополию святую Софию, и Десятинную святую Богородицу разграбиша, и иконы одраша, и иныя поймаша, и кресты честные, и сосуды священныя, и книги, и порты блаженных первых князей, то все положиша себе в полон...» (А ми в безмежній своїй наївності й досі шукаємо в Києві бібліотеку Ярослава Мудрого).

У 1240 році Київ був знесений з лиця землі Батием. Софія вистояла.

Стояв Собор і при великому князеві литовському Гедиміні, і при татарському ханові Едигеї, який грабував Софію вже 1416 року. Не зашкодила Собору й пожежа Києва, що її полишив по собі кримський хан Менглі-Гірей, намовлений Іваном Грозним виступити проти українських володінь польського короля Казимира.

Сталінський гауляйтер в Україні, дикий «руйнач», як називав їх усіх Олесь Гончар, Постишев, зруйнувавши Михайлівський Золотоверхий собор і Десятинну церкву, не встиг добратися до Софії. Сам був зметений кривавою мітлою «вождя народів».

В останню війну, коли було висаджено в повітря не знати якою чорною силою Успенський собор Києво-Печерської лаври, Софія лишилася в гордій і печальній самотині. Тож яким надзвичайно важливим видається сьогодні Указ нинішнього Президента України про відбудову двох древніх соборів Києва — Успенського і Михайлівського Золотоверхого. Ось тільки як же мляво виконується цей Указ!

«Ой, біда, біда, — писав американський поет Езра Паунд, — люди народжуються і умирають, ми теж померемо досить швидко... «Життя людське суворо обмежене часом і простором між народженням і смертю, і, щоб гідно прожити його, треба знайти спосіб якнайрозумніше використати відведений нам час і заповнити діянням даний нам простір, організувати його,

облаштувати, вибудувати. Кожен облаштовує од віку дарований простір як може і як уміє. Та нічого вищого в тому будувати не може бути, аніж будівля кожного Храму. Чи то буде Храм суцільний, зримий, не для самого себе, а для багатьох, чи то Храм незримий, у душі й навіть у тілі твоєму, бо сказано ж у посланні Апостола Павла: «Хіба ви не знаєте, що ваше тіло — то Храм Духа Святого, що живе в вас, якого від Бога ви маєте, і ви не свої?». Отож прославляйте Бога в тілі своєму та в душі своєму, що Божі вони!» (Перше послання до коринтян, 6, 19-20).

Тому й адається мені, що коли ми з Олесем Гончаром тридцять років тому писали свої романи «Собор» і «Диво», то кожен з нас вибудовував свій Храм. У Гончара про це сказано недвозначно: «... стоїш ось перед нічним, незникаючим видом собору. Під тінню його минало життя поколінь. Ким ти будеш для них? З якими почуттями тебе спом'януть? Кажуть, що інстинкт смерті є нібито визначальним у житті людини. Нібито все диктує страх перед невідомістю, перед тайною зникнення... Та чи так це? Чи не більше мусить лякати живущого те, що проіснувати він може бездіяльно, пройти дорогу життя людиною-авоською, відділити свої весни пустоті? Так у чому ж все-таки він, «конечний зміст мудрості земної»? Як бути справжнім? Як досконалитись? Як маеш повестися, щоб відчутти себе перед лицем Всесвіту справді вінцем природи? Ось перед тобою шедевр, поема степового козацького зодчества... Чи створиш ти щось рівне цьому, щось краще за це? ... Мовчить Собор». І не досить, як стало модним після фільму Тенгіза Абуладзе «Покаяння», шукати дорогу до Храму — треба той Храм ще й збудувати самому.

*// Загребельний Павло. Думки наразхрист. — К.: Вид. дім KM Akademia. — С. 52-58.*

Валентина Саєнко

### «МИНА МАЗАЙЛО»: ІСТОРІЯ ЧИ СУЧАСНІСТЬ

Літературно-художній процес сьогодні перебуває у складному стані відродження. Саме життя віч-на-віч поставило наше суспільство перед гострою проблемою: чи може йменувати себе українська література високохудожньою, чи може вона характеризуватися зростанням своєї ролі у створенні духовних багатств, у вихованні національних почуттів. Адже моральне здоров'я суспільства, духовний клімат, в якому живуть люди, великою мірою визначається станом мистецтва і літератури. Звичайно, ті здобутки українського письменства, що є на день сьогоднішній, ті, що народяться з-під пера митців завтра, не зможуть в день прийдешній стати цілісною спадщиною нашої української літератури.

Відродно, що бурхливий час будить національну свідомість українців. Обнадійливим свідченням є те, що нині суспільство доторкнулось до святих, непоправно викреслених, здавалось би навечно, сторінок українського Ренесансу. Бо справді не можуть бути розстріляними безсмертні імена Миколи Куліша, Миколи Хвильового, Валер'яна Підмогильного, Євгена Плузника... Образно кажучи, не може розвиватися крона, коли у дерева підрубано коріння. Тому «все, що є істинно цінного в духовній спадщині народу, повинно бути повернене до його культурної, мистецької скарбниці і служити утвердженню правди, добра і краси, всіх найвищих ідеалів людства» [16, 10]. І тільки тоді можна пишатися цим скарбом.

Особливо світлим, величним постає на терені української і світової культури ім'я Миколи Гуровича Куліша. З висоти погляду на прочитані твори, критичних досліджень про нього,

нинішніх наукових публікацій, спогадів сучасників митця пізнаємо його як виразника нового мислення в культурі ХХ століття, як художника-новатора, людини невиспущої праці, енергійної, надзвичайно талановитої. М. Куліш з повним правом стоїть в одному ряду з письменниками світового рівня, чії імена не велено було згадувати і твори теж залишались незгадуваними.

Сьогодні, коли так гостро стоять проблеми екології культури і, зокрема, проблема повернення сучасним поколінням національної культурної спадщини 20-х рр., публікації творів М. Куліша та їх осмислення є відповіддю на нагальну естетико-етичну потребу суспільства в справі ліквідації заборгованості перед пам'яттю М. Куліша, одного з найскравіших і свідомих свого призначення майстрів українського мистецтва ХХ століття.

«Проїшовши складний і нелегкий шлях революційної боротьби, життєві «університети», М. Куліш народився як український письменник, сформований епохою війни і революції» [21, 20]. Народився справді геніальний художник, що ввійшов в українську драматургію «несподівано і надовго». Пройдений шлях кризів випробовування протягом усього творчого життя М. Куліша просився на папір, виливався живими словами і згустками правди. Він мріяв про «велике полотно», «велике діло», виношував задум роману чи кінороману... М. Куліш, нікому невідомий на початку 20-х років драматург, уперше оповістив про себе п'єсою «97».

Залоблена в творчість Кулішеву Н. Кузякіна відзначала, що початок творчості художника є «новою сторінкою формування драматургії, її ранньої, але мужньої молодості» [24, 78]. Багато літературознавців вважають М. Куліша основоположником української драматургії ХХ віку, рівень якої справді неперевершений. «Сильний талант драматурга, виняткове чуття мови, рівного якому не було й досі нема в українській драматургії, тонке відчуття національних рис характеру, гострота погляду сатирика» [24, 79] — все це дає підстави стверджувати попередню істину про неперевершеність. «Куліш-драматург був талант світового масштабу» [34, 75], — стверджував Юрій Смолич у «Розповіді про неспокій». Ці слова не є перебільшенням. То був талант могутній і щедро багатограний, який зріс на живаючому народному ґрунті. Історичний оптимізм, критичне мислення і пафос утвердження нового світу, правдивість і глибина змалювання характерів повною мірою виявляють майстерність драматурга. Тонко розвиваючи традиції І. Тобілевича, М. Кропивницького, М. Старицького, він видавався найтрадиційнішою постаттю. Та це лише здавалось зовні. За слушним твердженням Наталі Кузякіної, М. Куліш «був новатором, але як справжній новатор, а не штукар, йшов до новаторства не тому, що мріяв будь-що стати оригінальним, а тому, що нове органічно народжувалося в його художньому видінні світу» [21, 195].

Довгий час спадщина митця була відгороджена від майбутніх поколінь, здавалось би назавжди, непохитними мурами. Та були чесні літературознавці, прагнучі розхитати ті мури. Серед них Н. Б. Кузякіна, невтомна дослідниця творчої спадщини драматурга, її пропагандист. Крім двотомної праці «Нариси української радянської драматургії», розділи котрої присвячені творчості М. Куліша, Н. Кузякіна надрукувала ряд ґрунтовних статей [23, 111-134; 20; 25] та дві монографії про визначного драматурга [21; 22]. Цінні відомості містяться у письменницьких спогадах — І. Дніпровського, М. Хвильового, І. Сенченка, Остапа Вишні. Останнім часом, крім публікацій заборонених текстів прославленого автора п'єс «Народний Малахій», «Зона», «Мина Мазайло», побачили світ на сторінках сучасної періодики нові праці Н. Кузякіної, М. Острика, а також з'явилися роботи новобранців кулішезнавства — С. Гречанюка,

Н. Корнієнко, Д. Вакуленко, Л. Танюка. Та це лише перші гінді, перші паростки у відкритті велетенського художнього світу митця, його творчого і громадянського життя, яке було «подібне до феєрверка: барвисте, яскраве, гучне і... скороминуче» [10, 16-25].

Творчість митця — багатогранна, як глибока й різнобічна сама його особистість. Тому багато що ще потребує вивчення у кулішезнавстві. Органічною потребою є нові видання його творів, водночас дослідження долі п'єс, які залишилися невідомими («Такі», «Парижком», задумана музична комедія «Чорномор» («Під вагоном територія»), бо були заарештовані, як і сам драматург. Відомо, що весь архів було вивезено родиною письменника за кордон, частина, напевно, навіки втрачена. Епістолярій письменника зберігся, та чи побачать світ листи до Куліша? Чи зазирнуть літературознавці в глибині неспокої душі драматурга, щоб пролити промені світла на неоднозначне особисте ставлення до своїх творінь. І не тільки. Не менш важливо дослідити взаємини із митцями — Гнатом Юрою, Лесем Курбасом, Миколою Хвильовим, Михайлом Яловим, життя і творчість котрих давно потребують серйозного літературознавчого втручання. Отже, роботи непочатий край.

Тим більше, яку б п'єсу не взяли, а вона невичерпна як цілий мистецький світ, що не підлягає одновимірному витлумаченню, а породжує безкінечні інтерпретаційні моделі. І тут слід згадати слова М. Куліша: «Драматургія мусить весь час непокоїти, збуджувати, загострювати, навіть, можливо, інший раз надто загострювати деякі моменти... Написати похвалу ми це встигнемо» [26, 103]. Слова ці є драматичним кредо митця, яке виявилось в його творчості як цілісній художній системі. Але і кожен твір митця — духовна оаза, як п'єса «Миша Мазайло»?

Не помилявся М. Куліш, коли писав і для сучасників і для прийдешніх поколінь, у ті 20-ті роки він був сучасником майбутнього. І п'єса «Миша Мазайло» блискуче в цьому переконує. Пророчим був талант великого митця, явлений у творчості і в своєрідній формі опору, документальне свідчення якого зберігається в архівах КДБ як донос на Куліша, який розговорився в камері (чи не спеціально, щоб його думки дійшли до потомків?), маючи слухача-кокамерника Едуарда Штейнберга, який усі думки письменника ретельно записував і передавав слідчому СПО НКВД УРСР тов. Грозаному. Ось тільки деякі витяги з цього унікального документа епохи, які торкаються проблем національного буття України, таких істотних для М. Куліша — людини і драматурга, як і питань української культури, які осмислюються через художній код і в «Мині Мазайлі». Штейнберг Е. А. доносить: «В центрі всего, всех проблем мира Кулиш ставит национальный вопрос. Причем национальный вопрос интересует Кулиша не в широком смысле слова (судьба колониальных народов, которые борются против империализма, его обходит как прошлогодний снег — он ни разу о них не заговорил), а только отношения Украины с Советской Россией. Положение украинской литературы он считает самым печальным. Талантливый писатель должен или отказаться от украинской литературы, перекочевать в русскую, или, если он послушает голос своего сердца и напишет подлинное художественное произведение, его посадят в тюрьму. Ввиду этого в литературе на Украине остались одни посредственности, лжецы и бездарности. В Советской Украине литература обречена, она никогда не достигнет уровня большой мировой литературы» [25, 47, 52]. Але це сповідь з зашморгом на ший, а до цього були твори як вираз української художньої ментальності і як мистецьке осмислення болючих національних питань.

## 1. Аспекти проблематики й особливості трактування національних мотивів.

П'єса «Миша Мазайло», котра не втратила актуальності і нині, багатопроblemна й універсальна за своїм змістом. Розглянути систему проблем, які знаходяться в русі і взаємодії, — завдання вельми потрібне в процесі осягнення широти і глибини твору. Куліш — «письменник правди» — вважав неможливим обходити важливі проблеми будівництва української модерної культури, — адже від розв'язання їх у сучасному залежало майбутнє» [22, 256]. Саме ця проблема винесена на авансцену твору, але розв'язується вона не просто, в її постановці і трактуванні використано принцип айсберга, бо на поверхні п'єси виявляється тільки одного напрямку інформація про порушені питання, які вимагали розв'язання, інші — заховані вглиб. Як твір універсальний за проблематикою, «Миша Мазайло» і в час свого народження, як і інші написані М. Кулішем п'єси, викликав багато суперечливих відгуків. Микола Хвильовий назвав п'єсу епохальною, бо «тільки епохальні п'єси можуть викликати таку велику дискусію» [36, 71]. А тим часом фейлетоніст М. Лобченко висловив думку про те, що «п'єса ідеологічно сумнівна, трохи не протирадянська» [36, 72]. І поруч така оцінка: «Комедія найцікавішого нашого сучасного драматурга — це дуже вчасний, дуже потрібний і дуже щасливий голос письменника-громадянина» [6, 88].

Задум твору письменник сам схарактеризував з цілковитою ясністю: «Мишанство і українізація». У такому визначенні, за Н. Кузякіною, чітко окреслювалось і соціальне середовище, і значна, суспільно вагома проблематика твору. Проте коло проблем тут набагато ширше, багатогранніше. Драматург зазирнув далеко глибше. Якщо б «проблематика п'єси обмежувалась викриттям тупоголового мишанства, що прагне розчистити собі «місце під сонцем» згідно своїх смаків та уподобань, то це була б просто легка, дещо дотепна комедійка» [13, 19]. Та в творі, наче у фокусі, відбилися цілі поверхні української історії і сучасності, синхронний і діахронічний її зрізи.

Один з них — національний, що розглядається крізь призму долі героїв — сімейства Мазайлів і їх поведінки. Все, що талановито відобразив у п'єсі «Миша Мазайло» М. Куліш, вражає гостротою, блиском, неперевершеною майстерністю. У драматурга боліла душа за долю свого народу, долю України, її історію. А історія України, як відомо, — сумна, багато в чому трагічна. Не встигла склеститись українська народність, нація, як почали її привласнювати, ділити, гнобити зайді, білязкі й далекі. Серед них — угорські і польські феодалі і шляхта, монгольські орди, німецькі рицарі-хрестоносці, литовські й молдавські князі, кримські хани й султанська Туреччина, шведи, Австро-Угорщина, російський царизм, радянські перекручені — «інтернаціоналісти». Одні плондрували землі українські упродовж віків, інші наскаками, а ще інші знаходили прихований спосіб обезкровлювати українську націю, не влагодившись до примітивної візуальної агресії. Зміст, що характеризує долю України, — незмінно один: «земля, рабована віками» (В. Стус).

Саме тому проблеми, підняті М. Кулішем у п'єсі, мають глибоке національне коріння і резонанс. Національні аспекти проблематики тісно переплітаються з філологічними, іноді навіть прибирають форму спеціального мовознавчого диспуту на тему, про довершеність і самотність мови. Занурюючись у суть трагедії народу, що інтенсивно впродовж віків губив почуття національної самосвідомості, а відтак, власну культуру, мову, престижність спілкування на національному підлозжі, автор «Мини Мазайла» подав її сконденсовано в розвитку сюжету, що рухається навколо родинної суперечки, як вибитися в люди, змінивши «неестетичне» українське прізвисько на благозвучніше, бо російське, яке б до того приховувало й народно-козацьке походження і

давало б змогу прорости на чужій межі. Відірвати одну проблему від іншої неможливо, настільки тісно вони взаємопереплетені і скручені в тутий вузол.

Ідея національного відродження в нову епоху є основоположною віссю, що нанизують філологічні аспекти і підпорядковує їх глибоко поетичному і водночас філософському дослідженню у переконливій художній формі питань вітчизняної історії і втрат у пам'яті про неї, що породжені вихованим манкуртизмом, прищепленим запереченням власних коренів, трагічним постанням комплексу малоросіяництва, адалось би, одвічного тавра українця.

У легкій формі блискучої комедії з елементами фарсу письменник устами своїх героїв висловлює болочі й водночас актуальні думки про руйнацію людини і суспільства від порушення національної природи, тих коренів, на яких тримається підсвідома основа особистості і цілого народу, котра є поруч з іншими якостями рушієм поведінки людини і стану світу. Цілоком органічно письменник за фасадом філологічних проблем вибудовує національний цикл, а за ним відкриває соціальну грань буття людини в контексті історії, суспільства і сучасності — епохи 20-х років і пізніших періодів розвитку. У п'єсі «Мина Мазайло» проблематика значною мірою опирається ще й на традиції розвитку світової культури, а це позначилося на процесі розбудови її аспектів. Геніальне прозріння художника, поетична розкутість душі митця, єдність з народом та його культурою породили моральний обов'язок розповісти про його пошуки, усвідомивши його історичну долю. Саме тому драматург, простуючи на верхів'я духовної культури, не згубив «відчуття своїх кровних зв'язків з народом» [7, 128].

На перший погляд, це є головним аспектом твору. Недалекоглядні літературні критики, запряжені радянською ідеологією сучасники закидали автора доріканнями в нерозумінні суті національної політики, зводячи її виключно до питання про мову. Так, відповідальний редактор газети «Вісті» Є. Касьяненко надто категорично стверджував: «П'єса жує вчорашній день, більш-менш поверхово ілюструє поховану вже партією «теорію боротьби двох культур та й годі» [13, 7-18]. Але питання мови для України аж ніяк не байдуже. Правий Ю. Шерех, коли у роботі «Над озером. Баварія. Триглітх про добу, про мистецтво, про провінційність, про призначення України, про голуби і інші речі» стверджує: «Грушевський доводив, що Україна завжди сама собі дорівнювала. Степан Смаль-Стоцький доводив, що українська мова сама собі в своїй відокремленості дорівнювала. Вони виховували почуття національної гордості. В цьому їх велика заслуга. Національна гордість — корінь і основа всього. Тисячу разів мав рацію Юрій Липа: боротьба за Україну, за українця, боротьба на Україні є боротьба тільки і виключно за чи проти національної гордості українця. Думка, що Шевченко, звісно, великий поет, але Пушкін чи Міцкевич — більші, — брак національної гордості.

Майк Йогансен розповідав анекдоту: свіжо-українізований містюк, захоплений своїми успіхами в опануванні мови, поїхав на села. Їде селянським возом і скомбінує ультраукраїнську фразу, щоб припасти дядькові до смаку:

— А що, цього року вієса добрі?

Дядько відповідає:

— Да, етот год овьос харош.

Одному з двох розмовників бракувало національної гордості. Котрому — ще можна подумати (Для тих, кому правильна мова — непомилна й невідхильна ознака нації,

думати нема над чим)» [42, 582]. Конгломерат відтінків почуття національної гордості — слушно стверджує Юрій Шерех, посилаючись і на анекдот Майка Йогансена, розчинений і в його романі «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швайцарію», — без питання зв'язків з історичними коренями і мови не може бути духовною опорою життя.

Проблема добровільно-примусової втечі від національного ества і виразності належить до «вічних» для української ментальності і культури. Недарма Іван Карпенко-Карий — класик вітчизняної літератури і Микола Куліш — митець ренесансного типу з ХХ в. вступили в своєрідний творчий діалог, давши дві версії розв'язання болочого питання: чи легко бути українцем? і що виходить, коли позбуваєшся свого національного підложжя? чи можна її уважати важкими і непотрібними веригами, які слід скинути? які вони, ці історії, — комічні, трагічні чи трагікомічні і чому саме такі? чому такий низький рівень національної свідомості в середньостатистичному вимірі? чому на крутих віражах вітчизняної історії не спрацьовує національна ідея?

У пошуках відповіді на ряд болочих запитів свого часу, що мають, проте, універсальний характер для української долі, найвидатніші драматурги нашого письменства не тільки виявили самобутній підхід до осмислення унікальної хвороби малоросіяництва, аналогів якої немає в світі, але художньо переконливо в'ясували причини і наслідки, приховані і відкриті мотиви особливого психоконфлікту українця, що призвичаєний до стану переходу від свого до чужого, постійно знаходячись на роздоріжжі і більше втрачаючи від цього, аніж знаходячи.

Автор комедії «Мартин Боруля» обмежує трактування теми аналізом поведінки героя, що прагне заведення дворянських порядків у своєму домі, гнеться на виду суспільну сходинку, хоче відірватися від мужичого середовища, може, через те, що несподівано прокинувся в ньому ген чиншової шляхти, яка економічно і духовно знаходилася у проміжному становищі між багатим селянином і дрібним панком. За концепцією С. Єфремова, ця верства української людності — «нащадки якоїсь давньої колонізації, що кращі виділа колись дні, а пересунувшись на вільні тоді степи, потроху здрибніла, спростила, занепадала в обставинах хліборобського побуту й сама сходила на становище звичайного мужика-хлібороба, задержуючи лише неясні, часто фантастичні традиції, як відгомін колишнього кращого життя». Саме тому зрозуміла поведінка Мартина Борулі, який в одержанні титула і «мендалі» побачив відстоювання ознак людської гідності, на які він претендував, опираючись на своє походження.

У п'єсі «Мина Мазайло» М. Куліша з комедії І. Карпенка-Карого не просто перекочував промовистий вираз «олива з мухами», — що є своєрідною квінтесенцією обох творів, але набули ваги інші акценти в його застосуванні, як і вирізбленні та ідейно-смысловому наповненні української теми. Якщо в першому творі його вживає дочка Мартина, висловлюючи відразу до пропозиції перевертня, що претендує на її руку і багатство, Націєвського поцілуватися, то в другому — оливою з мухами названо ті написи в німих кінокартинах, в яких «немов навмисне псують таку прекрасну, таку милозвучну мову...» [32, 95].

Значно поглиблювався і конфлікт твору М. Куліша, в якому йдеться про особливості контрукраїнізації 20-х рр., що виражалася в спротиві процесам віднявлення національної свідомості через повернення в рідну культуру і мову. Недарма герої твору — Мина Мазайло, його дочка Рина і дружина Лина — відмовляються від свого роду, сахаючись власного історичного

прізвища, наймаючи вчительку «правільних проізношень», щоб «могла навчити їх правильно говорити по-руському, наприклад, не «сапоги», а «спагі». Та син Мока повстає проти цього наміру своїх близьких, що, зрештеші й притиснені чужим духом та імперською сильною волею, втратили національне сумління й інстинкт національного самозбереження. Так розгортається гостра сімейна дискусія, що екстраполюється на суспільну боротьбу навколо задавненого українського питання «бути чи не бути?». Зовні твір прибирає форми філологічної п'єси, бо розгортається цікава і глибока суперечка — з доказами і контраргументами — про феномен української мови, її вирізняючі прикмети. Родинна дискусія на цю тему — зовні філологічна, але за суттю національна — переростає вузькі межі певного кола. Це справжній символіон, в якому зіштовхуються різні погляди на предмет сердитого і гнівливого обговорення, чи є потреба національно перелюдковуватися, і хто правильно чинить — свідомий українець чи малорос?

Мистецька мудрість М. Куліша полягає не тільки в тому, що він цілий науковий трактат про достоїнства мови підносить так органічно і художньо доцільно на малій площі тексту, що навіть філологічно освічена людина, мовознавець-професіонал почерпне з цього скарбу художньої лінгвістики (цілком несподіване поєднання!) як цікаві факти, так і парадигми української мови, секрети спеціальної науки, подані без усякої занудності, а з почуттям радості відкриття філігранно систематизованого і глибокого знання.

І хоч укрмова не значиться в списку дійових осіб п'єси, вона беззастережно може бути віднесена не тільки до розряду позитивних героїв «Мини Мазайла», але й головних і діяльних персонажів, навколо якого обертаються драматичні колізії, стягуються конфліктні і сюжетні вузли, вибудовані мізансцени, до якого тяжіє, як до композиційного і смислового центру, вся художня енергія характеристичних, психологічних, метадуховних втілень багатоманітних спостережень автора. За п'єсою М. Куліша можна проникнути в особливості української мови, а відтак, — характерні властивості її носіїв, їх ментальності, культури і поведінки, сформовані генетично-історичним корінням і суспільним розвитком у контексті міжтнічних взаємин. Недарма автор п'єси проникає у код українського роду — мову, — визначаючи ряд її важливих і диференціюючих ознак у планетарному просторі.

Це, по-перше, специфічні орфоепічні норми, особливості вимови ряду звуків, що розрізняють українську і російську мови. Так, в українській вимові наявні дві фонем «г» і «ґ», що свідчить про її розвиненість і закоріненість в історії, а також дає можливість досконалої транслітерації з іноземних мов.

Другою властивістю української мови є її лексичне багатство, розгалуженість відтінків значень, розвинені моделі смислового нюансування. Як приклад наводиться ціле синонімічне гніздо (складене аж з тридцятьма варіантних) слово «говорити»: «Та ось вам на одне слово «говорити» аж цілих тридцять нюансових: говорити, казати, мовити, балакати, гомоніти, гуторити, повідати, торочити, точити, базікати, цвенькати, бубоніти, лепетати, жєботіти, верзти, плести, герготати, бурмотати, патякати, варнякати, пасталакати, хамаркати, мимрити, цокотіти...» [23, 108].

Третьою прикметою української мови є економність і стислість вислову, що характеризує високий рівень її розвитку і здатності до самовдосконалення. Наприклад, для того, щоб сказати російською мовою про особливий стан людської душі, своєрідного злиття зі Все-

світом і сприйняття зоряного неба, треба вжити п'ять слів «ночью при звездах не спится», а українською лише одне слово — «зорію».

Четвертою особливістю є поетичність вислову і музикальність мовлення та естетизм відчуттів і характеру українця, в них оформлених. Як приклад наводиться вміння українців поетично оповісти кохання не тільки в усному мовленні, але й у літературному вираженні. Ця якість виявляється і в українському словотворенні, ономастичній сфері. Так, українські прізвища прояснюють код роду, свідчать про походження і менталітет їх носіїв. Крім того, вони демократичні, виразні, фактурні — рубенсівські.

П'ятою специфічною рисою є особливий словесний етикет, ввічливість, укладена в систему мовних зворотів і конструкцій, що свідчать про культуру поведінки, рівень почуттєвих реакцій і мислительного досвіду нації. Як вияв цієї культури — підкреслення паритетності жінки і чоловіка, як і людських стосунків. Так, вислів «одружитися з нею» (на відміну від російського «женитися на ней») передає рівноправність чоловіка і жінки, поважачий характер родинних взаємин, паритетність їхніх стосунків. І слово «дружина» має інші відтінки, ніж по-російськи — «супруга» — «пара волів».

За мовознавчо-культурологічною поверхнею п'єси «Мина Мазайло» стоїть глибокий історіософський зміст. Драматург з'ясовує питання про долю нації, що змушена була відрікатися від свого рідного, забувати і соромитися власної мови і культури, щоб вижити чи вирватися зі стану заблокованості власного народу і прорости на чужій межі, дати плоди в іншій культурі і науці (М. Гоголь, Ф. Прокопович), дійти вершин світових відкриттів через посередництво інших мов. Трагічність вирішення українського питання стала для М. Куліша тим ядром художньої концепції, що зробила п'єсу явищем невичерпного національного генія. З безлічі важливих проблем автор виділив найпосутнішу — ідею відродження української духовності, над якою завжди висів дамоклів меч тотального знищення. Таким чином розкрита не тільки «тінь журби української» як наслідку політики національного гноблення, але й відкрився вихід з комплексу малоросіяництва, бо «в стані дядьків і перекладачів на тім світі зайців будемо пасти» (М. Куліш), а не будемо повноцінним народом. Так у підтексті постає національна ідея як об'єднуючий і державотворчий фактор у долі України, покладений на ноти філософської п'єси, викладений у формі легкої і граціозної комедії з різноманітними домішками жанрових елементів. М. Куліш, що «найцікавіший без політики» (Ю. Шерех), художньою логікою свого твору, в якому зійшлися класичні традиції й естетичний експеримент, влучив у серцевину духовності — потребу захисту, шани й відродження української мови, без яких ні інтелігентність, ні висока культура, ні глибокі знання історії свого народу, ні відчуття державності своєї нації і її законного права на вільне життя просто неможливі.

Своєрідна драматургічна діалогія — «Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого і «Мина Мазайло» М. Куліша (невипадково навіть тип заголовків цих п'єс спільний!), — взаємодоповнюючи і взаємовиключаючи одна одну, викреслює іскри того духовного багатства, на вівтарі якого щоразу воскресає доля України.

## 2. Своєрідність імен героїв.

«Мина Мазайло» — п'єса справді філологічна. Її властивості повною мірою виявляються в сюжеті, у своєрідному іменнику. В творі надзвичайно багато «власне мовознавчої уваги до слова,

його емоційних барв і відтінків» [2, 260]. Будучи геніальним майстром пера, щиро закоханим у красу і чарівність рідної мови, М. Куліш вважав слово в повному й абсолютному розумінні зброєю, він дбав про його точність і милозвучність, милувався вагомою його ошадливістю. «Слова виблискують, поєднуються у несподівано сміливих композиціях, сміються метафорами, сплітаються і розсіпаються бризками парадоксів — тут є щось і від яскравого примітиву, і від викінченої і скупої техніки сучасного індустріалізму» [36, 71]. Філологічний водевіль М. Куліша є паралеллю до майже анекдотичного сюжету, що став міруючим, п'єса наскрізь інтертекстуальна.

Мина Мазайло, службовець одного з управлінь Донвугілля, вирішує поміняти своє власне прізвище на російське. У нього не випадково превалує бажання здійснити заповітну мрію — збутися «хамського» прізвища і дістати «благородне», більш пристойне. Та стається парадокс: у день, коли Мазайло стає Мазеніним, його звільняють з посади «за систематичний і зловмисний опір українізації» [24, 157].

Микола Куліш шикують цілу галерею образів — від «допотопних» на зразок Бароново-Козино і до новітніх на зразок Мокія Мазайла.

Конфлікт будується на зовні простенькій основі: глава сім'ї Мина Мазайло під впливом нових обставин реалізує свій давній задум вибитися в люди шляхом зміни прізвища, що видавало його національне коріння, було, як він вважає, своєрідним тавром його роду і знаком неprestижності, як і мова, і культура народу, асимільованого впродовж віків.

Мазайло, будучи українцем за національністю, предки якого мали до основного прізвища ще й додаток Квач (залежно від професії на Запорізькій Січі), все життя нестримно страждає від такого «неестетичного прізвища, що було йому, як «віспа на житті! Жодна гімназистка не хотіла гуляти — Мазайло! За репетитора не брали — Мазайло! На службу не приймали — Мазайло! Од кохання відмовлялися — Мазайло!» [32, 99].

Цікаво автор п'єси обігрує мотивацію поведінки героїв, які керуються редукованим принципом естетики, критерієм «краси», яким для міщанина Мазайла є імена «ароматизовані», пов'язані з явищами природи, зокрема, квітами: «Сіренев! Де Розе! Тольпанов! Розов! Фон Лілієн!» [32, 100]. Ці прізвища звучать триумфальною музикою у вухах Мазайла та мадам Мазайлової — Мазайлихи. Неабиякий запал пошуків «красивих», «інтелігентних» прізвищ повертає думками героїв п'єси в ті ж часи, коли знайомство з «благородним» Де Розе було для них тільки мрією. А тут захотів — і ти сам вже Де Розе.

Закореніла денационалізація українства, трактування котрої в п'єсі виражається з філологічного поштовху, є проблемою принципово важливою для розуміння історії і сучасності в долі народу, котру письменник інтерпретує не тільки кризь призму комічного ефекту, але й через трагічну тональність. Адже те, що для інших є таким же природним, як повітря, для нашого народу є часто непереборною перепоною і доводиться відрешуватися саме від того, що є священним — своєї праснови, героїчної історії. Так нерозривно зв'язані між собою в тугий вузол філологічні й національні аспекти проблематики.

Сатирично і дотепно, а навіть дошкульно, виписаний у п'єсі образ сестри мадам Мазайлихи — Мотрони Розторгуєвої, яка живе в Курську біля базару і на Коренному ринку. Саме її викликають з Курська телеграмою страшного змісту: «Мрія воскресла. Мина міняє прізвище. Мокій збожеволів укромови. Станеться катастрофа. Приїзди негайно» [26, 89].

Могутні тілеса тьоти Моті і її гучний голос, «вся її постать перекупки, яка вже давно стала «культурною», і з верхів її шовіністичного міщанства дивиться на сучасне життя України, щиро вважаючи, що «прілічнее бити ізнаслованной, нежелі українізірованной», — додають сил Мазайлам у їх боротьбі проти «божевільного» Моки». В цій боротьбі старших Мазайл підтримує їх дочка Рина. На думку тьоти Моті, української мови нема і бути не може.

Антагоністом тітки Мотрони постає дядько Тарас з Києва, який 1918 року ходив з жовто-блакитним прапором.

Свою безмежну любов до рідного слова у «Мині Мазайлі» драматург віддав Мокієві — синові Миги, одинокому і самотньому у своїй боротьбі. Він захоплений багатством української мови, особливо вірить у її розвиток за нової влади. Мока щасливий від думки, що «над мовою нашою бринять тепер такі чарівні надії, як прапори, як майові світанки. З чудесної гори РСР її далеко буде чути!» [32, 113]. Але ця романтична віра й ідеалізація розбиваються вщент у власному домі, в запеклих сутичках родини, більша частина якої — закінчені малороси.

У зв'язку з цим лейтмотивом п'єси, вкладеним в уста молодшого Мазайла, що ладен додати до свого прізвища й історичне Квач, що вказує на професію предків, які на Січі мастили колеса, щоб вони, а відтак, і вози довго і вірно служили в поході, викликають важливі асоціації, котрі так чи інакше фігурували в судженнях попередників.

Мимоволі на думку спадають слова М. Чернишевського, який, зазираючи далеко вперед, писав про долю української мови: «Не якихось там 200 або 300 років, а бозна скільки віків говоритимуть українською мовою люди, що живуть на Дніпрі і далі на Захід. В такому разі існуватиме українська література бозна скільки віків...»

Мова Мокія виграє, минеться барвами. Він вдало висловлює свої спостереження відносно титрів в українських кінокартинах: «Які стильні, поетичні, справжньою українською мовою писані, титри в «Звенигорі!» А в інших кінокартинах — олива з мухами!» [27, 80]. «Немов нарочито псують таку прекрасну, таку милозвучну мову...» [27, 80]. У цих словах чується глибока схвильованість проблемами чистоти і розвитку української мови. Мокій чуває себе дуже одиноким у своїй боротьбі. Єдине, що йому залишається робити, це — «співати», «кричати» під дверима, «танцювати», «свистіти». Він називає себе «одлюдником в пустелі, кошійкою у старця, мізинцем у каліки...» [32, 89].

Культ українства, якому слугує Мокій, він прагне поширити на оточуюче середовище. Саме тому ідея обернення в свою віру симпатичної йому дівчини Улі багато в чому визначає їх стосунки. Тому він хоче закохати подругу бажанням навчитися української мови, такої чарівної, багаті. Для цього використовує надзвичайно яскраві приклади милозвучності і мелодійності мови. Тому-то оспівчення в симпатії відбувається через паралелі: очі в Улі нагадують «два вечірні озерця в степу» [32, 76]. З запалом веде він розмову про багатий колорит слів «бринить», «бережок»... І звичайно прізвище Мазайло-Квач для нього таке «оригінальне, демократичне», «... не те, що заяложено солодко-міщанське: Аренський, Ленський...» «Взагалі, українські прізвища оригінальні, змістовні, колоритні... Рубенсівські-от!» [32, 85]. Але ще більше підтверджує цю ідею, як і переконаність про поетичність українських імен, аналіз Уліного прізвища «Розсоха».

Філологічність неабияк дається взнаки у своєрідному іменнику. Поетика імен героїв розставляє певним чином і присутні акценти у проблематиці п'єси. Як у справді талановито-

му творі, одна деталь несе таке ґрунтовне навантаження, служить такою важливою скрепою цілісної конструкції, що можна легко витягти весь вузол різнорідних якостей повністю. Автор зумів наректи героїв п'єси надто вдалимими іменами, що виявляють активність по відношенню до всього її змісту. Звернувшись до аналізу семантики і поетики власних імен, переконуємося у повній відповідності системи номінації, вжитої М. Кулішем, із вчинками та індивідуальними ознаками поведінки героїв твору.

Ім'я головного героя **Міня** від гр. *men* — місяць (буквально: місячний) [42, 98], яке артикулює його місячний характер, тобто залежний і вторинний. Його місячність походить від мертвих бажань і ідеалів, а шляхетство, яке він вбачає в тому, що зміною прізвища доб'ється і національного переродження вбик вивіщення — ілюзорне. Адже Міня (місячний) — втілення віддзеркаленого світла, бо власного немає. Українофобські ідеї і прагнення Мазайла, на які автор п'єси вказує семантикою імені героя, кривим дзеркалом відгорожують від нього не тільки власний родовід, але й генологію народу, історія якого нараховує тисячоліття цивілізаційного розвитку, з якого він випадає, прагнучи стати безбачченком і перекотиполом. Зовнішнє ушляхетнення, яке Міня вбачає в тому, що прибирає собі краще з його точки зору ім'я, щоб виділитися з власного роду, ще більше підкреслює його сутність справдешньої «масової людини». Елітарність, до якої він прагне, виявляється фікацією, бо, згідно з концепцією Ортеги-і-Гасета («Бунт мас»), все навпаки: інтенція злитися з масою, бути як всі саме і характеризує цю найвибранішу елітарність. Але Міні з національним лицарством і шляхетністю не по дорозі, через те ім'я це прекрасно демонструє. Плуначний словник трактує «місяць» так: природний супутник Землі. Міня Мазайло, за логікою художньої думки, повертався навколо процесу українізації, не доторкаючись до нього безпосередньо, особисто. Навпаки, як Місяць світить «відбитим» сонячним світлом, не маючи власного, так і Міня, цураючись свого кровного прізвища, а з ним і всього, що має глибокі родинні і національні корені.

Дружина Міни Мазайла — Килина — названа іменем, що буквально означає «орлина» [42, 96], не випадково. Глибока іронія закладена по відношенню до героїні тієї трагікомічної історії і тих вельми примітивних проблем, якими вона клопочеться. Її мрія зайняти високе місце серед «благородних чинів» асоціюється з польотом орла, сильної, могутньої пташки. Та абсурдність великої мрії для Мазайлихи безперечна.

Не менш вдало наречено Рину. Мокрина з латинської *maser* (род. — *maseri*) — худий, довгий, далекий, високий. Ці виміри характеризують дочку Мазайлів як велику мрійницю в її скромному бажанні носити «високопарне» прізвище. Заради цього вона готова «грати» почуттями, зречтисся прадідівського козацького кореня, рідної мови, культури, вітчизняної історії. Зовсім недалеко за своїм інтелектуальним розвитком, примітивними судженнями, Рина вже ввібрала в себе ганебні риси малоросіянки. Таким чином, розбіжність коду імені і коду характеру і поведінки, яку тонко інструментує письменник, служить активному осмисленню проблем, котрі є епіцентром твору «Міня Мазайло».

Тьотю Мотю, Мотрону Розторгуєву, з образу котрої ретотала вся Україна, нарекли пишним латинським іменем. З латинської «*motrona*» — поважна, заміжня жінка. Ім'я та прізвище родички Мазайлів цілком відповідають «діянням» цієї перекупки з Коренного ринку. Тьотя Мотя справді «поважна», «культурна» зі знаком мінус. Недарма топос її

дії — базар, а категоричність суджень — цілковитий вираз масової свідомості, що мімікрією досягла статусу цілковитого профана.

Микола Куліш вірко помітив початок нездорових процесів, які могли розвинутися в нашому житті через те, що «делікатні й принципово важливі питання були віддані на відкуп тьоті Моті...» [36, 72].

Гра імен, якою оперує автор п'єси, функціонує і на рівні змісту, і на рівні форми. Ще один з роду Мазайлів, що страждає хворобою, відмінною від русофільства батьків і сестри, — Мока — випадає з латинського ряду імен. Мокій від грецького — *tokos* — насмішник [33, 72]. Серед цього «зоопарку» син Мазайлів із своєю фанатичною захопленістю залишається насмішником...

Слово «Уля» буквально означає кучерява [33, 124]. Своєю вдачею вона хилиться до Моки, а з другого боку, — цінує поради улюбленої подружки Рини.

Бунтівник дядько Тарас буквально сумісний із протисторством у цій сімейці.

Кумедним ім'ям, в якому химерно зійшлися два корені слів, оксюморонно протилежні, названо Баронову-Козино, «преподавательницю правильних проізношеньї», «клясну даму». Слово Баронова асоціюється з первісним коренем, що мимоволі повертає назад, а «Козино» асоціюється з «козою» і народною українською казкою про козу-дерезу, яка «бігла через місточок, схопила кленовий листочок».

Наповнене глибоким змістом прізвище Мазайло. Як би його не змінювали, — корінь маз — залишається в різних варіантах: чи то Мазайлов, чи Мазайлін, чи Мазєнін. Це своєрідне свідчення вдачі, характеру людей, які у всіх випадках не стільки «промазують» в значенні «промахнутися», скільки стараються замазати все істинно близьке, зокрема й національне, від котрого відхреститися не тільки важко, але й ганебно.

Так, у п'єсі Миколи Куліша зовнішній пласт — іменна ієрархія — і генезис особистості, код роду дають уявлення про внутрішні скрижалі твору — його проблематику, актуальність якої не скороминуща, а універсальна.

### 3. Інтертекстуальність твору.

П'єсі «Міня Мазайло» з усією очевидністю властива дотичність філологічної проблеми до національної та європейської культурної традиції. Тут є потреба пригадати сюжет класика І.Тобілевича «Мартин Боруля», що будується на встановленні героєм твору дворянських чеснот і престижності не на набутті культури високого рангу чи людських доброчинностей, а на модифікації прізвища, що далеко відбігло б від кореневого. Головний герой втрачає півгосподарства на здобуття грамоти про причаєність до дворянського роду. Всіляко старається зовні змінити життя в своєму домі. З часу здійснення задуму Мартин Боруля в його домі судільна крутоверть. Кінець сумний — розорений Боруля, тяжко хворий, доведений до відчаю, спалює всі документи, добуті і зібрані великими зусиллями.

У п'єсі «Міня Мазайло» М.Куліша з комедії І.Карпенка-Карого не просто перекочував промовистий вираз «*олива з мухами*», що є своєрідною квінтесенцією обох творів, але набули ваги інші акценти в його застосуванні, як і вирізьбленні та ідейно-смысловому наповненні української теми. Якщо в першому творі його вживає дочка Мартина, висловлюючи відразу до пропозиції повертання Націєвського, що претендує на її руку і багатство, поцілуватися, то в другому

— оливою з мухами названо ті написи в німих кінокартинах, в яких «немов навмисне псують таку прекрасну, таку милозвучну мову...» [25, 95]. Та цей вираз кодифікує значно серйозішу і вагомішу інформацію, зміст якої може бути прочитаний не лише як підтекст п'єси «Мина Мазайло», але й як надтекст, яким є вся творчість М.Куліша, тісно пов'язана з драматичністю українського життя 20-х рр., розглянутого діахронічно і синхронно з вічними міфами і тими, що породила радянська ідеологія й естетика соцреалізму. Через те у **ключовому й улюбленому виразі «олива з мухами»** для Куліша було багато спільного з реаліями гарячої сучасності і того, що древні мудреці сформулювали виразом «у наших грівів довгі тіні», що триває у нескінченному часі, відлунює й відлунує, бо лежить в основі екзистенції життя, його глобальних суперечностей. Поверхню цієї метафори складає ідея, яку народ увічнив у приказці «знайся кінь з конем, а віл з волом», що торкається психології людських взаємин і співжиття. Але цим драматург не обмежується у «Мині Мазайлі», за допомогою ключових слів М.Куліш висловив оцінку «Звенигори», з якої О.Довженко почав свою кар'єру як українського кіномитця, що, відштовхнувшись од сценарію М.Йогансена і Ю.Тютюнника, пішов своїм шляхом. Такий прямий зміст застосованої ним фрази. Але є і переносне значення. І передусім воно полягає в підкресленні філологічних аспектів і ролі правильної культурної мови, а не оливи з мухами — суржика, покруча, що тільки виражає вбогість мислення і говоріння без смислу й природної органічності.

Та афористична точність, широта і глибина значеннєвих варіантів виразу спокусили М.Куліша декілька разів ужити його і в п'єсі «Народний Малахій», помноживши цим самим контекстуальне звучання. І тут уже чітко проступають контури політичних аберацій і щедрої фантазії, до якої мали схильність радянські ідеологи-«чудії» з їх проектами оновлення людини. Недарма драматург в уста безіменного героя, що узагальнено номінований як Другий, вкладає важливу репліку про оцінку дій Малахія Стаканчика: «Я чув, казали в РНК — просто наколотив чоловічок **гороху з капустою, оливи з мухами, намішав Біблії з Марксом, акафіста з «Анти-Дюрінгом»** [25, 28]. У цій же сцені поява Малахія викликає у Першого персонажа переляк, бо «**зараз наколотить тобі оливи з мухами — і ти мусиш все це тактовно й обережно з'їсти**» [25, 28]. Підтекст, таким чином, набуває ролі артефакту в соціокультурній комунікації, що бере свій початок у архетипах. У фразі «олива з мухами» кожне з повнозначних слів є символічно навантаженим і пов'язаним з біблійними та літературними міфами. Образ мухи має довгу літературну історію, в якій фігурують ці комахи в негативній конотації. Наявність цих набридливих комах у людському помешканні є однією з ознак забрудненого середовища, фізичного та душевного засмічення. В інтелектуальній драмі «Мухи» одного з засновників атеїстичного екзистенціалізму Ж.-П. Сартра таким середовищем є місто, яке живе пам'яттю про злочини царевбивства, подружньої зради та вигнання. Взявши за основу грецьку легенду про помсту-вбивство Клітемнестри та її коханця сином Орестом, письменник символічно ілюструє пограничні екзистенції ми приреченого на жертвовість людського існування, переконливо це відтворивши за допомогою «нав'язливого» образу — перевтілених у мух Юпітерових супутниць ериній, підступних, зловтишних богинь помсти та нечистого сумління. Місто, що потерпає від бруду непрощеного злочину, мух та нечистот, Орест звільняє як чарівний флейтист, котрий виводить пацюків, жертвуючи власним спокоєм та чистою душею заради свободи від грівів рідного міста.

Отже, Кулішева алогія та інтертекстуальний посыл цілком умотивовані в системі роздумів драматурга, що робиться з людиною, на яку напосіли мухи та ще й в розчині з оливою.

Гротесковою виглядає сцена, коли Мазайлиха перед приходом учительки «правильних проізошений» воює з мухами за допомогою електромухобійки: «Увійшла Мазайлиха з якоюсь химерною електричною мухобійкою в руках. Почала ляскати на мух. Мазайло увів Баронову-Козию. Тоді до Баронові: — **Навіть мух я наказав вибити електричною мухобійкою власного винаходу, щоб навіть мухи нам не заважали**» [25, 113]. Сама по собі електромухобійка стала героїнею не лише Кулішевої п'єси, але й сатиричної повісті М.Хвильового «Іван Іванович» (до речі, твори написані одночасно — 1928 і 1929 років), в якій партфункціонер Жан узявся за науковий винахід, щоб відкрутитися від партдоручення: «бюро комосередку вже на другий день звільнило його від партнавантаження як наукового робітника, що працює над винаходом», «секрет винаходу не було оголошено, але відомо було, що мухобійка надзвичайно оригінально була мух: коли муха сідала на апарат мого героя і саме на тому місці, де за проектом бажано було, щоб вона сіла, електрика обов'язково вбивала її» [36, 357–358]. У повісті «Іван Іванович» М.Хвильового головний герой товариш Жан цілком переконаний у своїй громадській доцільності, навіть незамінності, реальним доказом чого вважається корисний для суспільства винахід. Однак, як і головний герой «Мини Мазайла», який послутовується цим «досягненням науково-технічного генія», Іван Іванович потрапляє в тенета дів'ячого винаходу радянської системи — чистки. Прикметні інтертекстуальні зв'язки між двома творами найвагоміших письменників 20-х, які сатирично представили стан світу аламаного і катастрофічного часу, що штучно піднімався на котурни в прагненні видати себе за неохристиянство. Але абсурдність була його печаттю. І про це митці сказали з художньою точністю, що йшла від спільного джерела, що мало місце в реальному житті. Як свідчить коментар до «Мини Мазайла», «електрична мухобійка в руках у Мазайлихи (друга дія, сцена 5) — зрозумілий харків'янам шпичак на адресу письменника Євгена Касьяненка. («Касьяненко завжди носився з проектами, з винахідництвом. Раз у редакції серйозно нам заявив, що винайшов днями електричну мухобійку» (А.Любченко. Спогади про Хвильового. У кн.: Юрій Лудський. Виплітнянський збірник. Видання КІУС, 1977)» [25, 783]. Так що інтертекстуальність — провідний естетичний принцип, на якому вибудований мінливий і промовистий ландшафт «Мини Мазайла».

Майстерність і досконалість викладу у п'єсі драматурга ХХ ст., що опирався на досвід вітчизняної і світової класики, але був при цьому новатором, дає змогу «говорити про певний, дуже щасливий вплив Мольєрової комедії» [35, 71]. Доля Журдена із «Міщанина-шляхтича», як і Мини Мазайла, — комічна і водночас повна трагічного змісту. Бажання пробитися в дворяни, здобувши «знання» з «філософії», беручи уроки музики, танців і фехтування, комічно представлено в сцені уроку чистописання з попереднім вивченням правильної артикуляції голосних і приголосних. «Учитель філософії: **Щоб вимовити А, потрібно широко розкрити рота: А. Пане Журден. А, а. Так**» [26, 134].

Чи не перегукується дана сцена з Кулішевим епізодом тренування вимови на російський лад українських фонем у вірші «Над лугами сено пахне?» [25, 116]. Герої всіх трьох творів — «Мартина Борулі» І.Тобілевича, «Міщанина-шляхтича» Мольєра, «Мини Мазайла» М.Куліша, — бажуючи зайняти престижнішу сходинку морально-соціального становища, вдавалися до примітивних зовнішніх перебудов пошиттям одягу, який носять дворянські чини (Мартин Боруля, Журден), зміною прізвища (Мина Мазайло), заведен-

ням нових звичаїв, модних серед «вищих» (у їхньому розумінні!) прошарків суспільства: наймання вчителів (Мина Мазайло, Журден), влаштування бенкетів, прийомів, бездумне розтранжирування грошей, господарства, нехтування моральними почуттями — у всіх випадках — совістю, коханням, причетністю до роду свого. Спільним для цих п'єс, за Н. Кузякіною, «є проблема єдності часу, місця та дії і тезисність образів» [23, 265].

Цілеспрямовано розглядає інтертекстуальність як естетичний принцип «Мини Мазайла» Юрій Шерех у роботі «Шоста симфонія Миколи Куліша», наголошуючи на діалозі зі світовою класикою: «Куліш не приховує, що саме цей твір Мольєра був його зразком. До дрібниць він підкреслює паралелізм. Коли Мина Мазайло вчить «Пахнєт сено над лугами» і потім каже: «У такому, сказати, маленькому віршикуві — і така сила правильних проізоношень» — це парафраза дивування Журдена, коли він довідується (теж від свого вчителя), що говорить прозою. Фінал п'єси — «заграла музика і почався балет». У Мольєра «Буржуа-шляхтич» так і зветься — «комедія-балет». Сама тема — пряма паралель Мольєровій. У французького комедіографа Журден пнється в вище товариство, і так робить Мина Мазайло. Герой Мольєра набирає вчителів, щоб здобути добрі манери, і так робить Мина. Грайливо закохана пара молодят — неодмінне тло комедії Мольєра, і вона виступає в Куліша» [38, 330—331].

Та це паралелізм і інтертекстуальні збіги зовнішнього ряду — ті, що проявляються на рівні мігруючого сюжету і відповідних артефактів у світовій літературі. Все ж український драматург гармонійно поєднав правду життєву (реалії 20-х років відчутно помітні в тексті) і художню, коли проникливо і як модерніст змалював карнавал масок. «Звичайно, час від часу в цьому граціозному перегоні масок виблискують колочі політичні репліки, але це тільки той перець, яким присипано традиційну комедію-балет про кружляння без ладу, мети й системи людьців, поглинених формою життя, чи то буде всесвітня нумерна система, чи позірність прізвища. Промінь згасне, кольори померкнуть, скердо Кулішевої творчості увірветься і ми залишимося знову перед трагічною проблемою людини і суспільства, форми і реформи. А тим часом український театр дістав свою найкращу комедію, може, свою єдину комедію, якщо властивістю комедії вважати легкість, грайливість, ритмічність, грацію на підложжі глибокого, але тільки натякненого змісту» [38, 331—332]. Протилежним є те, що для всіх цих героїв досягнення мети по-різному сприймається, по-різному впливає на їхнє світовідчуття і розум, хоча однаково є трагічним і фарсовим водночас.

Зміна прізвища для Мини Мазайла — це новий спосіб життя, нове народження, розрив ланцюга, яким він був прикутий до свого минулого, до «третього стану». Його пече той попіл непамяті, той же шал неповноцінності, той же прокльон родового безталання, яким позначені його літературні предки — мольєрівський Журден, Мартин Боруля І. Карпенка-Карого. Трагедія була і для суспільства, бо «мазайлівський» тип життя призводив до виродження в усіх галузях. «Мина жив своїм власним мурашиним життям і відвойовував п'ядь за п'яддю — родину, власне помешкання, вулицю, місто... Виходив в силу, плодив Мазайленят. Мазайленята шли на керівні посади — і новий Мина безборонне забороняв п'єси Куліша, вистави Курбаса, «переглядав історію культури» [6, 74].

П'єса «Мина Мазайло» — твір закодований. Філологічний ракурс є лише верхнього, видимою частиною айсберга. Твір висвітлює глибоко національну проблему, долю українства, траге-

дію занедбаних національних коренів, результати асиміляційних процесів, тобто процесів поглинання українського начала російським, що є наслідком трагічного історичного шляху народу, бездержавного існування. Національна проблема в 20-х роках і в епоху сталінщини вважалася справді небезпечною для життя письменника, а не тільки для літературного успіху, кар'єри і мистецтва загалом. Та М. Куліша не тільки хвилювало національне питання, гостроту його в майбутньому він пророчо передбачив, а те, чим позначився шлях у минулому, по-науковому глибоко вивчив і художньому геніально інтерпретував. На театральному диспуті мистець підкреслював: «Далі ми маємо поглинання таких пекучих проблем, як, припустимо, проблеми національної» [23, 256]. Микола Новицький, висміяний у комедії під псевдонімом Іона Вочревісудий, назвав комедію «зоологічно націоналістичною», а її автора «антипартійним фальсифікатором» [35, 73]. Це ще раз підкреслює аж ніяк не тимчасову актуальність даної сфери проблематики твору М. Куліша, але її універсальність, своєрідну вічність. У 20-ті роки, як і в наш час, дуже важливим було правильне розуміння безперечності національного буття і «самосообонаповнення» (В. Стус), а також розв'язання проблеми вільного, незалежного розвитку національної культури, естетичне осмислення даного питання, якому, проте, не було ходу в умовах тоталітарного суспільства, що мимоволі призводило до національних збочень, перетворювалося в свої антиподи — національну зверхність та упередженість чи, навпаки, національну нівеляцію й упослідженість цілого народу. Саме про це художньо й переконливо міркує автор п'єси на рівні ідейно-проблемного змісту, засновуючись на думці про те, що службовими особами не виконуються зобов'язання навчитися української мови, а це є важливою деталлю національної політики, що вилилася у відверту контрукраїнізацію, і цей негативний досвід укоренився вже й у підсвідомості.

Саме тому художньо страктований лейтмотив культури мови як засновку цивілізованості людини і підмурівку цивілізованого суспільства, зображений М. Кулішем, виходячи з дійсного статусу речей у 20-х роках і статусу української мови, котра протягом віків перебувала під подвійним гнітом — соціальним і національним. Ще за завказію Петра І всі книги були уніфіковані, щоб у них нічого не залишилось «малоросійського». Катерина II, будучи німкененою за походженням, проводила нівеляцію народів. «Усе робиться для того, щоб зруйнувати індивідуальність українського народу. Слова міністра внутрішніх справ Валуєва: «Не було, нет и быть не может», — звучали смертним вироком. Ця асиміляція українського начала російським і призвела до трагічної долі українського народу, занедбання його національних коренів.

Проте цю найкривавішу рану загоюються. Римлянин Сенека дотримувався думки, що після тридцяти літ чоловік сам собі лікар або дурень. Вік нації вимірюється століттями. Українська нація більш, аніж зріла, щоб визначити громадянський діагноз: катастрофічна денационалізація руйнує українську індивідуальність. Доречно тут згадати твори Остапа Вишні, присвячені українській ментальності, її гіршим рисам у нещодавно опублікованих фейлетонах «Чукрен» та «Чухраїнци». Історичне безпам'ятство, незнання історії свого народу під тиском обставин сформувалися в рису характеру малоросіян, котру з болем і сатирично змалює Остап Вишня: «Чухраїнци жили в країні Чукрен, а називався нарід той тому так, що завжди чухався...» [9, 157]. Характерною рисою чухраїнців було взагалі незнання своєї нації. «Якої ви, лорди, нації?» «Та хто зна?! Живемо в Шенгерівці. Православні» [9, 158]. «Істинно дивний народ» [9, 159], — пише Остап Вишня. Народ, який забув тисячолітню історію, якому не дорогої

надбання національної культури, народ, який, зіштовхнутий на маргінес, керувався принципами «якось воно буде», «якби ж знаття» «моя хата скраю» [9, 159]. «Спитайте (...) себе: що ми? Чії сини? Яких батьків? Ким? За що закуті?» (Т.Шевченко). Ця лінія картання національного безпам'ятства ведеться в літературі ХХ віку від Шевченківської лінії, котра була присвячена проблемі, чому супроводжувалася трагічна доля народу індивідуальним відчуттям неперестигності свого національного походження. Психологія вторинності і маргінальності переслідувала українців. «Бидло», «хлопо», «теля» всяко принижували особистість українців, і з цим статусом більшість змирилася. Не маючи соціального державного захисту, народ змушений був зрікатися власного «я». Протягом усього існування українства державний статус його майже не визнавався, був надто невірноважним, національний дух принижувався і переслідувався. Мабуть, звідси відсутність національної гідності і стан неперестигності існування. Байдужість, інертність українців призвела до великої відплати відсотками: чорнобильми матеріальними і духовними, повільним зникненням, перетворенням у реліктову націю. Тільки національна самосвідомість, самоідентичність, піднесена духовність здатні запобігти повільному процесу зникнення — такий підтекст захований у «простенькому сюжеті» — Мининий фамільний історії. Такою вияскравлюється ідея Кулішевої п'єси, актуальність котрої не помарніла й досі.

Комедія «Миша Мазайло» мовою художнього тексту аналізує болочі прикмети національного характеру в контексті сучасності й історії. Тому ідейно-змістові параметри виблискують актуальними грайями, що в них охоплено кореневу систему проблем і дано їй багатозначне і посутне витлумачення. Важливим є соціальний аспект проблематики п'єси «Миша Мазайло». Передусім він трактується у плані трагедії розриву між ідеалом і реальністю. На думку Моки, фізіологічна відповідність параметрів з даними антропологічного словника свідчить про приналежність до української нації за такими зовнішніми даними: «Українці здебільшого високого зросту, стрункі...широколобі, темноюкі, прямоносі» [25, 112]. З ентузіазмом менший Мазайло вимірює параметри Улі, які збігаються з пересічним індексом: короткоголовість — 83,1; обсяг грудей, як на довжину тіла, — 55,04. Інтуїтивне бажання сотворити ідеал українки, привернути увагу до української мови, бажання відчувати по-українському змушують героя вдаватися до крайнощів. Та це результат національного і соціального приниження, що створив характер, змінив фактуру особистості.

Розмову про інтертекстуальність п'єси слід продовжити і в напрямках зіставлювального дослідження «Мини Мазайла» в контексті твору М.Булгакова «Дні Турбіних». Це питання непросте і вимагає спеціального аналізу дискусійних аспектів трагічних українських проблем у 20-х роках.

Дистармонійність взаємин людини і суспільства часто повертається для першої трагедією, для останнього — безнадією втрачання своєрідності нації і самобутності її розвитку. М.Куліш, як ніхто, демонструє ущербну модель суспільного устрою, коли людина має перехрециватися, ховати своє ім'я, змінювати свій спосіб життя, навіть свою зовнішність, ламати свою моральну і психічну структуру. Цим самим прирікати себе на втрату індивідуальності, перерив природної лінії буття. Дуже майстерно опускає автор сатиричну піль на зоологічний тип байдужості до вічних цінностей — активного життя духу, пригнічення якого набуло в радянський час виразу соціальної безнадії, уніфікованості існування в суспільному контексті, неможливості суверенної особистості, про які так яскраво сказав М.Куліш у п'єсі логікою художньої думки,

оформленої за вищими вимогами театрального і літературного мистецтва. Ще одним аспектом соціального центру проблематики є своєрідне (за допомогою блискуче написаного драматургічного тексту) заперечення казарменого соціалізму, уніфікованого суспільства, де люди позбавляються індивідуальності, стаючи гвинтиком у державній машині. За словами комсомольця Губи, «кожний член великої всесвітньої трудової комуні замість прізвища матиме свого нумера... Наприклад, товариш нумер 35-51...» [25, 147]. Аналогічну художню концепцію дегуманізованого суспільства під номерами, проти якої так сильною протестував М.Куліш, виторила фантазія автора антиутопії «Ми». Сучасник М.Куліша, Є.Зам'ятін, у своєму романі дав короткий художній конспект можливого майбутнього, призначеного людству, виступив із сміливою антиутопією, романом-попередженням. Суспільство, де люди забудуть не тільки імена, а й генетичні зв'язки, будуть позбавлені всіляких почуттів, думок, мислі: «Как всегда, Музыкальный завод всеми трубами пел Марш Единого Государства. Мерными рядами, по четыре, восторженно отбивая такт, шли нумера — сотни, тысячи номеров, в голубоватых юниорах, с золотыми бляхами на груди — государственный номер каждого и каждой. И я — мы, четверо, — одна из бесчисленных волн в этом могучем потоке. Слева от меня 0-90 (если бы это писал один из моих волосатых предков лет тысячу назад, — он, вероятно, назвал бы ее этим смешным словом «моя»; справа — два каких-то незнакомых нумера — женский и мужской» [11, 310].

Кожний ракурс проблематики, що аж ніяк не має вигляду голого каркасу-натяку на ідеологічність, — а філософського роздуму про вічні і непересічні цінності буття, не існує ізольовано, сам по собі. Все переплітається, тісно пов'язується одне з одним, існуючи в синтезі. Це дає можливість повного, виразного, багатомірного трактування болочих проблем ХХ століття, коли на 1/6 Землі було запроваджено варварський експеримент: «Миша Мазайло» — одна з тих п'єс Куліша, що розглядала пекучу проблему сатиричного викривлення всіх вад, існуючих в суспільстві» [23, 256].

#### 4. Поетика жанру.

Якщо ідейно-проблемний зміст твору стає набутокм читача, здобуваючи статус повноцінного мистецького організму, то роль поетики непересічна. Необхідність глибокого вивчення секретів творчості митця викликана, з одного боку, подальшим процесом розвитку мистецтва і підвищення рівня естетичної освіти, а з другого, — високим рівнем художніх відкриттів драматурга, що вписав самобутню сторінку в історії української літератури.

Постає потреба визначення терміну «поетика». Поетика — це наука про побудову літературних творів і систему естетичних засобів, які в них використовуються. Питання поетики відкривають шлях до пізнання специфіки творчої палітри, закономірностей естетичної системи того чи іншого письменника. Слово «поетика» має кілька значень. Цей термін вживається в літературі в широкому і вузькому значенні. В широкому значенні — це наука, що вивчає питання структурних моментів усього твору чи естетичної системи. Питання поетики знайшли наукове обґрунтування в працях Ю. Барабаша, О. Веселовського, В. Виноградова, В. Жирмунського та інших. Ці питання привертати увагу дослідників і митців іще з часів античної літератури. Свідчення цього — «Поетика» Арістотеля, до якої звертаємося і сьогодні. ХХ століття принесло з собою могутній розвиток історичних досліджень з питань літератури, в тому числі і бажання модифікувати історичну поетику. Літературознавці ставлять перед собою завдання

шадливості в поетиці і півпенсивно розвивалися; поживалення інтересу до них спостерігається в 70-х — на початку 80-х років і нині. Вивчення цих здобутків становить важливу умову для суцільного систематичного і цілеспрямованого висвітлення літературних проблем.

Саме тому є потреба спеціально зосередитися на деяких аспектах поетики п'єси «Мина Мазайло», котра яскравіше блискучими гранями художньої майстерності. Драматург гаряче дбав про гармонію змісту і форми, зокрема, про активізацію жанрової форми.

Аналіз жанрової природи твору вівся рядом дослідників. Найперше і важливе місце посідають студії Наталі Кузьякіної, ідеї, сформульовані в її працях, нині розробляються й іншими дослідниками чи то вшир, чи ґрунтовніше з поправкою на час свободи думки і критичного плюралізму. Це не є доріканням авторці двох монографій і великої кількості питомих статей, присвячених творчості драматурга. Суперечності ті були викликані об'єктивними причинами: станом недоступності всіх матеріалів, архівів, варіантів текстів драматурга, по-перше; закритістю певного числа джерел, що проливають світло на мистецьке і суспільне життя 20-30-х років, по-друге; рівнем філологічної науки, по-третє, яка свідомо була спрямована у соціальне русло. Але Наталя Кузьякіна встигла відкрити багато з цих джерел, серед яких і «Голос из подвала», запис політичних суперечок М. Куліша з сусідом по камері Е. Штейнбергом, переданий як донос слідчому СПО НКВД УРСР, як і ряд інших архівних сторінок, що складають безцінні документи епохи жорстоких катаклізмів і є свідомо мужності, прогностичності суджень і опору тоталітарній системі покіління 20-х і М. Куліша — в першу чергу. На основі знайдених в архівах КДБ історично вагомих документів Н. Кузьякіна не лише опублікувала книжку «Архівні сторінки...» (Київ, 1992), але й підготувала до друку чотирьохтомну працю «Життєпис Миколи Куліша», на жаль, ще не видану в Україні. Крім того, таановитою дослідницею творчості Миколи Куліша опубліковано в українських товстих журналах кінця 80-х — 90-х рр. ряд ґрунтовних статей, які, за кваліфікацією С. Тельнока, є фундаментальними психологічними романами про письменника і його час, прикметними ще й фундаментальністю дослідницької палітри, глибиною розуміння естетичної системи найпотужнішого митця ХХ ст., адекватною і мобільною методикою аналізу тексту, підтексту і надтексту, якостей поетики та блискучим стилем, яким написані Кузьякінінські студії. Отже, в тому дослідницькому багатстві, яке залишила у спадок авторка численних праць про М. Куліша, є лад і глибина проникнення в предмет системного вивчення, є аналітичний підхід до багатьох граней творчої палітри драматурга, є питоми шляхи реставрації багатьох втрачених чи знищених фактів і документів, пов'язаних з українським національним і культурним відродженням ХХ в. і роллю М. Куліша в його розвоі.

П'єса «Мина Мазайло» в 20-х роках з великим успіхом жила на сценах драматичних театрів, будучи триумфальною, викликала безліч часом і суперечливих критичних відгуків. Надзвичайно досконале втілення проблематики послужило запорукою успіху цього твору, але мистецький ефект не був би досягнутий, якби письменник не був майстром форми, не дбав про художність.

Цікавими і неординарними є жанрові особливості твору. Під жанром, як відомо, розуміють єдність композиційної структури, зумовленої своєрідністю зображуваного явища дійсності і характером відношення до них художника. За жанром «Мина Мазайло» — модифікована комедія з багатьма жанровими домішками, що зумовлено змістовими її

засобів. Комедія є різновидом такого роду літератури, як драма, до якої також належить трагедія і власне драма. Ці види визначаються залежно від характеру відношення до зображуваного (возвеличення дій — в трагедії, висміювання — в комедії). Отже, «жанр — це єдність змісту і форми, де провідна роль належить змісту» [28, 52].

М. Куліш назвав свою п'єсу комедією. Так, автор мав рацію, бо характерні і дії персонажів трактовані у формах смішного і пройняті комічним ефектом. Та таке авторське визначення скоріше вказує на головний жанровий родовід, яким, проте, не висчерпується вся специфіка твору. Адже в ньому є і фарсові елементи, і штрихи мелодрами, і соціально-побутової п'єси, і гострої суспільної сатири, як і політичної сатири на міщанство в цілому, на філістерство як на духовне явище, як уїдливу критику упередженості і зверхності — від «фейлетона у формі діалогу», і «філологічного водевіля», і «лінгвістичного гротеску», і «психологічного фарсу». Отже, «Мина Мазайло» є втіленням синтезу, жанрового поліморфізму, що дав сплав неподільної цілісності, а це стало запорукою художньої досконалості, що перекладає твір (хотіли цього недруги драматурга чи ні) у розряд не лише вітчизняної, але й світової класики.

Безпосередньо смішне в комедії служить предметом гумору і сатири, здатних висвітлювати найглибші суперечності в житті людини і суспільства. Лесь Курбас не мав сумніву, що «Мина Мазайло» — шедевр української драми, їй належить залишитися класикою. Він доводив, що нова комедія Куліша «визначається своєю волею до форми. Себто автор прагне в ній утворити міцну сконденсовану форму нової радянської комедії» [41, 74]. С. Гец на сторінках газети «Вісті» вважав, що М. Куліш «дав матеріал виключно для побутової сатири» [20, 74]. Деякі літературознавці трактують твір як сатиричну комедію, спрямовану проти міщанства. Об'єктом нищівного сміху стали не тільки ті зденационалізовані елементи, які відчайдушно опиралися й саботували заходи по утвердженню національної політики, але то були й цілі суспільні шари — соціально неоднорідні, а проте солідарні у своїй зоологічній, не контрольованій здоровим глуздом, ненависті до всього українського. Виховані століттями національного упослідження, вони й не збиралися здавати своїх позицій. Ті позиції здавалися їм за істинно державні. Інші не бачили різниці між Російською імперією царських часів і новою системою, яка характеризувалася благозвучною фразеологією, що рішуче розходила з ділами. М. Куліш пророчє побачив більше, а тому в сатиричному ключі представив у п'єсі і віками селекціонований комплекс національної неповноцінності. Були сили й на горі, що робили лише форми, за Юрієм Шерехом, а зміст був вихолощений. Третій об'єкт насміху ті представники «нового часу», які не відходили від позицій великодержавного шовінізму. Такі, як Шувльгін, уважали, що соціалістична революція була корисною вже тому, що врятувала, як вони це розуміли, «єдиную й неделимую», перекрашувавши її на червоне.

Сатира, за визначенням М. Добролюбова, бореться проти «головного суспільного зла». Виходячи з цієї ідеї, можна кваліфікувати «Мину Мазайло» як твір сатиричний. «Сатира, спрямована проти махового і замшлого міщанства, яка становить основу цієї комедії, роздвігнана різноманітними побутовими зарисовками і виразними штрихами, дотепними комедійними прийомми й засобами мови» [35, 17]. Недарма Наталя Кузьякіна назвала твір сатирично-полемічним у зв'язку з надмірністю філологічних дискусій 20-х років [Див. 21, 262].

Характерною особливістю п'єси є наявність фарсу. Відомо, фарсові за часів його існування були властиві ознаки народних видовищ, які характеризувалися масовістю, сатиричним спрямуванням, вільнодумством. Комедія сповнена насмішок і перебільшень, в ній влучно висміюються денационалізовані міщани, які пишаються своїм відступництвом од рідного коріння. Використання М. Кулішем форми фарсу — це спроба створити соціальні типи, проникнути вглиб психології зради, що прикривається звичним, здавалось би, прагненням вивизнитися у власному середовищі.

Твір передусім викликає сміх, що цілком характерно для комедії. Та за цим сміхом криється трагедія смислу життя героїв. Вони постають з усією жалюгідністю, із запереченням усього національного, що, безперечно, було згубним для української індивідуальності і суспільного прогресу, а тому й зображено з залученням трагічної тональності.

Комедійно-трагедійний колорит розповіді про «історію» Мина, що був типовим на той час своєю загальним значенням, ніс посутню інформацію про порушення нормального стану речей у суспільному й приватному бутті людини, а жанрова форма комедії з різнорідними жанровими домішками активно виражала авторську позицію по відношенню до об'єкта зображення і самої ідеї занедбаня національного кореня. Адже навіть у пік пробудження національної самосвідомості не всіх Мин звільняли з посади... І хоч Мина опинився перед обставинами, які виявилися набагато переважачими його сили, і в цьому виявилася його трагедія, але саме суспільне зрушення в бік прогресу не відбулося. Щоб загострити ці відтінки значення, М. Куліш доречно використав елементи гротеску.

Таким чином, п'єса «Мина Мазайло» побудована з найрізномірніших жанрових елементів, що свідчить про поліморфізм як прикмету модернізму. Часи поетики класицизму, коли вимагалось від драматургів найсуворішого дотримання найдрібніших вимог жанру, давно минули, і все ж таки ці елементи не лише різнорідні, а ще й багато їх. Як же вдалося М. Кулішеві синтезувати їх у художньо цілісний твір? Як відомо, синтез — органічне поєднання різних мистецтв чи видів мистецтва в художнє ціле, котре естетично організовує матеріальне і духовне середовище буття людини. Автор «Мина Мазайло» поєднав усі елементи таким чином, що створив якісно нове художнє явище, що не може бути зведене до суми своїх компонентів. Синтез є важкою роботою, приступною лише талановитому і досвідченому митцеві, але і результати він дає чудові, бо надає мистецькому творові багатоплановості і багатогранності розвитку ідей, загострює сприйняття читача або глядача, справляє на нього емоційно різнобічний, насичений вплив.

Синтетичний за жанровою природою твір був вдалим тому, що Микола Куліш використав свій талант і майстерність для постановки важливих і гострих проблем суспільства, переломлених у художньо досконалих якостях форми. За твердженням Г. Хетнера, «... люди шукають і знаходять у поезії лише свої власні думки і почуття» [1, 79]. Це стосується драматургії, то вона повинна бути дзеркалом свого часу» [1, 79]. Цей внутрішній вибірковий спосіб поєднуватися з настроями і потребами суспільної свідомості повною мірою був властивий творчості М. Куліша, в якій він був справжнім новатором, як це доводить аналіз поетики твору.

Справді талановита якість художньої майстерності автора «Мина Мазайло» полягає у мистецтві творення характерів. У драматургії це особливо трудна річ. Показова з цього погляду думка літературознавця ХІХ століття Г. Фрайтага: «Творча сила поета створює майстерну

подібність багатой індивідуальності посередництвом одиничних, порівняно нечисленних проявів її, поєднаних так, що створена єдність людського образу сприймається актором і глядачем як певна істота» [1, 159]. Як бачимо, у Фрайтага йдеться про те, що драматург обмежений порівняно невеликим часом і простором п'єси, а також не має в своєму розпорядженні тих засобів, якими користується прозаїк. Тому він відбирає риси і деталі, які збуджують уяву читача, актора, глядача і допомагають їм домалювати художній образ. М. Куліш уміло використовує кожну можливість, яку йому дають характерні особливості драматургічного твору.

## 5. Мотив дзеркала і його ідейно-естетичне призначення.

У п'єсі драматург вдається до оригінальних засобів трактування характерів. Цікавим засобом є «дзеркальність». Своїх героїв драматург ставить перед дзеркалом, і за допомогою цього прийому досягає художнього ефекту.

Чому так? Невже автор був настільки невігдаливим, що повертав персонажів перед дзеркалом, а не дзеркало перед персонажами?! І яке це має значення для прояснення в суть проблематики і глибинного психологічного розкриття характерів. Наскільки дзеркальність доречна у системі поетики п'єси чи по-новаторськи драматург підійшов до її акцентуованого використання? За статистичними даними мізансцен із дзеркалом у творі аж занадто багато — 28 (причому нав'язливо однотипних). Створюється поверхове враження, що митець навіть неадекватно підійшов до ідейно-естетичних цілей, аж надто уважно розглядаючи своїх героїв у люстрі, змушуючи і читача-глядача помітити чи не найдрібнішу цяточку на фізіономії героїв твору. Чим же пояснити таку аж надто велику зацікавленість М. Куліша в мотиві дзеркала і непомірну акцентуацію на ньому та прискіпливому розгляданні всіх деталей театрального дійства, що відбувається на кону, крізь призму дзеркала, що виступає ще одним, не названим в переліку дійових осіб, героєм? Чому це так? Яка роль прийому з погляду історичної поетики? Якого художнього ефекту досягає автор п'єси? Як він скористався цією моделлю художнього аналізу, що відіграє функцію індикатора якості твору? Недарма **Культура, як дзеркало**, в якому постає гуманітарна аура нації, так високо підноситься у професорській лекції Ліви Костенко, виголошеній у Києво-Могилянській Академії. І заголовком («Гуманітарна аура нації») і підзаголовком («або Дефект головного дзеркала») підкреслено взаємозв'язок цих понять, їх важливість у бутті нації. Їх роль аргументується так: «Річ у тім, що коли американці свого часу запустили з мису Канаверел дослідну станцію з якимсь особливо потужним телескопом, що мав прецизійно точну систему дзеркал, то виявивши в останній момент дефект головного дзеркала, призупинили запуск, усунули дефект і лише тоді запустили цей телескоп на орбіту. В переносному значенні таким телескопом, з такою системою дзеркал у кожній нації, в кожному суспільстві повинен бути весь комплекс гуманітарних наук, з літературою, освітою, мистецтвом, — і в складному спектрі цих дзеркал і віддзеркалень суспільство може мати об'єктивну картину самого себе і давати на світ невикривлену інформацію про себе, сфокусовану в головному дзеркалі. Ефект головного дзеркала, точність його оптики, грають вирішальну роль» [16, 12-13].

Отже, так розуміється дзеркало в позитивній конотації. Але цією семантикою образ не вичерпується, а має ще ряд смислових відтінків, розглянути які в п'єсі «Мина Мазайло» і вельми доречно, і справді верифікаційно для аргументації високої художності твору. На ці питання і має намір відповісти у своєму скупому аналізі автор даного критичного есею.

Безперечно, дзеркало і його роль у контексті всього твору наділена питомою художньою енергією, і цю енергію можна означити одним словом — символ, якому здавна в мистецтві слова належала велетенська сила — на малому художньому просторі розгорнути багатовимірну картину духовного досвіду автора, його світобачення, втіленого в житті героїв, у сюжеті і композиції твору, образній системі, структурі мізансцен, ремарках — де б то усього, що складає текст драматичного твору.

Не беручись прочитати всю глибину символічних рядів, розгорнутих у п'єсі «Мина Мазайло», впритул поміркуємо, що ж дає мотив дзеркала, яке сліпить очі читачеві-глядачеві п'єси, своєрідно мозолячи очі своєю повторюваністю, неоднозначністю підтекстових смислових відтінків. Здавалось би, просто побутова річ — дзеркало, в яке кожен з нас любить дивитись (і не один раз), а перетворюється в магічний кристал творчості під пером талановитого письменника, що за зовнішньою простотою приховав універсальний світ культури, виняткову населеність багатством смислів, всеосяжністю знань про життя людського серця і суспільні процеси, з якими людина має справу, в колі яких постійно обертається, здобуваючи як не комічний чи трагічний або й трагікомічний досвід.

З попереднього міркування випливає, що М. Куліш звернувся до дзеркала не випадково, а створив цілу галерею «дзеркальних людей», аналогічних «місячним людям», за астрологічною символікою [12, 259-260].

Існує ціла мистецька традиція, пов'язана з мотивом дзеркала. Найяскравіший приклад цієї традиції: «Аліса в задзеркаллі» Л. Керролла і багаточисленна література про цей феномен. Але і Керролл з чогось виходив. А виходив він з народнопоетичних уявлень древніх людей про світ і про явища, що в ньому відбуваються з точки зору народної етимології, космогонії, тодішнього рівня знань тощо, виходячи з яких дзеркало — то подарунок диявола, чорта, то невидимий бік явищ, Місяця, планет, таємничого світу, знати які людям не дано. Недарма в народних традиціях дзеркало оповите містичною загадковістю і наділене ритуальністю (виступає як ритуальний предмет при похованні).

Отже, Микола Куліш заглибився в товщу дуже давнього, можна сказати предковичного символу й обернув собі на користь всю його затаєну силу, як увиразнювача темних і світлих сторін своїх героїв, їх утаємничених і невиразних для поверхового погляду якостей та прихованих комплексів, що непросто відкриваються для зосередженого видивляння і спостереження.

Звернімося до тексту п'єси «Мина Мазайло» та розшифровки його глибинного ідейно-естетичного змісту через дзеркальний мотив та його художні варіанти.

Вживаючи 31 раз образ дзеркала, Микола Куліш дуже ретельно розрахував його місце, присутність і відсутність в усіх картинах, діях, явах (див. таблицю 1).

Користуючись традицією Куліша, який устами правовірного українця Мокія сформулював на основі різних наукових джерел, чудово обіграних в тексті п'єси, індекс українця, сформулюємо індекс дзеркала і його питомої ваги в контексті твору. І складена таблиця дає змогу здійснити це за допомогою підрахунків і тих моделей словесного введення дзеркала в мізансцену, які запропонував Куліш з неймовірною вигадливістю і просто-таки унікальною мудрістю, що видає в ньому великого художника, який не тільки вмів витворити символ, але й опертися на нього так, що схема твору, її каркас обростали животною силою естетичних м'язів — багатозначністю семантичних значень,

Дія	Ява	Герої	Словесне введення в мізансцену	Висновки (індекс дзеркала)
I	1	Рина	до неї, од люстра	
		Уля	тільки на двері — і собі до люстра. Виглянулає. Примружила очі	
	1	Рина	до люстра. Зробила трагічні очі	
	1	Уля	повернулася од люстра	
	1	Рина	до люстра, перехрестилась	
	1	Уля	навіть од люстра відійшла	
	2	Рина	нервово заломила руки, подивилась у люстро, як вийшло	
II	2	Мати	теж заломила руки. В люстро	
	2	Уля	в люстро	
	3	Уля	до люстра	
	3	Уля	Побачила, що та не слуха, підбігла до люстра. Очевидно хотіла зобразити очі озерцями. Не вийшло. Вхопилась за серце до люстра. Від люстра під хрест. Тоді раптом стала	
	5	Уля	до люстра	
	6	Рина	до люстра	
	7	Мазайло	в люстро	
	1	Рина	допитувала в Улі (перед люстром)	
	2	Уля	в люстро	
	3	Уля	перед люстром	
III	4	Уля	звичайно за серце, до люстра	
	5	Мокій	помітив Улю біля люстра і раптом увесь засвітився, сповнився якоюсь ідеєю	
	6	Уля	ростанула, сама непомітно у люстро	
	1	Уля	до люстра, як жадова до води	
	2	Комсомолец (Той, що в текоу)	подививсь у люстро. Зробив серйозну міну	
	3	Тьотя Мотя	отямившись, до люстра, до Тертки	
IV	4	Мазайло	схилився на люстро. Мислі як хмари, як туман покряли посивілу голову. Окрили, заскакали, заскакав якийсь дід-запорожець. Забриніла мелодія	
	1	Тьотя Мотя	підбігла до люстра, виглянулає, тоді піднялася і почала крадькома вимірювати свої ноги	
	2	Мазайло	став перед люстром	
	3	Мазайло	став перед люстром	
	4	Дядько Тарас	у люстро	
	7	Убігла Мазайлиха з сортуком	— На!.. Мотенька сказала, щоб ти мерщій одягався, бо й нам треба до люстра...	
	7	Мазайло (став перед люстром)	Крім того, може, знайомі, сусідя, дізнавшись про публікацію, придуть... Мерщій же, Минусю, мерщій! Щоб не вийшло: і как будто стоя спіт...	
13	Дядько Тарас (Подивився і почав сам себе в люстро лягати)	— А собі ти ще потрібний? П'ять на п'ять, га! Ні, таки ти дурень, Тарасе! Бельбас! Бевз! Недотепе! Ке! Йолоп! Глупак! Тепелень! Дурко! Дуропляс! Дурепенко! Дурба! Дурило! Дурбас! Дурундас! [26, 165].		
Всього				Уля — 13 Рина — 6 Мазайло — 5 Тьотя Мотя — 2 Мати — 2 Дядько Тарас — 2 Комсомолец — 1 31

на які мідно покладалася система концептів. Іноді просто дивуєшся, як це в нього ловко вийшло у п'єсі «Мина Мазайло», як і в ряді творів, як геніальна інтуїція художника підказала йому несподівані повороти смислового навантаження знаних архетипів. Дзеркало відносно саме до архетипів — цебо до тих пробразів праформ, тих культурних феноменів, які існують у літературі з часу її виникнення, постійно відновлюючись у своєму розвитку.

Через те дзеркало — «1) інструмент візуальної магії; 2) міфологема відбитку й альтернативі реального; 3) позиція й образ проєктивного бачення, універсалія культури. Архаїчна семантика дзеркала синкретизує властивості органіки і якості артефакта... Виконує роль кордону, маркуючого вхід у потойбіччя... Вказує на можливість нетутешнього бачення: дзеркало вказує на місцезнаходження втрачених речей і істот, воно є «екраном», на якому демонструються картини минулого і проростаючого майбутнього; воно наділене автономною зображувальною пам'яттю (прообраз фотографії). З другого боку, дзеркало є індикатором людського і навіть особистісного (нечисту силу не видно, біси не мають свого обличчя і не відбиваються у дзеркалі), воно наділене мовою і характером» [14, 217] (Курсив мій. — В. С.).

Отже, якою ж мовою говорить дзеркало у п'єсі М. Куліша?

Первісне навантаження образу дзеркала зв'язувалося з магичними символами для неусвідомлених спогадів, повернення до пракоренів, до генетичного коду людини. Саме в цій іпостасі виступає дзеркало у п'єсі «Мина Мазайло» у кульмінаційній сцені родинного диспуту-скандалу з приводу відмови від українських коренів через зміну прізвища, коли рішуча тьотя Мотя, для якої «лепше бути ізнасілованою, ніж з українізованою», диктаторським способом резюмує: «Дядько Тарас пристає на мою пропо...», а дядько Тарас так само гостро парює: «Подумай, що скажуть на тім світі діди й прадіди наші, почувши, що ти міняєш прізвище...» [26, 109].

Отже, дзеркало є своєрідним способом бачення людини і відтворення глибоко внутрішніх пристрастей і якостей в кількох аспектах: в тому, якою вона є насправді, в тому, якою їй хотілось би бути, і в тому, якою вона має можливість стати.

Саме тому мотив дзеркала та його ідейно-естетичне навантаження вельми питомі в структурі поезії шедевра української літератури ХХ віку. Через цей прийом М. Куліш показує, як відбувається процес роздвоєння власного «я» особистості, і характерів Мини, Рини, Лина, які уніфіковано схожі один на одного не лише іменами, в яких розрізняючого є лише одна буква, але й стилем ставлення до минулого і майбутнього. Дзеркало є для героїв комедії своєрідною інспекцією свого впливу на оточуюче середовище і знаком такого-сякого автокоментаря зі знаком мінус, позбавленого самокритичності. Водночас це і сигнал про нежиттєздатність таких типів людей, що не закорінені в минуле і не дбають про майбутнє свого роду, народу. Постійне заглядання героїв «Мини Мазайла» в дзеркало дає можливість скупо, але виразно підкреслити спостережену автором властивість поведінки сучасних йому малоросіян, обмежених і комплексуючих, але без міри наділених манією величності, кокетства, показухи, яка часто доходить до абсурду і викликає відразу. Перед люстром постійно позують Мазеніні-старші, тітка Мотрона, дочка Рина, її подруга Уля. Це постійна вна трибуна, прижиттєвий постамент, на який вони будь-що прагнуть видряпатися, щоб похизуватися і самоствердитися, той критерій мізерної «істини», яким дорожать.

Зі всією очевидністю центральною постаттю, навколо якої закрутилась сімейна крутоверт, є Мина Мазайло, пристрасті якого, хоч і «шекспіровські» за силою вияву, але такі

мізерно-абсурдні, що стають об'єктом насміху і жорстокої сатири з боку автора за допомогою принципів дотепності і прийомів комічного. П. Рулін називає шедевром сцену, коли, залишившись на самоті, Мазайло вітає сам себе перед дзеркалом, репетируючи сцени свого майбутнього життя: «Мазайло. Уші врозь, ду-кою но-кі!.. Лино! А вийми й подай сюди до люстра дореволюційний парадний мій стюртук (Став перед люстром) [26, 116]. Залишившись наодинці зі своїм двійником перед люстром, міняючи маски (то улесливості, то офіційної серйозності, то поважності) і прибираючи певні пози, відповідно жестикулюючи, Мина уявляє себе людиною із «благородних чинів». І більшого щастя йому не треба, а саме в цьому і полягає комізм ситуації, яким так блискуче користується драматург. І тут дзеркало як «міфологема відбитку й альтернативі реального» [14, 217] виступає джерелом розрізнення брехливої душі і прибраних нею личин, способів маскування, наявність псевдокопій, мімікрій і підробок під персонажів твору, які нагадують театр тіней з оптичним ефектом двійництва.

Система сцен, згуртованих за принципом градації, дає надзвичайний естетичний ефект як з точки зору розвитку характерів, так і з погляду переконливості художньої концепції. Але спершу ретельно випишується кожна сцена, пов'язана з атрибутом дзеркала, в якому, як на екрані, відкривається і друга сторона медалі, зворотній бік речей. Це своєрідний діалог героїв зі своїм дзеркальним звійником, де можна скинути маску і постати на повний зріст своїх прихованих інтенцій. Навіть чоловіки заглядають у дзеркало по-жіночому настирливо, демонструючи підводну частину айсберга своєї натури, виставляючи напоказ свої маски. Так, «Мазайло сам. Однині я Мина Мазенін. (Став перед люстром). Здрастуйте, Мазенін Мико Марковичу! (Привітався на другий голос). А-а, добродій Мазенін? Моє вам!.. (Ще привітався на третій голос). Товаришу Мазенін! Здрастуйте! (Іще привітався). Здоров був, Мазенін. Зайдімо?.. Гм. (Помріяв трошки). Ви не знайоми? (Подавши комусь руку). Дуже приємно — Мазенін. (Уклонився) [26, 161]. Примірюючи нові й старі маски, різноголосо спілкуючись зі своїм дзеркальним зображенням, Мина Мазайло знаходить партнера по «діалогу» — люстро, — що є по суті «озовнішненим аутоаналогом», в якому герой щонайбільше відкривається, виходить з постійної своєї ролі доброярідного глави сімейства, бо «дбає про честь роду» в дикий спосіб, задовольняючи дріб'язкові примхи здаватися не тим, ким є насправді, і безпідставні амбіції на суспільне вивищення, коли скине національний одяг. А дім Мина Мазайла нагадує гротескну «кімнату сміху», в якій все сплутворено пристрасно позбутися українського духу.

Такою ж спрагою швидше вибратися з неprestижного становища палає і дружина Мина — Килина, а модніше, Лина. Їй не терпиться стати мадам Мазеніною. Дуже недалеко своїм розумом, вона постає також перед дзеркалом. Не втрачає жодної нагоди глянути в люстро, зустрітись із «тією Мазеніною», вимріяною, довгожданною, котра і є її метою анемічного рослинного життя — животіння.

Прикметна ще одна дзеркальна сцена: «Замріяний Мазенін машинально застібнув штани і знов до когось: — Вдома?.. Скажіть, що прийшов Мазенін з дружиною. Здрастуйте!.. (Підвів до когось жінку). А це моя дружина.

*Мазайлиха.* Ах, Мазеніна... А тепер, Минасю, я... Це мій, чоло...

*Мазайло перехопив:* — Ні, не так... (Немов подзвонив і тоді до покоївки). Тут живуть Мазеніни?.. Будь ласка...» [26, 116].

Мадам Мазеніна своєю вдачею, поведінкою справляє враження лицемірної, улесливої, примітивної міщанки. Дуєт Мазайлів з точки зору театру абсурдів просто-таки блискучий.

Ще одним звіром у цьому зоопарку назвала Н. Кузякіна дочку Мазайлів Рину [9, 238]. Своєю лицемірством, підлістю, зухвалістю, нахабством вона перевершує своїх батьків. Її справді личать анімальні риси вдачі, та відкриття їх читачеві і глядачеві здійснюється справжнім майстром драматургічного дійства через посередництво апробованого прийому - дзеркальності відтворення. Злюстром Рина просто «зрослася», вся «вросла» в нього. Створюється враження, що в п'єсі більше тієї, «другої» Рини, кокетуючої акторки, ділової, красивої зовнішньо, але насправді потворної відсутністю інтелекту, своїм пласким мисленням, бездумністю і навіть жорстокістю дій. Мабуть, це було б складно показати у творі, якби автор не скористався нагодою запропонувати читачам та глядачам зазирнути у те криве дзеркало, в якому шукають самоїдеїтичності навиворіт його герої. «Коментуючи ситуацію «людина перед дзеркалом», М. Бахтін говорить, що в дзеркалі особистість бачить не себе (для нього потрібна естетично компетентна позиція Іншого), але 1) особу, яка Я хоче показати Іншому; 2) реакцію на нього Іншого; 3) реакцію на реакцію Іншого. Ця триада, затуляючи Я від себе (схожа з триєдиною структурою театральної гри за Брехтом) неявно натискає на старовинну репутацію дзеркала як диявольського скла. Тому в присутності дзеркала людина не позбавляється самотності, але поглиблює її: у дзеркалі відбувається дурна об'єктивізація і насильна корекція автообразу Я, який склався в пам'яті» [14, 218].

З усією виразністю Міна, Рина і Ліна, ці три типи, змальовуються як сім'я, до речі, теж перед дзеркалом. Їхня фантазія взагалі на грані абсурду. У дев'ятому акті четвертої дії все доведено до апогею:

«Всі троє перед дзеркалом.

*Мазайло.* Чули? Помер Мазенін, Міна Маркович.

*Мазайліха.* Засмучені тяжко, про це жалібно оповідають всіх родичів і друзів дружина... Рина.

І дочка Мазеніни... (Замислилась)» [26, 117]. Варто відмітити ту паралель, проведenu драматургом між Мазеніними - батьками і їхньою дочкою, представницею молодого покоління, якому належало майбутнє. Образ сім'ї як осередку суспільства теж увібрив у себе потворні риси міщанства, котрі вияскравлюються через універсальний прийом — дзеркального відтворення, — атрибут лукавого, карнавального світу, в якому Мазайлі втратили себе, бо подбали про те, щоб відхреститися від історичних коренів. Саме тому дзеркало відіграє ідейно-естетичну роль «екрану», на якому виписана доля Мазайлів, їх минулого, сучасного і майбутнього. На цьому екрані без святкового гляядо демонструються картини минулого України і невтішного майбутнього, коли й далі плодитимуться безбатченки-мазайленята.

Тьотя Мотя Розторгуєва теж хоче себе побачити в дзеркалі родичкою «знаменитих» Мазеніних, відчуття причетності до таких «блаженних» змін. Тьотя Мотя бачить себе в дзеркалі не зі своєю командною владністю, не зі своїм відчуттям зверненості, а висококультурною, мудрою... Насправді ж це завершений тип великоруської шовіністки, позбавленої здорового глузду. Через те вона не тільки поділяє величезну радість своїх родичів і їх піднесення, коли вони усвідомили зміну («— Ну, якост не віриться, чи давно було: Квач, Мазайло, Мазайліха, Мазайліпта, Мазайлівна... І от ми — Мазеніни, і от я нарешті — Мазенін!» [26, 164]), але й сама мріє стати крадою: «—

Треба буде й собі трошки одмінити прізвище. Розторгуєва — це прекрасне прізвище, та, на жаль, не модне тепер... От, наприклад, Метало-Темброва — зовсім інша річ...» [26, 164].

Цікавим є образ Улі, ніжної красивої емоційної дівчини, що любить похизуватися перед люстром. Невипадково автор у ремарці зазначає, що Уля до люстра, як жадобна до води. Цей портрет вимальовується вже з перших мікросцен п'єси. В люстрі передусім Уля хоче бачити себе красунею, з очима, як вечірні озера в степу, гарно вдягнуною, щасливою, заміжною за перспективним юнаком. За її уявленнями, знайти собі «прекрасну партію» — значить самореалізуватися і самовизначитися.

Не минає дзеркала і дядько Тарас, який за іронією долі опинився в такому близькому середовищі, якого йому скоріше хочеться уникнути, але зась. Будучи зятятим українцем, він зраджує своїм національним почуттям, обдурюючи самого себе, виявляючи нестійкість характеру, невиразність, самозаспокоєність. Той Тарас, що в люстрі, вилаяв дядька Тараса за необдуманість дій, невпевненість у собі, бо втратив почуття реальності, а тому вже нікому не потрібний (хоба що двері відчиняти, коли хто прийде Мину Марковича вітати). Своєрідний самовіт здійснюється перед люстром: «А собі ти ще потрібний? (Г Подивився і почав сам себе в люстро лаяти)» [26, 118].

Таким чином, вирізьблення характеру, відкриття потаємних рис особистості М. Куліш художньо переконливо здійснює через показ процесу роздвоєння, який, за Ф. Достоевським, одержав назву «двійництва» [4, 296] як надійного інструменту естетичного пізнання дисгармонійної людини.

Дуже важливу роль у п'єсі відіграють ремарки. Передусім вони досконалий інструмент характеротворення, а водночас мають і певне суверенне значення, що виростає з контексту твору. Ремарка (від фр. зауваження, примітки) — пояснення, якими драматург супроводжує дію або вводить у хід подій в п'єсі. Ремарки можуть пояснювати вік, давати інформацію про зовнішній вигляд, одяг, а також душевний стан дійових осіб, їх поведінку, їхню інтонацію, розташування на сцені і характерні жести, рухи тощо. Описово-предметна ремарка здатна виражати символічну ознаку, має символічно-філософське забарвлення. Займаючи часто біля третини всієї п'єси, ремарки наче продовжують філософсько-публіцистичну передмову автора і вказують не стільки на обстановку і характери, скільки містять авторський коментар до п'єси. Аналогічне навантаження виконують ремарки «Міни Мазайла», бо блискуче впливають на характеристичку героїв. Автор дуже майстерно, віртуозно доповнює репліки дійових осіб, підкреслює їхні особисті якості, то випереджає монологи, діалоги і полілоги героїв ремарками, спрямовуючи думку читача на головне, акцентуючи увагу на промовистих деталях. У п'єсі більше трьохсот ремарок, вони густо плетуть полотно авторських коментарів, відтворюють ставлення М. Куліша до своїх героїв, працюють і на розкриття невидимого боку речей, вибудовують підтекст.

Система ремарок (а без них п'єса просто була б блідію і невиразною), складає враження, що автор симпатизує Мокієві. Його репліки, адресовані Улі, доповнюються спокійними ремарками, злісними — ті, що звернені до Баронової-Козино, іронічними — до Рини, рішучими — до батька.

Сцена родинного диспуту — симпозиону — з приводу українізації і зміни непрестижного (на думку малоросів) статусу Мазайлів на престижний через зміну прізвища була б декларативною і художньо мало продуктивною, якби не ремаркові спостереження, сконцентровано представлені в

тому, як тьотя Мотя, ця владна перекупка-«спасителька» Мазеніних, впевнено верховодила в дискусії, будучи її «предсідателем». Особливою впевненістю їй надавали не тільки «могутні тілеса», а й каблучка. Драматург дуже вдало підкреслює силу тьоті Моті ремарками: *зацокотіла каблучкою, грізно зацокотіла каблучкою, владно зацокотіла каблучкою*. За допомогою каблучки і підвищеного тону, нетолерантної манери говорити тьотя Мотя «предсідателювала», наче все життя тільки тим і займалася. Слизька хитрунка, трохі «дипломатка», вона постає завдяки ремарковому супроводу як страшна в критичній ситуації, якої злякався навіть дядько Тарас, коли голосували, бо тітка «встромила гострі свої очі в дядька Тараса» [26, 102].

Цікаво подає автор елемент роздвоєності у дядька Тараса. Робить він це за допомогою слів, сказаних в сторону, як в старовинних комедіях і, зокрема, творах Мольєра: «Дядько Тарас. — Краще Мазайловський! (Нишком: «Похоже на гетьман Виговський») — Ну тоді на Мазайлович. (Нишком: гетьман Самойлович.)» [26, 11].

Смішно і потворно у новому віці, коли начебто змінився старий устрій, виступає ще один релікт минувшини — Баронова-Козино, «гімназіальна вчителька «правільних проізоношень», яку М. Куліш виокремлює переважно крізь призму ремарки.

Ніякі засоби не можуть такою мірою служити характеристиці дійових осіб, як їхня мова. А мова героїв «Мини Мазайла» не тільки чітка, колоритна, але передусім індивідуалізована. Репліками герої висловлюють своє ставлення один до одного, в монологах опрозрачується сутність натури, в діалогах і полілогах — глибинні пласти свідомості і підсвідомості, рівень духовності і бездуховності. Завдяки інструментовці мовних партій, Рина постає як брутальна лицемірка. То вона звертається богомільно й улесливо до Улі (Улюню, золотко), то кричить, лаючись, грубо називаючи її Улькою.

« — Ослище! » — звертається до матері дочка.

« — Уб'ю (репліка батька, звернена до Мокія. — В. С. )

« Мазайлиха. — Минасю, яка грубість » [26, 89].

Водночас родинна таємна рада думає, як і що робити з Мокієм, щоб відвернути від українства.

«Мати, ну що тепер з ним робити? Що? Ах, боже мій, що? Може проклясти?» (Найстрашніше, що може бути. — В. С. )

Мазайло. Убити, кажуть! » [26, 89].

Дядько Тарас у цьому мовному і мовозначчому водевілі виступає справжнім бунтівляком.

Цікавою з точки зору мовної індивідуалізації є сцена, коли хлопці-комсомольці, які приходять рятувати Моку в дискусії-поєдинку з тьотею Мотею, самовиражаються в репліках, лексичний склад яких насичено завченими газетними фразами, сповненими показної офіційності і злободенної фразеології.

Художня майстерність драматурга, його мистецький дар виявляється в композиції, в умінні так організувати текст, змонтувати окремі епізоди, елементи в єдине ціле, що досягається гармонією і естетичною досконалістю. За твердженням теоретиків, «композиція» — це передусім встановлення центру зору митця» [36, 695]. А вже встановлення причин і наслідків, а отже, побудова сюжету і характерів, значною мірою залежать від світогляду художника; в світовій літературі відомі випадки, коли талант підказував митцеві одне художнє рішення, а

світогляд — інше. Це позначалось на творі. Невигадково Є. Холодов визначає композицію як «організацію драматичної дії в часі і просторі» [38, 56]. В композиції п'єси багато залежить від того, що драматург визнає потрібним і що несуттєвим, другорядним.

Автор «Мини Мазайла» володіє умінням вибрати місце для дії (саме ним є дім Мазайлів в якому замість ладу цілковитий безлад і метушня, що його руйнує, підриваючи основи родинної впорядкованості), підкорити динаміці дії, розташовувати окремі сцени, щоб вони органічно входили до єдиного цілого. Все, що відбувається в сім'ї Мазайлів протягом кількох днів, становить експозицію п'єси. Комедія складається із чотирьох дій. Кулішеві дорікали за надмірність слів у творі, що становило деякі режисерські труднощі. Проте театральні якості п'єси «значні і незаперечні; хоча сама театральність має тут особливий, неординарний характер» [Див. 24, 263].

Зав'язка п'єси формується протягом двох перших дій: Мина повертається з загсу після подання заяви на зміну прізвища, приїжджають тьотя Мотя і дядько Тарас, контроверсійно налаштована рідня. Мина бере «лекції правільних проізоношень», щоб рішуче відірватися від минулого і перейти в протилежний стан. Задікавлюють читача діяння Улі і Рини, прихід комсомольців, друзів Мокія.

Кульмінаційним моментом є публікація в газеті рішення про зміну прізвища «Мазайло» на «Мазенін», хоча передує цьому ціла кульмінаційна вагома дискусія, розгорнута в третій дії.

Розв'язка-завершення подій, вирішення суперечностей (конфлікту) сюжету в талановитих творах визначається зав'язкою. Розв'язка в «Мини Мазайлі» раптова, неждана, рішуче перериває розвиток подій: « — За постановою комісії в справах українізації, що перевірила апарат Донвугілля, звільнено з посади за систематичний і зловмисний опір українізації службовця М. М. Мазайла-Мазеніна » [26, 121].

Яскравий художній талант М. Куліша особливо позначився в тому, що п'єса характеризується розвиненою образною системою, в якій є місце і для умовності, і для образів-символів. Слово «символ» походить від грецького слова *symbolon* — умовний, пізнавальний знак. Художня виразність символічного образу, як показують численні літературні зразки, може бути дуже значною. Куліш у п'єсі використовує такі символи, як: *м'яч, дзеркало, каблучка, дзвінок, склянка з водою, газета, тека*, які своєю наявністю впливають на способи опрозрачення характерів героїв, вчинки і мотивацію поведінки.

Таким чином, творча палітра М. Куліша надзвичайно різноманітна. Всі вжиті ним засоби націлені на розкриття болючих проблем національної духовності і бездуховності, трагічності епохи і підкорені завданню їх стереоскопічного осягнення за допомогою виразної художньої мови. Завдяки цьому п'єса «Мина Мазайло» є естетично досконалим твором. Аналіз провідних граней поетики це блискуче підтверджує.

\* \* \*

Аналіз в єдності змісту і форми лиш однієї п'єси зі спадщини Миколи Куліша безперечно доводить, що з його ім'ям і естетичним результатом пов'язано епохальний рівень у розвитку української драматургії ХХ віку, дія якого відлунувала і відлунує і в наш час, як і в наступній епохи, бо має неперемінно сутність. Це передусім зумовлене активним звертанням непересічного митця до світових скарбів, його вмінням глибоко переконливо трактувати за-

гальнолюдські цінності, що мають універсальний характер, його талантом передбачити майбутнє і продукувати традиції, які здатні стати підложжям для новаторства інших.

Таким чином, можна говорити про цілий материк на ймення «Драматургія Миколи Куліша», вивчення якого по горизонталі і вертикалі — завдання перспективне не лише для осмислення національного досвіду, але і шляхів розвитку світових якостей духовності. Мабуть, тому ще за життя Миколи Куліша склався стереотип порівняння його творчих здобутків з надбаннями Шекспіра, Мольєра та іншими культурними вершинами. «Як добре, що нині ім'я Куліша — прописними літерами вписано в історію української літератури», — зазначав Юрій Смолич [33, 75]. Слова, сказані Ю. Смоличем, приєднуються до тих прекрасних і щирих відгуків сучасників драматурга — Остапа Вишні, І. Дніпровського, І. Сенченка та інших. Відрадім є те, що і літературне кредо митця знайшло своє відображення у сучасних літературознавчих працях, в яких ідеться про те, що М. Куліш «вдавав природу» свого таланту, а головне — осмислив своє призначення як громадянина України й світу. Серед знавців й дослідників творчості славетного драматурга Н. Кузякіна, однією з перших зіставила М. Куліша з драматургами Заходу, старшими за нього Б. Шоу та Л. Піранделло, і одного покоління з ним — такими, як Ю. О'Ніл, Ш. О'Кейсі, Б. Брехт, Ж. Жіроду, Ф.-Г. Лорка. Але спеціальне дослідження інтертекстуальності творчості письменника ще попереду. Адже творча практика вітчизняного драматурга вписується в контекст пульсації світових живлющих джерел, бо це було природно для його таланту, з одного боку, а з другого, — викликалося кардинальністю змін, які зумовлював і яких потребував новий час і культурний феномен ХХ ст. На сторінках «Літературної України» В. Яворівський назвав українську літературу на духовній карті світу явищем унікальним. Сакраментальна фраза, що рукописи не горять, дає віру в те, що українська література, відроджена в час культурного і національного рісорджименто, органічно увійде в неповторну скарбницю світового мистецтва.

І заслуга автора «Мини Мазайла» в цьому справді унікальна.

## ЛІТЕРАТУРА:

1. Аникст А. Теория драмы на западе во II половине XIX века: История учений о драме. — М.: Наука, 1988.
2. Барабаш Ю. Вопросы эстетики и поэтики. — М.: Современник, 1985.
3. Бауэр В., Дюмотц И., Головин С. Энциклопедия символов. — М.: Крон-Пресс, 1998. — 512 с.
4. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. — М.: Сов. писатель, 1979.
5. Бічунь Н. Десять слів поета (Повість-есе про Миколу Куліша та Леся Курбаса) // Жовтень. — 1986. — № 6.
6. Бобинський В. М. М. Куліш «Мина Мазайло» // Вікна. — 1930. — № 1.
7. Бойченко В. Хто ж подолає байдужість (Вшанування пам'яті М. Куліша) // Літ. Україна. — 1987. — 26 листопада.
8. Вакуленко Д. Життя гарячої епохи (До 90-річчя з дня народження М. Куліша) // Дніпро. — 1982. — № 12.
9. Вакуленко Д. Талант не підвладний часу // Київ. — 1988. — № 7.
10. Вишня Остап. Чухраїнці // Вітчизна. — 1989. — № 2.

11. Гречанюк С. Сучасник поколінь прийдешніх // Українська мова та література в школі. — 1989. — № 2. — С. 7-18.
12. Жирмунский В. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л.: Наука, 1977.
13. Замятин Е. Мы // Избранное. — М.: Правда, 1989.
14. Исупов К. Г. Зеркало // Культурология. XX век. Энциклопедия. В двух томах. — Санкт-Петербург: Университетская книга, 1998. — Т. 1. — С. 217-219.
15. Ковалів Ю. Так камо грядеші? // Рад. літературознавство. — 1989. — № 6.
16. Костенко Ліна. Гуманітарна аура нації або Дефект головного дзеркала. — К.: КМ Академія, 1999. — 31 с.
17. Крижанівський С. Передмова до книги В. Винниченка «Намісто». — К.: Веселка, 1989.
18. Кузякіна Н. Архівні сторінки... — К.: Національна асоціація українознавців, 1992. — 127 с.
19. Кузякіна Н. Драматург Микола Куліш. — К.: Радянський письменник, 1962.
20. Кузякіна Н. Друже мій, ладушко: (Фрагменти одного кохання) // Вітчизна. — 1970. — № 3.
21. Кузякіна Н. За соловецькою межею // Київ. — 1988. — № 7.
22. Кузякіна Н. Микола Куліш у Гарі, Урбіно і ВАПЛІТЕ // Літ. Україна. — 1988. — 6 лют.
23. Кузякіна Н. Нариси української радянської драматургії. — К.: Радянський письменник, 1958. — Частина перша.
24. Кузякіна Н. П'єси Миколи Куліша. — К.: Рад. письменник, 1970. — 455 с.
25. Куліш М. Виступ на театральному диспуті / Радянський театр. — 1929. — № 2-3.
26. Куліш М. Мина Мазайло // Твори в двох томах. П'єси, статті, виступи документи, листи, спогади про письменника. — К.: Дніпро, 1990. — Т. 2. — С. 86-171.
27. Мольєр Ж.-Б. Міщанин — шляхтич. — К.: Дніпро, 1976.
28. Новиченко Л. Про сьогодні й минуле... // Рад. літературознавство. — 1988. — № 2.
29. Острик М. Микола Куліш (1892-1942) // Історія української літератури. — К.: Наукова думка, 1988. — Т. 2.
30. Саєнко В. П. Дві художні версії однієї української теми («Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого і «Мина Мазайло» М. Куліша) // Культурно-історичні, соціальні та правові аспекти державотворення в Україні. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. — Одеса: Атропринт, 1996. — Частина II. — С. 75-78.
31. Саєнко В. П. Шляхи української драматургії і театру першої третини ХХ віку // Українська драматургія і театр XIV-XX століття. — Одеса: Астропринт, 1995. — С. 45-53.
32. Скрипник Л., Дзятківська Н. Власні імена людей. — К.: Наукова думка, 1986.
33. Смолич Ю. Куліш // Розповідь про неспокої. — К.: Радянський письменник, 1963. — Ч. 1.
34. Старинкевич Є. Драматургічна творчість М. Куліша // М. Куліш. Пєси. — К.: Рад. письменник, 1972.
35. Тянюк Лесь. Читайте «Мину Мазайла», товариші! // Вітчизна. — 1989. — № 1.
36. Тимофеев А., Тураев С. Словарь литературоведческих терминов. — М.: Просвещение, 1974.
37. Холун Є. Не забувати про коріння // Прапор. — 1988. — № 8.

38. Холодов Е. Композиция драмы. — М. : Искусство, 1957.
39. Шерех Юрій. Зустрічі з Заходом // Шерех Юрій. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи. — Харків: Фоліо, 1998. — С. 390-423.
40. Шерех Юрій. Над озером. Баварія Триптих про добу, про мистецтво, про провінційність, про призначення України, про голуби і інші речі // Шерех Юрій. Пороги і запоріжжя. — Харків: Фоліо, 1998. — Том 1. — С. 542-595.
41. Шерех Юрій. Шоста симфонія Миколи Куліша // Микола Куліш. Твори в двох томах. — К. : Дніпро, 1990. — Т. 2. — С. 326-339.
42. Шумило М. Могутня й чарівна // Укр. мова та літ. в школі. — 1989. — №8.

Валентина Саенко

### ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ П'ЕСИ МИКОЛИ КУЛІША «ЗОНА»

Драматургія поряд з ліричними та епічними творами залишається найбільш вимогливою до розв'язання проблем традиції та новаторства, що актуалізувалися гостро та яскраво на початку ХХ століття. Сцена поступово втрачала свою естетичну функцію бути дзеркалом сучасного життя, і що найбільш прикро — ХІХ століття не принесло істотних змін у цей загрозливий ентропійний стан. Драматургічна діяльність все більше нагадує імітацію. Можливо, у цьому маємо найпримітивнішу реалізацію метафори, оскільки театр завжди був найближчим до неміметичного мистецтва, однак явна бутафорія йому лише шкодить. Враження від сучасних вистав найчастіше нагадує похід до музею: надто багато у сучасному театрі реліктового та архівного, може бути цікавим як статичний експонат, однак як реалізація невпинного життєвого руху, гри, процесу, на жаль, не досягає бажаного втілення.

Володимир Канівець у інтерв'ю, надрукованому на шпальтах «Літературної України», погоджуючись з Юрієм Чикирисовим про те, що «література потроху оживає, з'являються навіть твори, які відзначають Шевченківською премією, українська поезія завжди була на рівні європейської», сумно зазначає, що, на жаль, «драматурги у нас зникають, театри закриваються», головною причиною чого передусім є відсутність репертуару: «Річ у тім, що прозову книжку, роман чи збірник поезії, маючи гроші, автор може видати. А п'єсу пишуть для театру — її має прочитати режисер, колектив акторів, а потім побачити глядач. Якщо глядач після першого ж акту прямує в гардероб, його не зупинить навіть наряд мліщії! Драматургія — найскладніший літературний жанр. Нема чого ставити — тому і зникають театри» [9; 3].

У найкращому випадку український театральний сезон починається прем'єрою — переінтонуванням відомого літературного матеріалу із надбань театру «корифеїв», який, безперечно, активною та плідною діяльністю істотно вплинув на загальний розвиток цієї мистецької сфери. Але, як і будь-яке явище (тим більше — естетичне), доведене до канонічного, єдино можливого та апробованого, викликає природне бажання не до наслідування, а до реформувань та новаторських змін, етнографічно-народницька орієнтація такого театру ще на початку ХХ століття стала причиною активної полеміки.

Микола Євшан пише про те, що неприйняття такого театру зовсім не спрямовано на нівелюючі корисних та позитивних внесків, «ніхто й не зменшував дійсної цінності елементу етно-

графічного, який давав свіжість та поезію творам драматичним. Але то було колись, дуже давно, коли можна було любитися таким театром. А чим стала тепер українська етнографічно-побутова драма? Тепер, в ХХ столітті?! Се дуже добре бачить всякий, кому доводиться читати ті нові твори українського драматургства, а ще той, хто буває в українському театрі» [6; 250].

Очевидність, з якою постала проблема театрального реформування, підкріплювала-ся рішучою альтернативою — новою якістю літературних текстів для сценічного втілення, зокрема, драматичними поемами Лесі Українки. «Леся Українка, як ніхто, розуміла небезпеку популізму на українській театральній сцені, — зазначає Соломія Павличко. — Її драми були викликом цій тенденції, яку ні за її життя, ні пізніше (драми Винниченка й Куліша, театр Леся Курбаса) не вдалося переломити. Популістська, народницька драма й сьогодні, тобто через 100 років, належить до канонізованих візрів українського національного театру, хоч і сприймається як музейний експонат» [21; 55].

Отже, сьогодні, розмірковуючи над проблемами, пов'язаними з відсутністю драматичних текстів для українського театру, варто звернутися до тих, що були написані, однак за об'єктивних причин не стали в основі сценічного втілення або після першої ж прем'єри були заборонені. Їх внутрішній потенціал невтлених ідей настільки багатий та невичерпний, що може стати корисним та актуальним досвідом навіть через століття, збагативши наш сучасний театр (за репертуаром та способами «імітації життя» — такий же етнографічно-народницький, як і в кінці ХІХ віку). Тому необхідно ретельно та уважно простежити поетологічні особливості таких творів, щоб переконливо та аргументовано повернути їм головне естетичне призначення — бути творами не тільки «для читання», але й наразі жити на сцені.

Микола Куліш — один із найталановитіших драматургів, який завоював світову славу, здійснивши свого часу своєрідну революцію у сфері українського театру. Але результати цієї драматургічної діяльності довгий час пролежали «законсервованими», літературні тексти було вилучено із загального контексту, біографічні дані майже засекречено. Тому дослідникам творчості цієї видатної постаті потрібно було докласти чимало зусиль, щоб повернути його ім'я. Серед найактивніших, для кого творчість Миколи Куліша стала справою всього життя, була Наталя Борисівна Кузякіна. Саме завдяки їй відбулося друге народження імені славетного драматурга. Ряд непересічних наукових розвідок, присвячених аналізу творчості митця, якісно представляють багатогранний психологічний портрет людини, що своєю діяльністю знаменувала цілу літературну епоху, під знаком якої наше мистецтво набиало кінетичної енергії, що влило нові соки в увесь подальший розвиток.

«Зона» Миколи Куліша залишається одним із тих творів, що не позначені активною увагою літературознавців, залишається своєрідною «tapa incognita» у контексті наукових студій. За окремими документальними свідченнями, представленими у статтях Н. Б. Кузякіної, п'єса «Зона», написана 1926 року, «пов'язана із надто гострими проблемами і похмура за колоритом, драма не дістала дозволу реперткому і через те не потрапила на сцену і до друку. Текст «Зони» не зберігся, а зміст твору відновити зараз можна тільки за викладом його критикою... 1929 року драматург переробив стару «Зону», нова п'єса дістала назву «Закут» [15; 164-165].

За іншими документальними джерелами, представленими у коментарі до тексту «Зони», надрукованому у першому томі найбільш повного видання творів Миколи Кулі-

ша, примірник цієї п'єси 1962 року був переданий М. Крушельницьким Лесю Танюку, окрім того, аналогічний машинопис зберігся і в музеї Харківського театру імені Т. Г. Шевченка. 1988 року «Зону» було вперше надруковано на сторінках журналу «Київ». «Того ж року, — пише Лесь Танюк, — її вперше поставив на сцені режисер К. Пивоваров в Одеському театрі ім. Жовтневої революції. У грудні 1988 року було завершено зйомки кінофільму «Зона» (Київська кіностудія ім. О. Довженка. Сценарій І. Драча за М. Кулішем, постановка М. Машенка). 1989 року п'єсу поставлено в Ужгороді» [30; 502].

Як зазначає Лесь Танюк, «і за сюжетом, і жанровими особливостями, і за характеристиками дійових осіб «Зона» — оригінальна завершена п'єса» [30; 502]. Зважаючи на те, що і «Зона» і «Закут» за остаточною авторською редакцією є закінченими творами, то кожна із них може стати в основі спеціального наукового аналізу без зауважень про неповноту втілення авторського задуму чи більшу естетичну вартість другої («Закут») по відношенню до більш ранньої («Зона»).

Відповідно до головної проблеми аналізу — «Поетика п'єси Миколи Куліша «Зона»» — продумана структура даної роботи. Перший підрозділ «Композиція п'єси та поетика жанру» присвячено вивченню

- особливостей внутрішнього та зовнішнього співіснування компонентів тексту;
- принципам сюжетного розгортання;
- та їх функціонального впливу на жанрову природу п'єси.

У другому підрозділі, що має назву «Образна система п'єси Миколи Куліша «Зона», предметом аналізу є символіко-семантичні зв'язки метафоричних перенесень, що найпо сутніше впливають на сприйняття ідейного змісту.

Дана наукова студія, заснована на досвіді попередніх досліджень, присвячених творчості Миколи Куліша, все ж має самостійний предмет аналізу — художню сферу одного твору митця. Щоб досягти успіху в поставленому завданні, важливо скористатися методикою літературознавчого дослідження. І тут чи не найважливішими є такі методи, як естетичний та герменевтичний, спрямовані на вивчення законів досконалості, до яких вдавля драматург, щоб економними засобами художньої майстерності створити магічний і неповторний світ драми, що належить до золотого фонду української літератури ХХ століття.

Саме тому так цілестямовано вивчаються у даній роботі лише два аспекти поетики п'єси.

### 1. Композиція та поетика жанру

Найприкметнішою особливістю *драматичного тексту*, за якою відразу вгадується його природа, не потребуючи жодних рецептивних зусиль, є *архітектоніка*, що від найдавніших часів до сучасності суттєво не змінила свої принципи та закони. Поділ художнього матеріалу на мову автора та акторів досі залишається єдиною формою втілення художнього матеріалу, однак це «прокрустове ложе» не знижує можливості новаторських ідей та нових варіантів їх репрезентації, що активно простежується у тексті п'єси «Зона» Миколи Куліша. За літературознавчим словником, «архітектоніка — побудова твору як єдиного цілого, інтегральний взаємозв'язок основних його складників. Відбиваючи загальний план його цілісності, архітектоніка водночас виявляє свою відмінність від композиції, власне побудови окремих його частин, образів, деталей, сюжетних ліній» [18; 66]. Важливо зазначити, що дане

визначення справедливим є для інших жанрових різновидів тексту і зовсім не спрацьовує у системі драматичного твору, що є послідовно структурованим, у якому кожна частина — від окремої репліки персонажа до загальної цілісності тексту — проходить декілька етапів, а відмінність зовнішньої і внутрішньої композиції зберігається тільки теоретично.

Спробуємо розглянути цю особливість на матеріалі п'єси «Зона» Миколи Куліша настільки ж ретельно та уважно, як того вимагає сама природа тексту.

Найбільшими проблемно-тематичними текстовими періодами п'єси «Зона» є дії. Дія (або акт) — «закінчена частина драматичного твору, завершена подією, яка зумовлює наступний розвиток сюжету» [18; 24]. Це така частина, що виконується безперервно на сцені, у цілісному зв'язку мовлення та гри. Акти відокремлюються один від іншого перервами — антрактами. Поділ на акти є результатом різних причин. По-перше, акт — одиниця психологічної межі зосередженої уваги глядача. Акт, що триває близько 30-40 хвилин не суперечить цій умові. Окрім того, технічна необхідність у перерві спектаклю задля зміни декорацій та передодягнення акторів — також вимагає антракту. Поряд з цими механічними причинами спрацьовують принципи тематичного характеру. Кожен акт представляє закінчену тематичну одиницю твору, він є внутрішньо тематично замкнутим. П'єса «Зона» представлена як *трикладова структура* без авторських приміток про те, що є граничним періодом поділу (антракт).

На початку п'єси вводиться фраза, що своєрідно регламентує тематичний поділ твору, сюжет якого розвиватиметься начебто у трьох локальних часових періодах, а кульмінація вивершиться урочистою подією: головний персонаж «Зони» Антип Радобужний у телефонній розмові сповіщає про те, що за *три дні* має відбутися відкриття пам'ятника. Однак автор свідомо уникає запланованої хронології, зміщуючи детерміновану закріпленість подій:

- у першій та другій дії представлено перебіг подій одного дня;
- художній час третьої дії об'єднує другий та третій день.

Доцільно припустити, що найвірогідніше (за технічною зміною декорацій) ця необхідність (антракт) здійсниться *між другою та третьою дією*. По-перше, цього вимагає своєрідність композиційних зв'язків, які постають у процесі розгляду часо-просторових детермінант п'єси:

- дія перша та друга об'єднані схожістю локалізації: квартира Радобужного [16; 293] — вечірка у Кухманів [16; 306], увечері у Шайбиній хатинці [16; 315];
- третя дія розмикає побутово-хатній простір, що вимагає принципової зміни декорацій: «Бульвар...» [16; 334].

Окрім того, перша та друга дії майже не містять ремарок, в яких би детально описувалися особливості декорацій, натомість у репліках персонажів найприкметніше пояснюється контраст між квартирами Радобужного, Кухманів та Шайбиною хатинкою: *розкіш та комфорт — злидні та голод*.

Переконалива мотивація сюжетних переходів від одного локального простору до іншого здійснюється завдяки введенню персонажа «мандрівного», делегата із села, якому раніше ніколи не випадало нагоди познайомитися з особливостями міського побуту. Потрапивши із інтер'єру квартир Радобужного та Кухманів в робітничу оселю Шайби, Клим відразу помічає жахливу різницю, яка є настільки різкою та непередбачуваною, що гість не відразу знаходить потрібні слова, знякволиво замовкаючи у вибаченнях: «Я ж не знав, що таке у вас...» [16; 316],

розуміючи, що негостинність Векли зумовлена зовсім не її «драконовим характером».

*Векла.* Хай чоловік іде. Доки ж йому отут мучитися?

*Шайба.* Стоп, землячок. (До Векли). Це ти, драконихо, бюрократизм свій закрутила.

*Векла.* Жерти самим нічого.

*Клим.* Правда! Чого мені тут сидіти? Прощавайте!

*Шайба.* Сто-п (Притримує Кліма). І ви, землячок, злякалися драконихи?

*Векла.* Чом не приймають до себе мужиків комуністи? По сто, по двісті батують...

Веди до їх... Сам йди до їх.

*Шайба.* Га-га-га! Ге-ге-ге! Загеркала, як та гуска, з гнізда вставши...

*Векла.* Шовкові папчохи купують, а старцеві й копійки не дадуть.

*Шайба.* Га-га-га! Помовчи!

*Векла.* Бідному класу проповіді читають, а самі жеруть, п'ють, бахурують?

*Шайба.* Помовчи! Ну й язичок!

*Векла.* А як ми були у злиднях, то так і застрягли [16; 316].

Прикметно, що до поділу на дві частини спонукає художня логіка сюжетного розвитку: перша та друга дії (квартира Радобужного та Кухманів — Шайбина оселя) закінчуються у непридатному просторі, однак такому, який уповноважений розглядати всі питання — бюро партосередку. Символічно, що ця сцена стає обрамленням, оскільки повторюється (зі стабільним набором персонажів: Секретар, Килина, Скиба) також у кінці драми. У тому іронічна фатальність людської трагедії, проти якої сміливо до божівля, самозречено, але марно протестував І Пул.

*Пул.* Ага... місяць? Пiдожді!.. Ось я... Полізу до нього. (Дерстє на пам'ятника).

*Шайба.* Протокольно здурів... Товаришок! Пуле! (Тягне Пула).

*Пул.* Пу-сти!

*Шайба.* Побачить міліція, їй-бо, протокола напише.

*Пул.* (виліз на пам'ятника). Плюю! Більше за партію не напише... Протоколом лякаєш: А знаєш, що життя наше «сплошной» протокол..

*Шайба.* Ну, будьте свідомі. І Подивіться на себе з об'єктивного боку...

*Пул.* Народився хто — слухали, ухвалили. Помер — слухали, ухвалили... Землетрус в Японії — слухали, ухвалили... Покохав хто — слухали... Протестую! [16; 342].

Глядацька (читацька) увага від початку п'єси відразу зосереджується на контекстуальній інформації, яка зумовлює безпосереднє сприйняття подальшого сюжетного розвитку, особливості якого полягає у антипаційному композиційному оформленні. Передбачення явищ або дій на основі авторських натяків, значення яких у синхронному зіставленні не відразу є зрозумілим, може бути у фіналі фіктивним, тобто не відповідати очікуваному, що і відбувається найчастіше. Найважливішим результатом цієї сприйняттової ілюзії є не кінцевий результат, а сам процес рецептивної активності — напруження, інтригування.

У п'єсі «Зона» антипація постає не тільки основним композиційним чинником, але й активно впливає на мотивацію вчинків персонажів. Невипадково головним персонажем п'єси «Зона» обрано людину, яка за службовою посадою (завідатель державної установи) майже позбавлена можливості вільно розпоряджатися своїм часом: Радобужний Антип Оверкович живе і працює за розпорядком, розпочинаючи ранок з того, що машиністка Ірочка

зачитує йому план майбутніх подій (тобто, все, що відбувається у житті Антипа Оверковича, не виходить за межі того, що передбачається у щоденних парядах від парткому).

*Ірочка.* Вам наряд од парткому... Сьогодні о 12-й годині доповідь на зборах робітників асенізаційного обозу... Новий побут...

*Радобужний* (зітхає). Знайшли що читати. Тут і без асенізаційного голова болить! Далі!

*Ірочка.* За пропозицією товарища Голого вам треба прийти сьогодні на нараду в справі боротьби з безпритульними собаками і розповсюдженням смороду з боку канави... Участь...

*Радобужний.* Коли?

*Ірочка.* Без чверті на першу.

*Дзвонить телефон.*

*Радобужний.* Алло! (До Ірочки). Далі.

*Ірочка.* Сьогодні о 10-й відбудеться...

*Радобужний.* (у телефон). Так! Пам'ятник? За три дні готовий! За три дні! Відкриття?.. Гаразд!

*Ірочка* (читає). Надзвичайне засідання підсекції розповсюдження ідей радянського аборту... [16; 296].

Всупереч своєму небажанню виконувати цей розпорядок, Радобужний змушений підкоритися, його день протече так само, як і попередні. Жодна з тих проблем, на нарадах з питань якої обов'язково є присутність завідателя державної установи, не матиме свого оприлюднення. Все відбудеться «протокольно» рівно, у режимі «Слухали — ухвалили» (як заздалегідь заплановано у протокольних записках, про які саркастично згадає перед смертю заступник Радобужного Пул), по суті не впливаючи на дійсний стан речей. Саркастично звучить навіть постановка проблем, у формулюванні яких свідомо вводяться граматично ускладнені конструкції та слова з подвійним значенням: розповсюдження смороду з боку канави та розповсюдження ідей радянського аборту. Незрозуміло, чому «справа боротьби з безпритульними собаками і розповсюдженням смороду з боку канави» має вирішуватися без участі робітників асенізаційного обозу, а збори робітників того ж обозу присвячуються питанням нового побуту (?), що дає підстави асоціативно поєднати ці проблеми:

*Пул.* Побут! Асенізаційний обоз, а не побут!

*Радобужний.* Чудовий початок! Вступ до доповіді.. (Сміється). Товариші робітники! Старий побут — це уборні, ями, канави, сморід. Треба чистити!.. Комуністична партія не дурається і цієї справи!.. [16; 297].

Життя персонажів настільки заповнене фальшивою значимістю подій, перебільшеною важливістю мізерних вчинків, що вони у сприйнятті явищ справді небуденних та виняткових починають діяти майже зомбічно, говорити завченими фразами. Наприклад,

• Радобужний про релігійний туман: «Звалили дуба трьохсотлітнього, та ще коріння того дуба глибоко вросло у землю, у той ґрунт, що на ньому ми будуємо нове життя... соціалізм... Оце коріння, товариші. Перелутане, не увірвеш його зразу... Оце коріння — ви, тату, і такі, як ви...» [16; 294];

• Брус про коханця до Ніни: «Ми комуністи, і нова проблема для нас не складна штука!.. Без бузи!.. Я її, вона мене, і це не буза... конкретно! Що там

казати? Дайош Ніну, і квит!» [16; 321];

• Радобужний про себе: «Так. Я камінь. Я давлю. Та тільки з такого каміння можна вибудувати фундамент для мостів соціалізму... І коли я обростаю болотяним мохом, то це певний закон будування... Мною насталяють і брукують дно»... [16; 330].

Віталій Дончик, пояснюючи особливість драматичних творів Миколи Куліша «Зона» та «Закут», пише про те, що вони «побудовані на театральному ефекті універсальної гри з дійсністю як першоджерелі всього, що відбувається у людському суспільстві. Загалом таке світосприйняття було властивим, скажімо, ще Шекспіру. Післяапокаліптична офіційна радянська дійсність створювала винятково сприятливі умови для втілення формули «Увесь світ — театр, в ньому жінки, чоловіки — усі актори». «Де ж з якої опери?» — питає персонаж «Зони» і дістає у відповідь: «З сьогочасної... Може, хочеш знати дійових осіб?» Секретар партосередку закликає афективного персонажа до порядку: «Ти ж не дитина і не на сцені!» Самовбивця у «Закуті» перед пострілом промовляє до себе: «Припани що комедію... висновок трошки несподіваний, театральний. Гаразд! Відповідаю теж трошки несподівано і театральньо: коли щирість вмирає, бере гору театральність...» Тобто людина комедією із власної смерті» [6; 691]. А таке сприйняття смерті («найважливішої події всього життя»), за словами Р. М. Рільке) найменше викликає комічний ефект. Ця гра — діявольська і не має нічого спільного з життєствердним очищуючим сміхом, який завжди приносить звільнення.

Аналізуючи «кулішівський театр життя», Лесь Танюк пише про те, що «в п'єсах цього автора персонажі не просто говорять, а просторово реалізують дію через гру, причому гра стає тут засобом пізнання дійсності, засобом її обережного засвоєння, а відтак на кону світ ірреального перетворюється на матеріалізований дією сценічний образ. І тоді ми бачимо конкретну акцію, явище, вчинок не так, як вони відбувалися насправді, а так як це уявляє собі той чи інший персонаж, крізь призму сприйняття і подає їх автор» [30; 15]. Драма «Зона» у контексті такого методу образних перетворень залишається *унікальною, бо ідея гри у ній доведена до абсурду*.

Третя дія п'єси повністю руйнує жанрове сприйняття твору як *психологічної мелодрами*, сюжет до цього моменту цілком рівно рухався у площині внутрішніх конфліктів окремих персонажів, посилених побутово-реалістичними вкрапленнями. Події, розмови, зустрічі, які відбуваються на бульварі на фоні камінного образу померлого вождя, зображено під акомпанемент гротескового, цинічного сміху, звуки якого переходять від сцени до сцени, витворюючи химерний музичний супровід.

Система дійових осіб розширюється, кількісно та функціонально, змішуючи маски та ролі, стає натовпом, публікою, яка прагне видовищ: «Алеся *за пам'ятником* два мільйонери ведуть *юрбу всякого безпритульного люду*: вусатого чоловіка, парубка, дідка, двох дівчат, трое безпритульних дітей. Позаду, простягнувши руки з шматом хліба і плямкаючи, йде сліпа дівчина, світяться голе тіло. ...*Публіка проминає процесію і стає*» [16; 336]. Іноді публіка не тільки спостерігає, але й висловлює власне ставлення до того, що відбувається.

Наприклад:

• втручаючись навіть у приватні розмови, *оцінює оригінальність* — «Гостро, дотепно, але небезпечно» вигукує якийсь панок на репліку Кухмана: «Пролетаріат ведуть до

соціалізму» (про міліціонерів та юрбу арештантів) [16; 337];

• помітивши метушню серед конвою (трое безпритульних дітей кидаються урозтіч), голосно вимагає ефектної погоні (*Публіка* (сміх). Тю-гу! Лови! Лови!.. [16; 337]).

Реакція публіки підштовхує, провокує вчинки тих, за ким вона спостерігає, перетворюючи все на таку гру, в якій сміх нейтралізує полярність категорій добра і зла. Змішуючи голоси, емоції, почуття у неймовірну какофонію, автор досягає парадоксального ефекту рефлексорної сценічної дії, надаючи всьому рис фантастичного видовища, в якому жартівлива реторика стає вбивчою іронією, а *фарс поєднується з трагедією*: «Постріл і жіночий крик. Музика і оплески»; «Радобужний кидає револьвера і біжить. Музика. Оплески. Пут, мов божевільний, дивиться на монумент, тоді на забиту Ніну. Піднімає револьвера, і, стогнучи, біжить. Музика. Оплески» [16; 343].

Таким чином, композиція твору М. Куліша зумовлена трьома принципами: по-перше, динамікою сценічного руху, в основі якого — гостра інтрига, зумовлена конфліктами (зовнішньо-подієвим і внутрішньо-психологічним); по-друге, логікою характерів персонажів, що вступили у двобій між собою; по-третє, своєрідністю жанрової природи.

Сам автор п'єси назвав її мелодрамою. Це визначення відповідає дійсності лише у сфері сюжету, котрий будується на історії подружньої зради, розв'язкою якої є смерть дружини Ніни, заподіяна рукою її чоловіка — Ангела Радобужного, людини суперечливої не стільки в сфері професійної діяльності, скільки в сфері моралі, бо дозволяє собі приставати і до покоївки, і до секретарки. На цей мелодраматичний час, фон добре і продумано покладено сатиричні фарби. Через те жанровою прикметою «Зони» М. Куліша є її поліморфність з доміантою твору, що будується з використанням прийому гротеску, елементів карнавалізації.

Отже, п'єса — твір новаторський як у сфері композиції, так і жанру.

## 2. Образна система п'єси

Поняття літературно-художнього образу охоплює найширше коло естетичних рівнів тексту, а за множинністю словникових тлумачень набуває смислу універсальних категорій, якими дослідник вільно оперує у найрізноманітніших сферах наукових студій. За літературознавчим словником «Nota bene», образ розуміється як:

1) естетична категорія, що характеризує особливий, притаманний мистецтву спосіб творення уявного світу...

2) будь-яке явище уявного світу, котре завдяки творчій художній діяльності письменника сприймається читачем як щось цілісне, завершене, зрине...

3) семантична (значеннева) трансформація слів у художньому тексті, коли об'єктивному мовному значенню слова (слів) надається специфічне художнє значення, відбувається «семантичне зрушення», що дає змогу по-новому, з несподіваного боку розглянути предмет чи явище [Див. 18; 428].

Аналіз образів, психологічно тонко введених у систему драматичного тексту п'єси Миколи Куліша «Зона», спонукає до системного осмислення та сприйняття, оскільки більшість із них мають контекстуальну природу і вільно переходять від одного жанрового різновиду до іншого. Одного разу відчуті, знайдені, вони переінтоновано продовжують своє життя на сторінках нових творів, набуваючи іншого рівня узагальнення, нової сходинки у пізнанні та відображенні світу. «За Петром Хаксом, вся драма є мистецтвом поетич-

ним — пише Лесь Танюк, — Микола Куліш чи не найбільший після Лесі Українки поет в українській драмі. Він долає побутовий утилітаризм мови, формулюючи не думки, не тези, а подаючи конденсовану до моторошної символіки образу сутність світу, при цьому Куліш талановито унікає системи усталених, описаних іншими почувань» [30; 13].

Окрім того, образи Кулішевого світу ніколи не залишаються константними. Введені у мову персонажів або у ремарках, вони згадуються у інших фрагментах та періодах, таким чином змінюючи свою природу. Навіть окремі деталі інтер'єру не функціонують лише як спосіб реалістичної переконливості, а насичуються глибоким філософським підтекстом, який по-різному актуалізується і в нескінченних метафоричних проявах творить розгорнуту пластичну картину взаємних переходів первісного значення у вторинне, відображене у відчуттєво близьких формах. До таких найуживаніших у творчій палітрі драматурга належить передусім *образ дзеркала*.

Аналізуючи особливість п'єси Миколи Куліша «Миша Мазайло», помічаємо, що драматург «звернувся до дзеркала не випадково, а створив цілу галерею «дзеркальних людей», аналогічних «місячним людям», за астрологічною символікою» [24; 239]. Якщо у системі п'єси «Миша Мазайло» аналогія «місячне» — «дзеркальне» вибудовується в етимологічних значеннях імен головних героїв (зокрема, Миша від грецького *тел* — місяць), а також присутньо впливає на композиційну своєрідність твору, п'єса «Зона» цю аналогію презентує безпосередньо у процесі розв'язку сюжету, символічно вивершуючись на вістрі найвиділого конфліктного напруження:

*Пуп (скидає піджак, до місяця). А, лисий? Здоров, лисий! Світлий? Кому? Землі? Не треба, дурний ти мрійнику, сріблोलобий ідеалісте! Так, так... Нікому ти, ідеалісте, не потрібний, хіба на кладовищах... Колись хоч на кохання потрібен був, а тепер, ідеалісте лисий, для кохання потрібен не ти, а кредитовий білет, презерватив, аліменти й аборт... [16; 342].*

«Міфологія дзеркала, зазначає К. Г. Ісупов, виникла на основі заперечення фізики прямого відображення та перспективи. Самоочевидна симетрія трактується як асиметрія, а байдужа «об'єктивність» зримого у ньому постає як зумисна деформація «об'єкта» з позицій оманливої дзеркальної душі. Людині важко погодитися зі своїм відображенням, — і тоді останнє стає партнером у «діалозі». Визнання неадекватності схожості та недовіра до носеологічного принципу відображення породили множинний світ псевдокопій, двійників, мімікрій та підробок під «Я», які створили реальність тіней, естетичну дійсність мистецтва (про неї і розповідає міф про Нарциса), ментальний простір самосвідомості та його модифікованих форм» [8; 218]. Найбільше до нарцисистичного споглядання схильний головний персонаж п'єси Антип Оверкович Радобужний. Єдина сцена, в якій він зазирає у свічадо, стає центральною формою опрозорення внутрішнього світу, характеристичною деталлю, яка є настільки сильною за емоційним впливом та сприйняттям, що закріплюється візуально за кожною подальшою реплікою Антипа Оверковича, який за допомогою дзеркала намагається створити типовий образ «вірного чиновника».

На відміну від інших персонажів, Радобужний у ставленні до «відображених образів та ідей» залишається найобережнішим, ніколи не переступаючи внутрішню межу уявного та реального, виконуючи свою роль майже бездоганно. Навіть у грі перед дзеркалом не ототожнює себе з тим відображенням, яке бачить, не намагається бути переконливим, бо вже давно не вірить у те сам, однак приймає фальш як необхідне, зовнішній антураж (перевдягання під Леніна, коли йде на завод) як обов'язкове.

Аналізуючи образ Радобужного у п'єсі «Закут», що має багато спільного з образом головного персонажа з п'єси «Зона», Н. Б. Кузякіна підкреслила, що «найвиразніше розкрито в ньому ество дрібної і негідної людини, яка проте щиро (це дуже важливо відзначити) переконана, що робить усе правильно і увесь світ мислить так само мізерно, що саме вона є нормою, а не відхиленням» [15; 169]. Мімікрійна здатність характеру дозволила Радобужному уникнути психологічного дискомфорту. Як *завідатель державної установи* він оптимально ототожнив себе з тим образом, про який говорить Кузьман: «Із колишнього немовлятка Антипа вигнався цілий тип», «тип борця за комунізм товариш Антип» [16; 307], позабавлений будь-яких особистісних рис, тобто, міг бути *типовим* на публіці, а у приватному просторі дозволяв собі ставати *індивідуальним*. Єдиною слабкістю цієї внутрішньо сильної людини (без сумніня, без морально-етичних фобій, без совісті) стало кохання. Зрада дружини порушила проведену Радобужним межу між приватним та публічним: «тип борця за комунізм» почав відшукувати потрібну тезу, щоб підібрати адекватну реакцію. Радобужний — людина смертельно ображена, розчавлена, як поранений звір.

*Радобужний. Я всю ніч не спав. І теж шукав тези... Не сподівався, щоб мене так закрутило... Знаєш — немов подвоївся... Не віриш?*

*Брус. Буза в тебе. Бачу!*

*Радобужний. Ось почуваю, оце я і поруч мене хтось другий... Теж я, розумієш? Як у дзеркалі. Яюсь мозок димом взявся. Я знаю ревність це, та я поборою її... Не може бути у нас, у комуністів, ревності... Ти зрозумій. Брусе... Це ж іспит на нову людину [16; 332].*

Закінчується гра, театральне відображення у свічаді зникає, постає дійсне. Сам момент зізнання Радобужного у вбивстві передано автором надзвичайно символічно. На засіданні бюро партосередку приходять *сліпий* батько Антипа, для якого хизування сина перед дзеркалом, перевдягання та замаскованість ніколи не справляли особливого враження (він не бачив зовнішнього, публічного образу, тому ніколи не сприймав видиме за дійсне):

*Кучка. Я — Антипів батько. Кучка-Радобужний... Я прийшов, товариші... [16; 332].*

*Радобужний. Тату!..*

*Кучка. Я прийшов до партії, товариші... звиніть — сліпий, не бачу... (Маєє щипком). Денікінці викололи очі сина... за оцього сина, що лучче б я його тоді виказав... [16; 332].*

*Радобужний. Таню! Одведіть батька додому... [16; 332].*

*Кучка. Товариші партія! Хтось убив товариша Петю і невістку... Не можу всидіти — чуло їхні голоси і немов повз мене ходять... Антипе!.. Скажи при партії!.. Признайся: ти? [16; 332].*

*Радобужний. Що?*

*Кучка. Ти? Скажи при партії — і я повірю. Ти чи не ти? [16; 332].*

*Радобужний. Я!.. (Рух). Не знаю тільки, де... Калюжі і місяць пам'ятаю... у воді... В уяві я їх убивав багато разів... [16; 248].*

Фігурує мотив дзеркала також у стосунках Ніни та Бруса. Свое кохання до дружини Радобужний ототожнює з дзеркалом («Я ось... скажу. Силу таку маю, що все оце... любов оцю, як дзеркало молотком!.. На скалочкі!» [16; 305]). І не тільки тому, що крихкий матеріал, з якого виготовляють цей предмет, вимагає такого ж обережного ставлення, а тому, що відчуває важкість того дзеркального образу, з яким асоціює його (Бруса) Ніна.

Жінка, втомлена і розчарована у сімейному щасті, намагається створити собі *образ ідеального чоловіка*, обираючи для цієї ролі слабкого та нерішучого товариша Пєтро. Певний час Брусу вдається втриматися на рівні людини «із заліза і вогню», «милого», «єдиного бажаного», однак на вирішення конфлікту він не адатен. Характерно, що по-щирому привабливий, відмінний від «скам'янілого», скептичного, аморального Радобужного, Брус стає тільки у спілкуванні з Ніною, у діалогах з іншими він млявий, незрозумілий, нічого посутнього та принципового ні сказати, ні зробити не вміє: у авторських ремарках, які допомагають відчутти інтонаційно репліки Бруса, найчастіше значиться — «розгублено», «нервово». Ініціативніша у стосунках Ніна, яка майже «нав'язує» свої почуття, свої мрії, примушує Пєтра погодитися на перспективу жити у селі:

Ніна. Милій, їдьмо на село! В степах жайтємем! Я все, все робитиму. Бабою твоєю буду.

Брус. Ніно! Я з робітників...

Ніна. На село. Подалі в глуш. Щоб він не знав, де ми... Я почуваю...

Брус. Що?

Ніна. Що Радобужний здуріє без мого тіла... Розумієш? Без мого тіла! Він кине-ся на мене! На тебе! Боюся! (Тулиться до нього).

Брус. Сьогодні на бюро партосередку... Там свої хлопці сидять...

Ніна. Що? Що?

Брус. За директивою парткому треба на село когось послати, на роботу...

Ніна. Милій!

Брус. Думка є Радобужного відрядити... Він із селян і, крім того забюрократився...

Ніна. А як же твоя мрія?

Брус. Яка мрія?

Ніна. Щоб на село з тобою?

Брус. Ну от вигадала якусь мрію... Буза!

Ніна. Милій, не можна без мрій жити. Не можна, Брус!.. Знаєш, мені часто ввижається...

Брус. Ідеології в тебе нема... [16; 320].

У мелодраматичному трикутнику зовні зрозумілих, але при ретельному аналізі таких заплутаних зв'язків, залишається непроясненим досить інтригуючий факт: *хто Радобужному підкинув листа?* З діалогів персонажів випливає декілька версій. Можливо, це сталося випадково: Брус загубив листа (Радобужний до Ніни: «... твій міцний і дужий превеликий *розвава*...») [16; 300], а якийсь «доброзичливий» анонім зробив велику послугу, надіславши його зрадженому чоловіку. Підозра падає на усіх, хто здогадався або знав про цей таємний зв'язок (а таких небагато та й мотивація їх учинку — не зрозуміла). Тому найвірогідніше, що це зробив сам Брус, бо мав найбільше підстав: він явно втомився від ролі таємного коханця та від страху бути викритим, однак чесно визнати свій гріх перед товаришем по партії не намілювався. Про це свідчить те, що Брус навіть у прямій розмові, коли треба сказати правду, починає змінювати тему («Ось що, Антипе! Годі бузи!.. Я... (Зірвавшись із голосу). Я оце їздив на завод! Вподобався тобі новий завод?! [16; 320]). І знову ж пояснювати починає Ніна.

Ніна. Коли ви обидва не можете просто сказати, то дозвольте мені. Слухай, Радобужний. Листа писала я йому. Я люблю Бруса, і це почуття глибоке й серйозне... Боролася, та не переборолася... Сьогодні я залишаю тебе і переїжджаю до готелю. От і все!

Брус. Так!.. Що там... Так! Ми комуністи, і полова проблема для нас не складна штука!.. Без бузи! Я її, вона мене, і це не буза... Конкретно! що там казати? Дайош Ніну, і квит!

Радобужний. Що ж, коли так, то...

Брус. Так, Антишо!.. Бузів я, знаєш... Книжок накупив, у Леніна шукав, чи нема якої про такий случай тези... [16; 320].

Справжнє обличчя Бруса відкривається зовсім несподівано. І воно, не закамуфльоване, неприкрашене, не має нічого спільного з тим образом, який собі намріяла Ніна. За нищістю та підлістю ця людина не дорівнюється навіть до егоїстичної натурн Радобужного. Відчувши безсилість свого суперника, Брус відверто насміхається, принижує зрадженого, натуралістично та вульгарно розповідаючи подробиці інтимних ав'язків з його дружиною (сцена п'ята другої дії [16; 333]).

До персонажного ряду «місячних людей» потрапляють усі, кого Пуп назвав «Бюрократичним курником». Антип Радобужний, Ніна, родина Кухманів, Скибка, машиністка Ірочка з великою користю для себе живуть подвійним життям. І що найпарадоксальніше — лише для Пупа, «філософа та мрійника», ця подвійність натурн стає психологічною проблемою. Всі інші вдало суміщають різні, майже полярні личини, принагідно змінюючи їх, як маски, відповідно до умов середовища та зовнішніх обставин. Наприклад, *ніжня, романтична Ніна* грубо виганяє з дому Кліма та Шайбу («Таню! Я просила заперити сінешні двері! Учора в сестри примус украдено» [16; 303]). Покірна та слухняна *машиністка Ірочка* постає розбещеною та вульгарною особою, не байдужою до алкоголю та не позбавленою інших моральних вад. Доброзичливий та гостинний Кухман одним із перших прибігає на бюро партосередку, щоб, за його словами, «виконати свій святий обов'язок», «висловити партії свою особисту думку, щодо проблеми шлюбу думку», а простіше — донести на тих, хто був присутній на вечірці і яким він так само «свято» гарантував збереження таємниці зустрічі.

Радобужний. У вас прекрасно. Третю вечірку справляємо. І, здається, ще ніхто з чужих не довідався...

Кухман. І не довідається! Будьте певний! У мене й миші на конспірації знаються... Хо-хо... [16; 308].

Таке сприйняття персонажів п'єси «Зона», представлених у площинах як видимого, публічного, так і прихованого, підтверджується також зовнішніми атрибутами декорації. Складається враження, що дійові особи «боятися» сонячного світла, автор послідовно дотримується ідеї закритого простору і часу, в якому відбуваються події. У кожній із трьох дій присутньою є символічна деталь, яка семантично повторює ідею подвійності людської натурн:

- *занавішені* вікна у квартирі Радобужного, крізь які не проникають промені вранішнього сонця — торемний міщанський закут, від задушливого побуту якого страждає сліпий Оверко Кучка, від якого намагається втекти Ніна;

- *вечірка у Кухманів* — *закрита, конспіративна*, для обраного кола людей (насправді — провокативна і небезпечна, як мишоловка, невідповідно образ миші «прослизає» у фразеологізмі господаря;

- дощ — природне явище (сонце зникає), а люди намагаються *заховатися*,

- *вечір на бульварі* — сонячне проміння вже заховалося.

А весь той таємничий ряд «занавішених» речей, прихованих учинків, темних зв'язків та нещирих душ завершує силует пам'ятника, запнутого покривалом.

*Шайба.* Оце він! Бачите?

*Векла.* І зробили. Опудало якесь...

*Шайба.* Сама ти опудало! Дивись баньками, а не ...

*Векла.* Накрито його, чи що?

*Шайба.* Авжеж накрито. Розкумекала тепер?

*Векла.* Від дощу, чи що?

*Шайба.* Ну й дурна ж! Ну, протокольно, дурна! Та хіба пам'ятники бояться дощу?

*Векла.* Чого сердилась? Ну, розкажи дурній!

*Шайба.* Завтра посходитьсь народ, промови скажуть товариші, що так і так, мовляв треба розуміти пам'ятника, о! Аж тоді відкриють...

*Векла.* А я думала, що привезуть його завтра або привселюдно зроблять [16; 340].

У семантичній опозиції мертвого, камінного — живому пам'ятник Леніну символізує смертельну загрозу над долею кожної людини, яку створила сама людина. Ідея самогубства була наявною від самого початку твору, ще в експозиційному фрагменті. Ледь намічена, вона поступово трансформувалась у нав'язливий мотив — від мікродеталі «занавішених вікон» (асоціація до «занавішених» дзеркальних поверхонь у домі покійника), згадки про відкриття пам'ятника до трагічної кульмінації — смерті, яка приходить, знімаючи покривало з камінного монумента. Ця синхронність «відкриття — смерті» алюзійно повторює міф про Горгону, погляд якої перетворює на камінь кожного, хто її побачить.

\*\*\*

На бурхливій хвилі історичних, соціально-політичних і психологічних змін початку ХХ віку різні мистецькі уподобання і зацікавлення викликали певне протистояння одне одному, намагаючись реалізувати своє прагнення творити нову літературу, розірвавши пута провінційної культури. Модерне мистецтво, увібравши в себе шалений темперамент своєї доби, відчуття зрушення всіх традиційних координат життя, проявило себе у пристрасних пошуках нової естетичної системи, яка б оптимально передала стан людини у стихійному і нестабільному світі. Митці та науковці натхненно та наполегливо працювали, творили надзвичайно інтенсивно і плідно (наче передчуваючи нетривалість сприятливих умов), зробивши значний внесок у відродження національної культури.

Деякі з художніх текстів так і залишилися на рівні сміливого художнього експериментування, цікавими для істориків літератури, однак з'явилися і такі, що стали знаковими не тільки для певної культурно-стилістичної епохи, але й продовжили своє естетичне життя, своє значення у майбутньому. До таких неперевершених, завжди актуальних творів належить і п'єса Миколи Куліша, дослідженню поетологічних якостей однієї з яких («Зона») присвячено дану роботу.

Аналіз композиційних особливостей тексту дозволив зосередитися на структурних взаємодіях між компонентами твору, мотивне зчеплення між якими відбувається за принципами контрастного протиставлення просторово-локальних атрибутів: квартира Радобужного, негостинна для непроханих візитів, — оселя безробітного робітника, відкрита для будь-кого, хто потребує тепла та затишку. Драматургічна фактура тексту «Зони» надзвичайно економна у способах відображення

інтер'єру, авторські ремарки стисло, лаконічно зосереджують увагу лише на одній прикметі: дія розпочинається у замкнутому приватному просторі, відродженому від зовнішнього світу. Саме ця закритість й зумовлює особливості світовідчуття персонажів, які звикли жити загінено, конспіративно. Символіка темного та приховуваного від візуальних, видимих ознак переходить на якості характеру, які у тексті «Зони» передано у процесі перипетійних зіткнень, поштовхом до яких стає мотив «відкриття» листа — викриття приватної таємниці. Третя дія (на відміну від перших двох) презентує зворотний прояв центрального мотиву — публічному відвертому спогляданню підлягають навіть ті вчинки та події, які відбуваються у сфері індивідуального, особистісного, що викликає у спостерігачів неадекватну комічну реакцію (сміх публіки).

Аналіз образної системи п'єси «Зона», яка за динамікою жанрового сприйняття рухається від психологічної мелодрами до трагедійного фарсу, призводить до узагальнень, що торкаються семантичних трансформацій ідеї дзеркальності, відчуттєво реалізованої у типологічно зближеній символіці — *місячне світло, пам'ятник, фотографія...*

Виходячи з цього, представлений фрагмент перспективного наукового дослідження поетики драми «Зона» є однією з можливих спроб наблизитися до осмислення унікального драматургічного таланту найвидатнішого письменника світової величі — Миколи Куліша.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Барабан Л. П'єси М. Куліша за рубежом // Слово і час. — 1992. — № 12. — С. 25-28.
2. Бернадська Н., Задорожня С. Художня стилістика п'єси М. Куліша «Патетична соната» // Українська література. — К.: Феміна, 1995. — С. 103-105.
3. Бічуря Ніна. Десять слів поета // Жовтень. — 1986. — № 6. — С. 121-145.
4. Вакуленко Д. Талант, не підвладний часу // Київ. — 1988. — № 7. — С. 65-68.
5. Дончик Віталій. Микола Куліш // Дончик Віталій. Історія української літератури ХХ століття. У двох книгах. — К.: Либідь, 1994. — Кн. I. — С. 685-701.
6. Євшан Микола. Критика. Літературознавство. Естетика. — К.: Основи, 1998. — 550 с.
7. Зеленська-Онишкевич Л. Роль Великодня у «Патетичній сонаті» М. Куліша // Слово і час. — 1991. — № 9. — С. 50-53.
8. Исапов К. Г. Зеркало // Культурология. ХХ век. Энциклопедия. — С.-Петербург: Университетская книга, 1998. — Т. I. — С. 217-219.
9. Канівець Володимир. «Театри держави не потрібні». Інтерв'ю провів Юрій Чикирисов // Літературна Україна. — 2002. — 8 травня. — С. 3.
10. Кузякіна Н. За соловецькою межею // Київ. — 1988. — № 7. — С. 111-134.
11. Кузякіна Н. Микола Куліш у «Гарті», Урбіно і ВАПЛІТЕ // Літ. Україна. — 1988. — № 5, 6, 8, 9.
12. Кузякіна Н. Нариси української радянської драматургії. Частина перша. — К.: Рад. письменник, 1958. — С. 63-89.
13. Кузякіна Н. Ув'язнений за суворого ізоляцією... «З роздумів над долею Миколи Куліша» // Київ. — 1993. — № 7. — С. 121-145.
14. Кузякіна Наталія. Драматург Микола Куліш. Літературно-критичний нарис. — К.: Рад. письменник, 1962. — 252 с.

15. *Кувякіна Наталя*. П'єси Миколи Куліша. Літературна і сценічна історія. — К.: Рад. письменник, 1970. — С. 3-82; 164-178; 189-251; 315-381.
16. *Куліш Микола*. Зона // Куліш Микола. Твори: В 2-х томах. — К.: Дніпро, 1990. — С. 293-349.
17. *Лавріненко Ю.* Микола Куліш. Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. — К.: Рось, 1994. — Т. 1. — С. 253-270.
18. Літературознавчий словник-довідник // Р.Т. Гром'як, Ю.І.Ковалів. — К.: ВЦ «Академія», 1997. — 752 с.
19. *Ляхова Ж.* «Слухаю музику людської душі...» // Слово і час. — 1994. — № 11-12. — С. 54-57.
20. *Острик М.* Драматургія М. Куліша // Література в школі. — 1959. — №4. — С. 71-79.
21. *Павличко С. Д.* Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. — К.: Либідь, 1997. — 360 с.
22. *Панченко Володимир*. Сторінки української драматургії перших десятиліть ХХ віку // Панченко Володимир. Магічний кристал. — Кіровоград, 1995. — С. 141-174.
23. *Саєнко В. П.* Дві художні версії однієї української теми («Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого і «Мина Мазайло» М. Куліша) // Культурно-історичні, сучасні та правові аспекти державотворення в Україні. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції. — Одеса, 1996. — С. 125-130.
24. *Саєнко В. П.* П'єса «Мина Мазайло» Миколи Куліша: історія чи сучасність? // Проблеми сучасного літературознавства: Зб. наук. праць. — Одеса: Маяк, 2001. — Вип. 9. — С. 202-255.
25. *Саєнко В. П.* Шляхи української драматургії і театру першої третини ХХ віку // Українська драматургія і театр XVI-XX ст. — Одеса, 1995. — С. 45-54.
26. *Саєнко В. П., Панасюк М.* Сатирична творчість М. Куліша: особливості поезики // Зб. наукових праць. — Чернівці, 1994. — 121-125.
27. *Семенюк Г. С.* Проекцією на сучасність: Драматургія Миколи Куліша // Радуга. — №4. — С. 139-146.
28. *Ставицька Леся*. Про символіку драм Миколи Куліша // УМЛШ. — 1997. — № 24. — С. 5.
29. *Старинкевич Є.* Два варіанти п'єси М. Куліша «97» // Рад. літературознавство. — 1959. — №5. — С. 121-127.
30. *Танюк Л. С.* Драма Миколи Куліша // Куліш Микола. Твори: в 2-х томах. — Т. 1. — К.: Дніпро, 1990. — С. 3-34.
31. *Танюк Лесь*. «Читайте «Мину Мазайло», товариші!» // Вітчизна. — 1989. — № 1. — С. 89-95.
32. *Шевчук О.* До проблеми «суспільство і особистість» у творчості Миколи Куліша // Дивослово. — 1994. — №5-6. — С. 60-63.
33. *Шерех Юрій*. Шоста симфонія Миколи Куліша. Куліш Микола. Твори: в 2-х томах. Т. 2. — К.: Дніпро, 1990. — С. 326-340.

## ПОЕТИКА ДРАМИ «НАРОДНИЙ МАЛАХІЙ» МИКОЛИ КУЛІША

П'єса «Народний Малахій» є предметом багаторічних суперечок з найрізноманітніших аспектів літературознавчого і філософського аналізу. Нині дискусії ці загострилися, виріс інтерес до автора, роль якого у новітній українській культурі співвідносять з ролю Шекспіра — в англійській. І це, мабуть, пояснюється не тільки очевидною екзистенційно-духовною і соціально-моральною актуалізацією твору, а й тими можливостями, які відкрилися для глибшого аналізу п'єси, можливостями варіативного прочитання тексту на рівні сучасних знань, відродженням інтересу до практики і теорії конструктивізму, символізму, імпресіонізму, модернізму в мистецтві. Безперечно, що п'єса «Народний Малахій» — твір зашифрований не тільки з точки зору художнього коду, мовою якого будується будь-який твір, але передусім — з точки зору того високого рівня закрито-відкритої системи довірливого діалогу з читачем по суті дуже непростих футурологічних проблем, якою бути людині і системі цінностей як природного оточення особистості в світі. Устами героїв Микола Куліш розгорнув цілу філософську суперечку, актуальність якої і полісемантичність ідей практично невичерпні. Художній код Миколи Куліша за всієї зовнішньої прозорості форми і доступності підтексту сягає корінням у багатозарову глибини спресованого духовного досвіду, відкрити який в системному викладі ще тільки належить науці про літературу, тому що більша частина знань була втрачена або свідомо загублена, а до деяких аспектів просто й черга не дійшла. Тим більше, що крихітні від жорстокого втручання конструкції художнього тексту «Народного Малахія», як правило, звужуються і спрощуються, коли мовою опису пробувають пояснити багатолікий смислові варіанти твору, його глибинний підтекст.

Аналітичне членування окремих граней поезики тексту такого рангу, як «Народний Малахій», ризикують абсолютувати частину і відступитися від цілісного підсумку, який розкриває таємницю твору. Але, водночас, скрупульозний аналіз, орієнтований на майбутній синтез, єдино можливий канал проникнення в підводну частину будови. Однією з передумов аналізу «Народного Малахія» є розуміння варіантів домінуючого художнього узагальнення, до якого звертається автор, — символу. *Символіка* (кольорова, кабалістична, іменна, яка заснована на народнопоетичних традиціях, на духовних матрицях, запозичених з Біблії, античності, західноєвропейської і східної культури, не тільки не лежить на поверхні тексту, але й захована углиб, наділена схильністю до езотеричності. Вона має у собі органічне поєднання інваріантного (відстояного у віках художнього досвіду і влітого в строгі форми) і варіативного, індивідуально самобутнього, художньо неповторного, що буквально притягає дослідницьку увагу, але не надається для легкого і поверхового прочитання. Особливо ж — національної й інтертекстуальної символіки, без чого приховані смисли залишаться неприступними, а літературознавча методика — неадекватною, розчищеною в повітрі. Тому-то аналітичні дії, спрямовані на вивчення тексту, підтексту і надтексту, виявляються ізольованими від синтезу. Це аналогічно такій ситуації: знятий поверховий шар твору, його «одяг», аж ніяк не розкриває оголеної природи, глибини внутрішніх процесів, що в ній нуртують і виражають усіма кольорами веселки.

П'єса Миколи Куліша дає всі підстави почати вивчення поезики цього твору з простеження символіки кольору й імені, їх взаємодії і функціональної насиченості.

Центральний персонаж п'єси — *Малахій Минович Стаканчик* — постає в таких номінативних іпостасях, як «*помазаний народний нарком*», «*нарком без портфеля*», «*народний нарком Малахій*», «*Нармах*», «*Нармахнар*», «*Перший*», «*Весвітний Пастух*». Ім'я його цікаве можливістю різноманітного трактування. Так, *Стаканчик* — це:

— в першу чергу *коло*, і в п'єсі Малахій проходить по замкнутому колу від «релігійного дурману» до християнського поняття про моральне піднесення особи. *Коло* — символ вічності, безперервності буття, неминущого, божественного, коло для давніх греків не тільки форма запису думки, а й символ цілості та суверенності духовного життя взагалі;

— *стаканчик* — *скло*, це не тільки прозорість, чистота, але і крихкість;

— *стаканчик* — *еталон*, чиста форма, на основі якої виникають варіанти;

— це *опозиція до уніформності, стандартності, що передається зменшувальним суфіксом*;

— це, нарешті, *чаша*, що в «християнській літургії є трансцендентальною формою посудини. Як парафраза чаші Грааля, вона часто приймає форму двох половин сфери, поєднаних протилежними сторонами, її верхня напівсфера відкрита для вмісту сил духу, а нижня, між тим, розташована ближче до землі, котру вона символізує» [6, 566]. Відомо, що чаша гірка як втілення життєвих труднощів пов'язана з біблійною символікою — з молитвою Ісуса Христа в Гетсиманському саду напередодні мук, що чекали на Божого Сина після Юдиної зради. Водночас чаша пов'язана з символікою Місяця, здебільшого жіночим началом, власне, з життєвим еліксиром (що міститься в чаші Грааля), який живить і надає сил усьому [див. 1; 3, 27], по-друге, — з символікою смерті, захованих у лоні матері-землі героїв, які колись оживуть [див. 1, 28]. Отже, виникає багатогранний образ, що в творі Миколи Куліша набирає кінетичної смислової енергії, яка діє як синтезатор ідей про суперечність «проектів негайної реформи людини» [6, 30], згідно з якою з-під Малахійового голубого покривала мала вийти «оновлена людина, страшенно ввічлива, надзвичайно добра, *ангелоподібна*. По тому в голубому мареві маячить якийсь новий Єрусалим, далі голубі долини, голубі гори, знов долини, голубі дощі, зливи і нарешті голубе ніщо» [6, 53]. Малахій же це і:

— *малахит* — тверда порода;

— *малахольний* по-простонародному, тобто божевільний (недарма топос його дії — божевільня на Сабуровій віллі у Харкові, куди Малахія відправляють за його голубі проекти). Безперечно, М. Куліш багато думав і по-художньому осмислював, що стало з часом і людиною в ньому. «Без сумніву, тема божевілья у трагедії має величезну вагу. Це — знак маніакального збочення у мисленні «нового Леніна» (Так у п'єсі називає себе Малахій. — В.С.), який обіцяє негайно відкрити перед країною нове життя. Думаю, — твердить Наталя Кузякіна, — що Куліш мав на увазі реальний медичний діагноз (паранойя), встановлений В.М. Бехтеревим у грудні 1927-го року після консультації Сталіна і ніби необережно висловлений вголос. За загадкових обставин Бехтерев нагло помирає, медики

тихцем переказують чутки про отруєння. В колі Курбаса й Куліша було двоє вчених, що володіли неофіційною інформацією найвищого московського рівня, — В.П. Воробйов, який бальзамував свого часу Леніна, та І.П. Соколянський, директор клініки сліпоглухонімих, випускник Психоневрологічного інституту, керованого Бехтеревим. Незалежно від можливого конкретного змісту, тема божевілья у «Народному Малахіїві» має глибоке символічне звучання. Бо це — божевілья часу, коли всі усталені поняття полетіли шкереберть. Це — історичне запаморочення і неминуча загибель Дон Кіхотів, які вирішили насильством виправити людство. «Народний Малахій» має великий художній діапазон — як справді видатне явище мистецтва» [5, 125]. Але найбільш можливою є версія про те, що Микола Куліш, давши таке ім'я своєму головному герою, відсилає нас до тексту Старого Заповіту, до Книги пророка Малахії, де читаємо: «Чи Отець нам усім не один? Хіба Бог не один нас створив? Чому ж один одного зраджуємо ми, щоб нам зневажати заповіт батьків наших? [2, 2.10]. «А тепер ми вважаємо пишних щасливими...». «Словами своїми ви мучите Господа, ...говоренням вашим: «Кожен, хто чинить лихе, той добрий у Господніх очах» [2, 2.17]. «Ось Я посилаю свого ангела, і він перед обличчям Моїм приготує дорогу» [2, 3.1]. «І він сяде топити та чистити срібло, і очистить синів Левія, і їх перечистить, як золото і срібло...» [2, 3.3], [2, 1180]. Отже, Малахій — пророк.

Так і народний Малахій — Малахій Стаканчик проповідує ідею морального перетворення людини. Але, не знайшовши розуміння, він іде із містечка *Вчорашнього* (недарма автор вдався до такого топоніма!), іде із сім'ї, яку сам визначає як божевільний будинок, в Харків, звертається до РНК з вимогою розглянути його проект негайної реформи людини. Але що чекає його в столиці? Цього разу він потрапляє вже в справжній божевільний дім — на Сабурову дачу. Цікаво, що всі родичі умовляють Малахія залишитися з ними і *залишити малахольні*, за їх словами, *ідеї*; РНК не приймає Малахія, відправляє його до лікарні для душевнохворих, і тільки там приймають Реформатора, вірять його словам: «Веди нас!» — говорять йому. Але прикметно, що це за божевільні: один руками стримує удава, який може задушити землю, другий розганяє чорних гравів, що поклювали сонце, третій благає не смітити святим хлібом. Чи не попередники це Малахія, які прийшли до людей зі своїми світлими ідеями, доведені до відчаю й ізольовані від суспільства, яке захоплене ідеалами матеріального накопичення.

Але Малахія не втримати: вирвавшись з ув'язнення, він веде за собою людей, давши їм своє вчення і продемонструвавши чудеса як справжній пророк (згадаємо Старий Заповіт). «Символічна рухливість образу Малахія Стаканчика — колишнього листоноші, а нині пророка соціалізму, — приголомшила сучасників. Той, хто розумів Куліша, злякався можливих аналогій в еволюції релігійної людини до реформатора, до народного Малахія, а від нього до Малахія Першого. Діяльність фанатика Малахія Першого закінчується в борделі: «*Дивіться — йду по бурунах і хвилях, виходжу на корабель, стаю до керма (злазить на стіл) і підшви мої сухі. Вперед... Я капітан... Вперед! Я новий Ленін. Дуну — і мари розвіються, махну — й хвилі стануть*». Але й ті, хто не розумів Куліша, були ще більш приголомшені й шоковані його п'єсою, бо Малахій будив і почуття тривоги щодо морально недосконалої людини — як же вона збуде доскона-

де суспільство, «соціалізм — голубу мрію втомленого людства!» [4, 117–118].

Згадуються в п'єсі, але залишаються за рамками сценічної дії видіння Малахія, в котрих йому являється Бог, який кадить на всю Україну; йдеться також про участь Стаканчика в церковному житті, його добровільне схимництво. Все це вказує на близькість цього образу до персонажів життійної літератури, де так, як і в п'єсі, відображається традиційний з біблейських часів конфлікт між романтичним героєм і натовпом.

Використовуючи алюзії, Куліш відсилає читача (і глядача) до класичних варіантів конфлікту між світом і людиною. Такими є «Дон-Кіхот» Сервантеса і Євангеліє. Так, у п'єсі молодша дочка Малахія Люба, знаходячись в домі розпусти, говорить: «Ось грають, танцюють, а мені млини чогось ввижаються, що край нашого містечка. А що, як папонька до млинів уже доходить, а я тут?» [6, 76]. Далі в тексті йде сцена протесту Малахія проти продажу любові, проти спеціальних місць, де любов — основа життя — розмінюється на кредитки, але люди не бачать шкоди в цих закладах, сприймають Малахія як божевільного. Так і Дон-Кіхоту вітряні млини уявляються страшними чудовиськами, від яких необхідно врятувати людей. Але коли небезпека вітряних млинів заснована на безмежній фантазії Лицаря Печального Образу, то шкода, яку наносить моралі людства наявність спеціальних місць для торгівлі любов'ю, очевидна. І це розуміє, і з цим бореться Народний Малахій — пророк і проповідник, і ставлення до нього як до божевільного замінюється презирством. Хазяйка дому розпусти пласе йому в обличчя, а він коментує це цитатою із Євангелія: «І плювали, і били його по ланитах» [6, 83].

У свідомості Малахія протистоять одне одному два начала — блакитне і червоне. Причому блакитний колір найчастіше зустрічається в тексті. Це колір, яким Реформатор позначає світле майбутнє: *блакитна земля, блакитні ідеї, блакитна далечинь*, із-під його блакитного покривала виходить оновлена «ангелоподібна» людина. Червоний же використовується, переважно, в негативній конотації: «Свиней покололи красноголові македони» [6, 9], «...підходить до старенького Бога хтось у червоному, лиця не видно і киди гранату» [6, 25], у робітників, до яких з проповіддю блакитного світлого майбутнього звертається Малахій, є свої червоні мрії. «Яка трагедія!» — говорить він [6, 72]. Коли ж Малахій помазується Нармахіаром Першим, він вказує в декреті на один з основних атрибутів своєї влади — червону стрічку через ліве плече: «Анкета моя: ціпок і торбина сухарів; родинного стану я зрікся, пішки пройшов увесь стаж попередній, воду я пив із ста семи криниць; нарком без портфеля; *зовнішні клейноди мої: червона стрічка через ліве плече, ціпочок і сурма, для українців бриль і на великі свята корона з соняшника в руці*» [6, 54]. Кольорова палітра є посправжньому інформативною і семантично навантаженою та ще й органічно сполученою з іншими символічними рядами, з деєглин яких постає стан агресивності життєустрою, що пнеться стати «новим Єрусалимом плюс новою Меккою».

Інтертекстуальність «Народного Малахія» — окрема і вельми конструктивна проблема для розуміння Куліша-драматурга. Алюзії і ремінісценції створюють безмежну палімпсестність твору, відкриваючи нові горизонти у розкодуванні символів, на яких заснована художність твору, його необмежено національний характер, а універсальність і невичерпність

смысловой напруги, що є домінуючою прикметою і результатом геніального прозоріння митця, здійсненого і зреалізованого в поетичній системі, спрямованої на те, щоб глядач (і читач) міг відчутти достовірність і переконливість того, як «усіма проклятий, самотній, принижений Дон Кіхот може говорити тільки до самого себе, може грати тільки самому собі. У закінченні п'єси тема чисто людського Дон Кіхота підноситься ще на одну ступінь і стає темою релігійною, темою проповіданою, але ніколи не здійсненою на землі християнства, якісь нитки ведуть від трагікомічного маломістечкового листоноші до Христа» [11, 328]. І зокрема, це вмотивується і барвною палітрою твору. Якщо згадати канонічне зображення Богородиці, яка, по християнському догмату, зв'язує собою небо і землю, помітимо, що вона в усіх варіантах одягнена в червоно-блакитні шати, де червоні барви символізують землю, а блакитні — небо. Прикметно, що в традиції християнської культури ці поняття трактуються ширше. *Блакитний* — небо — це і духовна сторона життя, внутрішній світ людини, добрі почуття, взагалі добро, все, що має божественний зміст, підноситься до Бога. Сам Малахій називає блакитним видінням — любов. *Червоний* же — земля — це уособлення житейського, побутового, земного характеру. Це світська сфера діяльності людини, сфера, яка найбагатша спокусами і небезпечна гріховним падінням. Основою ж повноцінного життя людини завжди було гармонійне поєднання в ній духовного і світського, небесного і земного, блакитного і червоного. Тому, напевно, як трагедію сприймає Малахій перевагу червоних ідей в умах робітників, які зайняті матеріальним набутком і думають таким чином досягнути загального щастя. Блакитні ідеї забуті ними, «блакитний дим» в голові Малахія, «блакитна мара», що оточила все навколо, — основна підстава для них, щоб визнати його божевільним. А між тим цікаво, як це сам розцінював М. Куліш, інтерпретуючи все голубе у виступі на диспуті з приводу постановки «Народного Малахія» так: «Що таке голубі мрії? Це спокій, це не тільки кольоровий спокій, це статика, це не рух» [7, 465]. Але вони помиляються, Реформатор не цілком захоплюється блакитними мріями, він бачить усі проблеми і протиріччя реального життя, бо йому на плечі «*тінь журби української впала: місяць пропав, пшениця погоріла, хазяйка вигнала з квартири...*» Ось чому Малахій вигукує не таке вже сакраментальне, але точне визначення: «*А хіба я мало питань та проблем розплутав, розв'язав? Примітка: проблеми — це плombs, що ними запечатано двері в майбутнє. 1) Про негайну реформу людини і в першу чергу українського роду, бо в стані дядьків та перекладачів на тім світі зайців будем пасти; 2) про реформу української мови з погляду повного соціалізму, а не так, як на телеграфі, що за слово уночі правлять, як за дві слові — у, ночі; 3) додаток: схема перебудови України з центром у Києві, бо Харків здається мені на контору. Соціальні батьки» [6, 29–30]. І хоч дія п'єси переважно відбувається в Харкові, «...з таким же успіхом, — як слушно твердить Юрій Шерех, — вона могла б відбуватися в Парижі, Нью-Йорку або Токіо. Половання на людину, лицемірство, фальш, відгороджування від правди життя умовністю побутових або бюрократичних норм, безмежний егоїзм і продажність — це зовсім не монополія радянського Харкова, це риси людського суспільства взагалі. Замість сподіваного життя в свободі проявів кожної людської індивідуальності й пошани до чужих*

індивідуальностей Малахій знаходить тільки інші форми забріханості. «Провідують і пишуть — нема нічого поза класами, а я кажу — ось вам позакласова солідарність злих». Люди не ма, дарма що «навколо радіо грають, пасуться трамваї, басує авто». У фанерних коробках продається любов. Урядовці з раднаркому, доглядачі з торми — божевільні, утримувачі публічних домів розпусти, робітники на заводі — всі однаково роблять тільки форми, тільки зовнішнє обрамлення життя, обрамлення, що покликане приховати внутрішню порожнечу і гнилизну» [10, 327–328]. І підтвердженням тому — червона стрічка через ліве плече, і посох у руці — опора на землю. Малахій бачить, як людина поступово перетворюється в анеособлений гвинтик виробничого механізму, бачить, як зайняті працею на благо народу народні комісари проходять повз бідних людей, бачить, як сутенери в церкві вишукують своїх жертв, бачить, як продається і купується любов, як замикаються люди в своїх побутових турботах, як гине мораль і духовність у народі.

На все це мовою символів неодноразово вказує в п'єсі Микола Куліш. Як відомо, прадавнім символом України є сполука блакитного і жовтого кольорів, які поєдналися в національному українському прапорі, в якому внизу жовтий — жито, зверху блакитний — небо. Але у видіннях Малахія перед очима постають блакитні кола з яскраво-жовтими центрами. Прикметно, що жовте — в центрі і яскравіше від блакитного, що підкреслює перевагу хліба земного над духовним багатством. В іншому епізоді п'єси, де селяни обговорюють погіршення якості товарів на Україні після революції, помічають, що на українському прапорі блякне блакитний колір: «Голубого набереш на косинку, чи там на прапор, гульк — а воно вже полиняло, аж біле» [6, 19]. Можна припустити як один із варіантів дешифровки цього епізоду таку схему:



Якщо в українському прапорі післяреволюційного часу блакитний колір, який символізує духовне начало, тьмяніє, перетворюється в білий, який символізує смерть, то при зворотному прочитанні алюзій постає висновок: «Відмирання духовності в Україні в післяреволюційний час». Цей же мотив стосовно до жовто-блакитного поєднання звучить у розповіді Люби про свій страшний сон: «Сон мені щонаочі, хрещений: одна я немов,

одна на степу плету вінок з васильків та нагідок, а вони сухі немов, сухі, як ото мертвому в голови кладуть... Доля віщує — її не обійдеш, хрещений» [6, 64].

Нічого байдужого, індиверентного в системі поетики М. Куліша немає. Всі деталі символічно наснажені, грають хоч і не першу скрипку, але самобутню партію в художній культурі твору, демонструючи злагоджену його оркестровку. Прямий і підтекстовий образ музики — вельми присутній. Недарма декілька разів фігурує дудка, на якій грає Малахій: «— То він, узявши сурму золотую, подув у ню... (вийняв дудку) і заграв всесвітньої голубої симфонії (заграв на дудку)» [6, 83]. Резонним є зауваження авторки статті «Про символіку драм Миколи Куліша» Лесі Ставицької: «Специфіка драматургічного жанру примушує письменника для втілення змістової домінанти творчості віднаходити такі мовні засоби, що не завжди вписуються в систему художньої мови, а репрезентують актуальний предметний світ твору. Ситуативні предметні символи — це самоцінні репрезентанти суспільно-політичної ідеї; їх можна кваліфікувати як суто індивідуальні мовно-естетичні цінності, які не передбачають ні зв'язку з традицією, ні відтвореності у подальшій культурно-історичній парадигмі образного слововживання. У художній мові Миколи Куліша виділяється поліфункціональна образна деталь дудка — знак краху романтичних ілюзій. Лексичні форми дудка, дуда, дудочка у конкретних ситуаціях тримають зв'язок з типізованою образною схемою «акомпанувати на інструменті життя», що становить підтекстову основу як авторської ремарки, так і репліки» [9, 5].

Продовжувати заглиблюватися у значення кольору й інші символічні ряди можна без кінця, бо драма «Народний Малахій» дає не тільки достойний привід для цього, а й диктує певні правила літературознавчого поводження з текстами такого роду, як геніальна п'єса Миколи Куліша. Символічні парадигми і конкретика реалій Харкова 20-х років і українського суспільства в цілому на порозі нового соціального устрою, налаштованого на дегуманізацію життя, в п'єсі химерно переплітаються. Тому й створюється письменником досконала енциклопедія процесів зіткнення руйнування і будівництва, які відображені у всій зображально-виражальній симптоматиці твору. Новопорочі дії Малахія, відтінені філософією імені його й оточуючих, символікою кольору, чисел, рослин, тварин, астральною символікою, в інтерпретації ідеї нерозсудливого і злочинного втрачання досвіду минулого в олюдненні суспільства, згубності втрати поверхів культури, визначені у гаслі: «Ми наш, ми новий мир пострим. Кто был ничем, тот станет всем». Микола Куліш мудро полемізував з цим, стверджуючи на диспуті 1929 року: «Я боюся, щоб ми не скотилися до таких компромісів, що матимемо замість великої культури балабайку з насінням» [7, 463], або, як стверджується в п'єсі, «оливу з мухами» (улюблений його вираз, що повторюється і в «Мияні Мазайлі» і є ремінісценцією з «Мартина Борулі» І. Карпенка-Карого).

Символіка п'єси, настільки різноманітна і конструктивна за своїм характером, виникає зі складної природи жанру «Народного Малахія», в якому домінує міфологічне і притчеве начало, а також породжує каскад міфологем, які і викликають безліч прочитань і невичерпність семантики твору, орієнтованої і на опрозорення національних проблем в досконалому звучанні української художньої ментальності. Гостру актуалізацію цих моментів М. Куліш прекрасно розумів, підкресливши у виступі на диспуті вагу національних

аспектів буття: «Я питаю тут, як я питав і в Москві на літературній нараді: будь ласка, покажіть мені ті твори, де відбито, де освітлено нашу національну політику? Де ті твори? Я набридаюсь сміливості і заявляю тут, що, очевидно, в нашій літературі є настрій обійти цю проблему, бо вона, так би мовити, з погляду літературного посліху, грубо кажучи, щодо літературної кар'єри, небезпечна... Я прикипів до цієї проблеми... і не хочу розв'язувати її в білих рукавичках. Навіть і в подальших своїх п'єсах (а їх я писатиму за певним тематичним планом) я все одно буду відбивати й освітлювати національну проблему. Рекомендую і вам» [7, 460].

Жанр п'єси Куліша вимагає досконального коментування, зосередитися на якому сьогодні слід спеціально. Та саме створення такого багатоманітного коментаря є проблемою номер один у кулішезнавстві. До такого ж аспекту аналізу взаємозв'язку символіки і жанрової природи твору повністю підходить думка з роботи «Анатомія критики» американського дослідника Нортропа Фрая: «Нечасто усвідомлюємо собі, що коментар — це алегорична інтерпретація, тобто приписування ідей до структури образності» [12, 52]. Якщо уважно розглянути шлях, яким ішов Куліш у прив'язуванні ідей до структури поетичної образності, то напрошується висновок, що образність ця була іншого складу, ніж та, яку узагальнююче називають поетикою соціалізму. Його поетика, як показує аналіз «Народного Малахія», виростає на досвіді різних типів культури — мистецтва античного, середньовічного й епохи Відродження, бароко і готики, символізму і реалізму, була орієнтована на новаторство, яке походить із природи таланту і не обмежене накопченими привласами. Письменник наполегливо прямував до вершин інтелектуалізму, дбав про ренесанс української літератури, настирливо йдучи до щасливої епохи розквіту рідної культури, котра все ніяк не могла до цього реалізувати свої внутрішні можливості. Немає поки терміна, яким можна позначити цей новий тип культури, який так бурхливо формувався в 20-ті роки в українській літературі і в першу чергу — в творчості Миколи Куліша. Можна погодитися з термінологією, яка послужила для популярної і принципово пошукової роботи 1925 року «Ренесанс української літератури», автором якої був Анатолій Лейтес [див. 8].

Таким чином, щоб зрушити з місця в дослідженні творчості автора драми «Народний Малахій», необхідний паритет теоретичних знань (зокрема, в галузі різноманітних літературних течій, зміни типів культури, руху художніх пошуків до синтезу) й історичних передумових знань. Тим більше, що тільки зараз з'явилося чимало нових автентичних матеріалів, які розкривають приховану частку айсберга — внутрішнього життя митця, що був «небезпечно правдивим у всьому, про що він писав — це властивість його душі і таланту. Тому і в «Заяві» (Єжову), в оцінках своїх вчинків він суворий, до краю вимогливий і називає «мерзотою» те, що ми звикли розглядати скоріше як побутові промахи чи спільні заблукання часу, за які ніхто не несе відповідальності. А Куліш — ніс. І в цьому була його позиція» [4, 6]. Та ще одна присутня частина айсберга — суспільне і духовно-національне життя інтелігенції в умовах терору 20–30-х рр., коли, потрапивши до енкаведистських катівень, а потім на Соловки, М. Куліш вдався до неймовірного кроку — політичної суперечки з сусідом по камері, який пише після цього донос, що залишився в архівах НКВД як суворий документ і як несподівана сповідь, в якій постає протест проти

переслідувань за переконання, в тім числі й національні. «М.Куліш слушно прийшов до висновку: рокова пристрась до творчості — першопричина його життєвських бід, а те, що він писав по-українськи, тобто був націоналістом в очах центральної влади, — вирішальна трагічна обставина. У чому був мій націоналізм? — питає він. І відповідає: в мові. Дика, але для радянської ідеології нормальна підміна понять: національне стає націоналістичним» [5, 8]. І ці імпульси часу треба враховувати при розкодуванні таких складних творів, як «Народний Малахій», аналіз якого передбачає наявність «конкретних образних збудників, типів, положень, без яких і легка фантазія драматурга не могла прокинутися до життя» [11, 27].

Саме тому найбільш адекватна завданню форма, на нашу думку, — створення коментаря, який звернений до конкретно-історичних прив'язок тексту, до реалій 20-х років, національного і загальнолюдського контексту, до різноманітних витоків художнього коду письменника, до його творчих знахідок, яким «несть числа». Тільки після такої, здавалося, тимчасово-чорнової, але скрупульозно-кропіткої роботи, можливе подальше просування шляхом відторгнення від кон'юнктурних літературознавчих перекося і нашарувань до прогресу в постановці знань про Миколу Куліша і такий його чудовий твір, як «Народний Малахій», на наукову основу.

#### БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Бауэр В., Дюмотт И., Головин С. Энциклопедия символов. — М.: Крон-пресс, 1998. — 512 с.
2. Біблія.
3. Керлот Х. Э. Словарь символов. — М.: Refl-book, 1994. — 608 с.
4. Кузякіна Наталя. «Ув'язнений за суворою ізоляцією...» З роздумів над долею Миколи Куліша // Київ. — 1993. — № 7. — С. 117–128.
5. Кузякіна Наталя. Архівні сторінки... — К.: Національна асоціація українознавців. — 127 с.
6. Куліш Микола. Народний Малахій // Твори в двох томах. — К.: Дніпро, 1990. — Т. 2. — С. 4–83.
7. Куліш Микола. Виступ на диспуті з приводу постановки «Народного Малахія» // Твори в двох томах. — К.: Дніпро, 1990. — Т. 2. — С. 456–478.
8. Лейтес А. М. Ренессанс украинской литературы. Факты и перспективы. — Харьков, 1925. — 35 с.
9. Ставицька Леся. Про символіку драм Миколи Куліша // УМЛ. — 1997. — Число 24. — С. 5.
10. Шерех Юрій. Шоста симфонія Миколи Куліша // Твори в двох томах. — К.: Дніпро, 1990. — Т. 2. — С. 326–340.
11. Яременко В. Червоный заступ української драматургії // Микола Куліш. Твори. — К.: Рад. письменник, 1968. — С. 3–29.
12. Narsrop Fry. The Anatomy of Criticism. — Princeton 93, USA, 1973. — 220 p.

## ПОЕТИКА КОМПОЗИЦІЇ ТВОРУ «ЗА МИТЬ ЩАСТЯ» О. ГОНЧАРА

Зенітом літературної й громадської діяльності, визнання й слави Олесь Гончара стали 60-ті роки — час, коли народжувалося й набувало сили відразу підтримане ним шістьдесятництво й українська культура переживала етап короткочасного піднесення. Незабаром письменник відходить від керівництва Спілкою, повністю віддавшись творчій роботі. Та відхід цей був більше для зовнішнього, поверхового ока. Насправді боротьба тривала. Боротьба за переслідуваних побратимів по перу, за українську мову й культуру, проти маланчуківщини з її чорними списками й чорними справами — розсіпанням книжок чи спалюванням їх, вилученням з бібліотек, виключенням талановитих літераторів зі Спілки письменників, увільненням з роботи й прямими репресіями, заборотами непокірних до в'язниць, таборів і психушок. Боротьба за І. Чендея чи В. Земляка, Ліну Костенко чи Григора Тютюнника, за Василя Симоненка, про якого саме Гончар сказав перше правдиве й заслужено високе слово понад усі офіційні застероги й заборони. Проводить нелегку роботу, щоб роман «Чотири шаблі» Ю. Яновського нарешті побачив світ після понад півстолітнього приховування від читача та багато іншого.

З новою силою проявляється його патріотична, громадсько-політична творча наснага з другої половини 80-х років. Він виступає в пресі й по радіо з пекучих питань. Пише про Чорнобиль атомний і духовний, замовчувану історію України, штучний голод 1933 року та чи не найбільше, найгостріше — про право на життя української мови і державний захист від навислих над нею смертельних загроз. Виявляючи широкий інтерес до різних видів мистецтва, Олесь Гончар з особливою пошаною ставиться до українського й світового малярства, високо цінував творчість Васильківського, музику Лисенка, Леонтовича, Люткевича, пісні сучасних композиторів України. Художній світ Олесь Гончар як визначного письменника самобутній і індивідуальний, творчість — різнопланова і багатотемна. Творча незаспокоєність стала глибоким внутрішнім законом письменницького обдарування. Читання його прози — це духовна праця, що завжди приносить свіжість естетичного почуття. Ось як образно сказав про його манеру письма П. Загребельний: «Гончар витрацьовує свої твори, як ластівка ліпить гніздо. Він вибудовує щонайменшу деталь. Колись влучно казали наші літописці про великих будівничих: «Изметтал всю хитростію». Про ці слова згадуєш над сторінками Гончарової прози. Проза має бути поетична. Це його вислів. Він відчуває звучання кожної своєї речі так само, як композитор, який тримає в пам'яті сотні тисяч звукових комбінацій»<sup>1</sup>.

Олесь Гончар дуже вимогливо ставився до своєї творчості. Він писав так: «Я належу до тих письменників, котрі майже завжди замишаються невдоволені своєю роботою. Певно, це природне почуття, що відбиває вічну невідповідність, той майже неминучий розрив, що відділяє художній задум від його втілення. Досягти повної гармонії навряд чи кому вдається, але прагнути до цього, ясна річ, треба кожному»<sup>2</sup>. В творах митця завжди відчуються особливості індивідуального стилю. Висока ідейна наснага, неповторність стільових барв, багатство і краса мовної палітри, своєрідність мистецьких шукань давно вже відкрили творам Олесь Гончара широкий шлях до зарубіжного читача. І зрозуміло чому. Бо художня досконалість, вміння проникнути в таїну людської долі, українськість прози притягають чаром слова. Новела «За мить щастя» в цьому переконує

щиро. Отож варто придивитися до граней поетики, і композиції зокрема.

Композиція — один із основних компонентів художньої майстерності письменника. Відіграє роль композиції як «організатора» твору. Визначень композиції багато, кожне з них широкремлює ту чи іншу її властивість. Композиція — це передусім визначення мети, центральної фігури, а потім окреслення решти персонажів, сюжетних та позасюжетних елементів, пейзажу, портрета, ліричних відступів, вставних епізодів. Композиція твору розкриває ідейні й художні авторські завдання, дає змогу вникнути в процес творчості, простежити логіку побудови твору, вмотивувати добір і розміщення його частин, групування персонажів.

Посутньою складовою композиції є сюжет — власне, ті складні конфлікти і взаємини між персонажами, ті події, розгортаючи які письменник розкриває характери, своє ставлення до них, весь зміст твору. Сюжет — це показ персонажів художнього твору в дії, в процесі формування і виявлення свого характеру, почуттів і думок. Сюжет — зв'язані між собою події, в яких виокремлюються характери і розвивається суперечність між ними. Якщо композиція — упорядковане розміщення взаємозв'язаних частин твору, то сюжет — розвиток подій і характерів. У сюжеті виділяється ряд основних елементів: експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація та розв'язка. Поєднання сюжету і фабули художнього твору дає змогу краще з'ясувати своєрідність його побудови. Фабула — це те, «що було насправді», сюжет — те, «як узнав про це читач»<sup>3</sup>.

Якщо сюжет відноситься до найглибшого предметного рівня форми літературного твору, то фабула — до більш зовнішнього, композиційного її рівня. Озброївшись найважливішими теоретичними положеннями, є необхідність придивитися до особливостей сюжетоскладання, властивого новелістичній манері Олесь Гончара.

Новелу «За мить щастя» можна віднести до рангу психологічних естетичних відкриттів у світі любові. Романтичного розповіддю, піднесеним заспівом, з ледь вловимого внутрішньою схвильованістю, могутньою розлогою метафорою починається новела. «У тропічному місті Рангуні, де молоді смаглочі солдати стоять з автоматами на постах у своїй джунгльній зеленій одежі, в місті золотих пагод-храмів, що підносяться в небо стогами жовтогогарячого живив'яного блиску, в місті, де рано ніч настає і в присмерках паладу, мовби викопленого з казок Шехерезади, майне раптом обличчя з прекрасним профілем камеї, а на сцені, відданий східним розкошам пластики, співають руки танцівниць, тчуть пісню кохання під звуки дивного інструмента (назва якого так і зосталась тобі незвідомо!), — в той жагучий, по-тропічному паркий рангунський вечір з фантастикою музики, краси і мрії піднебесних згадалася чомусь ця давня історія, історія інших широт». Цей багатий настрій, ця натхненна музика і рельєфний живопис тонко відшаровуються од драматичних фактів повіданої письменником історії, відшаровуються, щоб посилити різку контрастність їх. Це своєрідний емоційний вступ, що готує ґрунт для розвитку сюжету, дає йому перший — не структурний, а психологічний — поштовх. Експозиція новели є надзвичайно лаконічною: «Літо було, перше повоеєнне літо, виноградники зеленіли, і перші снопи виблискували в полях» (С. 518). Саме між цими відблисками снопів і зустрілися Сашко Діденко, солдат переможної армії, і Лариса, громадянка іншої країни. Він вільний, окрилений, щасливий, бо відліл, і вона, яка мала вже чоловіка, але покохала вперше. Сашко довгі роки чекав цієї зустрічі, вимальовував у своїй уяві і ніяк не міг представити, що це відбудеться саме тепер, на чужій землі з іноземкою. Зустрілися не на чорній дорозі, не біля винного погребка, а саме тут, між сліпучими снопами і сонячними стернями. І,

можливо, для когось це була б дрібниця, де зустрінуться герої, а для Олесь Гончара це важливо, бо в любові двох він бачить чисте, світле, вічне, цінне, дорожче за блиск металу. Зустріч Сашка й Лариси, їх пташина мова, погляди, жести представляють зав'язку новели, що задає ритм усьому стрімкому рухові сюжету. Експресивність цієї первинної картини зустрічі, що є долею а не випадковістю, складає органіку композиційної динаміки. «Кидає віжки, зістрибує, і вже тріщить дупка стерня під чобітьми, жниці шутають хто куди навтьоки, розлітаються зі сміхом, з лукавим переляком, тільки вона зостається стояти — незворушно стоїть під своїм тугим золотим сююком» (С. 520).

Коротка хвилинка зближення виповнена тією інтенсивністю переживань, коли двоє в очах, у зовнішності одне одного читають усе його попереднє життя, відкриваючи для себе споріднену — соціально, емоційно — істоту, коли жіночий виклик своїй долі, попередньому життю підказує бачити в незнайомому не свавільця, а заступника, коли чоловіча рішучість надихається не легкістю близької перемоги, а відчуттям порозуміння та заступництва. «У чорній хвилі волосся, що розсипалось по плечах, помітив срібну ниточку, і це вразило: що так рано її посріблило? Яке горе, які смутки? І сповнився ще гарячішим почуттям до неї, бажанням оберезити, прихистити її» (С. 521). Кількома штрихами проступає перед читачем глибинний, самими персонажами до кінця не усвідомлений смисл їхньої поведінки. Легковажність, грайливість, з якою кожен вступає у ситуацію, не є змістом їх характеру. Присмученість і довірливість, небагатий одяг жниці викликають у солдатів, який за походженням теж із цього живварського, хліборобського світу, наплив якоїсь майже братньої, співчутливої ніжності. Уповільнене, стримане, цнотливе зближення через предметний світ: вона вказує йому (водовозові) на глек з водою, пропонує напитись; він обережно бере у неї соломинку, яку зігчів'я крутила в руках — «віддала, не опираючись, лише спаленіла щоками, зашарілась густо» (С. 521). Тепер уже нічого між ними нема, й ось її рука в його руді — її маленька, тверда у його великій, грубій; тут обидві пари епітетів, антонімічна й синонімічна, важать однаково багато, важать лиш у такому поєднанні. Він, як відлуння, повторює її ім'я, вона дивиться на нього «так спрало, ніби все життя ждала саме його» (С. 521), й саме цієї миті очі його зупиняє рання срібна ниточка у її волоссі. Обоє зраділи цій зустрічі, яка опалила їх жаркою, чистою любов'ю. Але Лариса не була вільна, її заміжжя, чоловік не могли дати їм повну насолоду несподіваного і палкого щастя. І саме в таку світлу мить зародження їх кохання появляється чоловік-ревнивець. Захищаючи себе і свою Ларисочку, Сашко убиває його. «Ще не випустив він її з обіймів, як раптом вона шаргнулась, нажахано скрикнула щось йому в засторогу, і солдат, озирнувшись, утледів, як смерть до них наближається у вигляді незнайомого, чорного, в жилетці, з блискучим серпом у руді. Догадався: чоловік... Почуваючи за собою зіщулену жіночу постать, артилерист ривком вихопив з кобури свій важкий трофейний пістолет... Пролунав постріл» (С. 521-522).

Ця новелістична зав'язка, як тута пружина, рухає дію твору, швидкісну реактивність розгортання наступних сцен цієї унікальної історії блискавичної й несподіваної любові. Цікаво, в якому ритмі виписано експозицію і зав'язку. Вони контрастують і гармонують водночас, чергуючи уповільненість і пришвидженість руху сюжету на законічній площі новели.

З цього моменту в новелі починається розвиток дії. Починається нове життя для Сашка, який сидить на гауптвахті, а для Лариси життя втрачає свою суть. Вона, не встигнувши одержати, втрачає свого коханого, живе миттю свого минулого щастя. Уже потім, коли

Сашко сидітиме на гауптвахті, вірні Діденкові друзі на основі його ж таки розповідей вифантазують близьку їхньому серцю легенду Ларисиного життя. «Ларисою звати її — це єдине, що знали ми, Діденкові друзі, про його любов. А він, хоч теж тільки один-однісінький раз бачив Ларису, міг розповідати про неї до ранку... Нам аж дух перехоплювало, коли йшлося про оті снопи золоті, полум'я кофтини, палаючі вуста... А очі! Ї очі ясновологі, ще й смуток, згорьованість? ... за нелюба віддано» (С. 524). Легенда виявляється недалекою від дійсності. Те, звісно, нітрохи не пом'якшить солдатові провини в очах суворого армійського трибуналу, але додасть вельми важливий нюанс до розуміння Діденкової поведінки у хвилину запаморочливо щасливого зближення. Любов з першого погляду. Любов? Хіба є вона така?

Юрист, котрий першим допитував Діденка, виходячи з суті факту, мав версію куди простішу. Він звинувачував вино, хміль вина. В тому, що йдеться про щось більше, ніж бунт плоти, переконує вся подальша поведінка підсудового: він тримається з гідністю і певен власної правоти. Він годинами може то наспівувати, то розповідати про свою Ларисочку, про їхнє спільне майбутнє. Він осліплений, як може бути осліплена твереза, практично мисляча людина лише не звичним для себе почуттям, і тому не бачить, до останньої години, не вірить, що приречений на смерть. Авторський коментар посилює динаміку сюжетних поворотів, готує розв'язку: «Вся ця історія з убивством, судом і вироким стосувалася ніби не його, все сприймалось як тяжке, моторошне непорозуміння» (С. 526). Проїшовши через випробування долі, героям на якусь маленьку мить, з волі друзів, випадає зустрітись. Лариса підходить до важких дверей землянки. Яка ніжність, ласка, доброта лилась у мові закоханих: «— Зірньою мою! Циганочко! Ясонько! Очєня мое карє, щастячко рідне мое!...

Де й бралися в нього, грубого артилериста, ці слова-пестоці, ці ласкаві співи душі, співи до неї, єдиної» (С. 527). І за цю єдину мить, мить світлого, ясного серед темноти страждань і переживань, було сказано все, що могли говорити закохани серця. Сашко вже знав, який вирок чекає його.

Вражачою сценою твору — прощання комбата Шаруди з Сашком Діденком. Сцена ця сповнена небагатослівного мужнього драматизму. Прощається комбат з однополчанином, геройським хлопцем. І коли в його мові звучить звинувачення, що Сашко зганьбив Вітчизну, то Діденко готовий змити кров'ю пляму. «... На смерть за Батьківщину йшов, а тепер сам заглямував її?... — Ви ж знаєте мене, товаришу комбат, — Діденко розхвилювався. — Вітчизну, те, що є найсвятіше в людині... Хіба ж я хотів зганьбити?! Та коли вже так виходить... Коли виходить, що тільки смертю й можна ту пляму змити. То що ж, я готовий» (С. 530).

Саме цією сценою діалогу-прощання комбата з Сашком автор підводить до кульмінації новели. Кульмінацією новели є розстріл Сашка Діденка, описаний з дотошністю аналітика, котрий не пропускає жодної щонайменшої деталі, але зосередженої і стягнутої до неможливості. І тут Олесь Гончар вдається до активної дії такого принципу новелістичної композиції, як «принцип черепахи», коли лінійний сюжет з усіма необхідними елементами втягнутий всередину кульмінації. «За півгодини по цьому засуджений стояв перед військами над яром, і темні хмари пливли над ним. Дочитувалися в суворій тиші останні слова, коли зненацька пронизливий, як постріл, жіночий скрик вихопився десь над виноградниками й розпанахав тишу до змар» (С. 530). Закінчує Олесь Гончар цю трагічну історію журливо-просто: «Та тільки чуда не сталося.

Скрик був, і хвилинне замішання, і жіноча в лахмітті постать справді була вихопилась з виноградників, майнула перед ошелешеними військами — та тільки на мить. Порушений лад скоро було відновлено. Хмари над яром пливли, як пливли. Сталося все, що мусило статись» (С. 530). Так гвардієць артилерист Сашко Діденко, який тисячу раз життям ризикував за Батьківщину в боях, віддав це життя, коли вже віддунали останні залпи війни і зацвіло перше мирне літо.

Основу зовнішньої композиції складають три розділи, межі між якими не такі вже й виразні, скоріше — умовні. Та тричленна структура все ж помітна і виправдана. Перший розділ — пролог, третя глава являє собою епілог, а вся дія відбувається в другому розділі. Перший і третій розділи за розміром майже однакові. В першому наявний лише один абзац, одне речення, яке займає 14 рядків. У третьому розділі три абзаци, 10 речень, які розміщені на 18 рядках. Як бачимо, принцип симетрії в розташуванні елементів зовнішньої композиції витриманий О. Гончаром у класичній формі. Все у новелі «За мить щастя» стягнуто в один тугий вузол, тяжіє до одного центру — миті щастя і трагедії історії, — ім'ям якої виправдано названо твір. Доцентровий принцип стягненої і водночас розлогої композиції характеризує художню структуру твору. Крім сюжету, в новелі присутню роль відіграють позафабульні елементи, серед яких *портрет* і *пейзаж* чи не найзначніші. Для творчої манери Гончара-портретиста характерне змалювання внутрішнього світу героя, його думок і почуттів у розвитку, в динаміці, в усій їх складності і мінливості через опис зовнішності. Таким чином письменник відображає в портреті стан душі людини. Автор не дивує читача випадковими рисами героїв, він подає крупним планом якусь одну промовисту деталь, що рівномірним теплим світлом осяває характер зсередини. Ось перше знайомство з Ларисою: «А життя вийшла з-за полукіпка і, ще й звідти поправляючи снопа, позиркує на шлях до солдата. Червона як жар кофтина палахкотить на ній. Волосся темніє, вільно спадаючи на плечі. Ноги загорілі блищать. Ось уже глек у неї в руці, і жниця, відкинувшись, нахилїць з того глека п'є...» (С. 520).

Автор ще не дає відчуття сповна всієї глибини драматизму цієї жінки. Та ось нова лаконічна й точна деталь у сприйманні Діденка — срібна ниточка сивини в її волоссі — підсвічує сюжетний рух, засновуєчись на внутрішніх якостях характерів обох і мотивах поведінки. Змалювання портретів героїв у Гончара не є випадковим, вони подаються у найвідповідальніші моменти життя, цим самим підкреслюючи особливості героїв. У змалюванні дії твору велику роль відіграє портрет Сашка, в якому підкреслено домінуючий стан і настрої. «Насвітує, наспівує бравий водовоз, недбало пустивши через чоло пасмо пшеничного чуба» (С. 519). Радість, загадковість майбутнього під час першої і єдиної зустрічі передається в портреті Лариси. «Щось інше (а не жарт) світілося з глибини аж присмучених, карим сонцем налятих очей... Ах, ці очі, що в них затаєна безодня жаги ніжності, ця кофтина червона, блаженка, що вже розлазиться на смаглому тілі, цієї зрошеної жив'ям потом, напіввідкриті, напівоголені перса... Руку її все життя не хотілось би випускати зі своєї, безодня очей зваблювала, густовишневі губи були так довірливо близько» (С. 521). Щоб передати трагізм дальшої долі героїв, їх переживання, душевний крик, автор малює зміни в портретах: «Не пломеніла на ній кофтина, як тоді, була темно вбрана, боса, зарошена, і волосся на голові кучмилося недбало» (С. 528). Паралельно з цим портретом її йде його портрет, у замкнутому просторі котрих спресовано час дії. «Сині краплини очей, так крутий солдатський лоб, тепер уже пострижений, та широкі вилиці посірілі.

Запустивши руки у віконце, долонями гладила Діденкові його посіріле в сутінках обличчя, велике, мідне, одне з тих облич, що їх переводять у граніт» (С. 528). Коли доля Сашка безнадійна (через деякий час його мають стратити), відповідно змінюється портрет, що працює на лаконісний розповіді, на виняткову спресованість композиційного розвитку.

Не менш важливу роль композиційної оранжировки тексту відіграє *пейзаж*, який крім того, що розкриває могутність, красу природи, служить допоміжним композиційним засобом для виразнішого розкриття характерів і внутрішнього світу героїв. Описом природи письменник готує до тієї чи іншої події. Так, через першу пейзажну картину зеленіючих виноградників письменник виходить на контрастні взаємини між світом радісної природи і трагічності подій, що розгортаються. Через такий опис природи читач спершу внутрішньо відчуває, настроюється на світлу, веселу подію. І ця подія відбувається. Зустрічаються двоє, в яких зароджується світле як сонце почуття — кохання. Пізніше, після події, яка змінила життя Сашка Діденка, постає абсолютно відмінний опис природи. Переживає герой, розуміє недоречність того, що сталося, і того, що залишилося за межами землянки. Олесь Гончар протиставляє одну частину поля іншій. Дає зрозуміти, що нічого вже не поправиш, ті зелені виноградники не наша зона. Все ж надія є, хоч і чужа зона, але зелене, світліться. Зовсім іншою зображено природу в найтрагічнішу мить. Мить, коли Сашко розуміє, що врятувати його може лише чудо. Природа описана дощова. І це не випадково. Письменник показує тугу, жаль, скорботу через опис дощу. Здається і природа плаче над долею Сашка.

Не менш важливу роль у новелі відіграють інші позафабульні елементи, зокрема — *інтер'єр* і *екстер'єр*. Описом середовища, місця, де стоїть землянка, та її внутрішньою обстановкою письменник чітко протиставляє два способи життя. Життя радісне, повне надії і сподівань, і життя безнадійне, без майбутнього, яке розділяється з білим світом важкими дубовими дверима. «В глибині лісу — вже наша солдатська цивілізація: посипані пісочком алеї-лінійки, грибки, червоні кутки; цілі квартали чепурних офіцерських та солдатських землянок. І ясна річ, що для землянки гауптвахти тут не місце, її винесено осторонь, геть аж на узлісся. Споруджена нашвидкуруч, вона, одначе, міцно сидить у землі, ледь стирчить гребенем, приладкувата, темна, лобата. Двері важкі, з дубових неструганих обстоїв. Засув на дверях і плomba, наче тут склад з вибухівкою. І ніякого віконечка, лише вузька над дверима щілина-проріз, на амбразуру схожа, щоб миска з гіркою кашею раз у день крізь ту амбразуру пролізала» (С. 522).

Пророком показує письменник Діденка, коли він говорить: «Проти любові закон? Не може бути такого закону!» (С. 525). Зразу ж, на підкреслення цього, автор дає відступ: «Зауважимо, до речі, що Сашко Діденко виявився в цьому провидцем: відмінено було цей закон. Але сталося це далеко пізніше» (С. 525).

Цікаво простежити за ліричними відступами автора та за історичними екскурсами, що займають відносно суверенне місце в системі твору, хоч їх органічно вмонтовано у текстову цілісність. Історія Сашка й Лариси, як твердить у відступі автор, одразу ж стала знаряддям політичної спекуляції в тому світі, зброєю спритних діаків у передвибірній боротьбі партій. На тих терезах людське щастя, кохання нічого не важило.

Порівняння тиші, роздолля післявоєнного мирного життя з воєнним автор оформляє як ліричний відступ, в якому голос автора і голос героя зливаються воедино: «Яке роздолля навкру-

тні! Під час війни, коли випадало опинитися в горах скелястих уночі, у хвищу, в завірюху, не раз кортіло йому крикнути, гукнути, гогокнути так, щоб луна покотилася по всіх Карпатах. Але тоді не можна було. Тоді люди жили нишком, потайки, покрадьки» (С. 519). Щоб підкреслити трагічність того, що має статися, письменник попереджає про фатальну розв'язку, даючи невеликий відступ-роздум, який миттєво промайнує у думках героя: «Ще промайнуло в одну мить те, що сам бачив недавно: боєць лежить на винограднику затоптаний, поглумлений, з перерізанним горлом...» (С. 522). Порівнюючи те, що сталося, з тим, що накоїла війна, Олесь Гончар показує всю недоречність цього випадку. Описує це в роздумах його друзів-однополчан: «Бо чи таке воно й страшне, що він накоїв, — один постріл, а перед тим мільйони, мільярди пострілів було зроблено по людині! Не крав, не грабував, з табору самовільно не відлучався, а що тому ревнивцеві, якого десь чорти під руку піднесли ... то не в зуби ж було йому дивитися!» (С. 523).

Логікою художньої думки, що є рушієм композиції, автор займає позицію позаприсутності («вненаходимості»), за визначенням М. Бахтіна, емоційно стоячи на сторожі мужності і любові, він, не пом'якшив із співчуття долі героя і не закінчив твір закрученим хвостиком морального напучення. Разом з письменником внутрішню протестуємо проти цього вироку, але й усвідомлюємо всю закономірність і правдивість саме такого фіналу. Автор не приховує свого погляду на змальовану історію, і цей погляд протиставлений тим об'єктивним і суб'єктивним чинникам, що визначили долю солдата. «Що після цього ще додати до цієї історії? Як чудо сталося? Як здригнулись серця від її зойку — зойку безоглядної туги й любові, і як опустилися дула гвинтівків, і всімхнулися полегшено ті, що прийшли сюди бути свідками страти? І як він, помилований, ступив від своєї смертної ями назустріч товаришам, друзям, командирам, назустріч їй, своїй безмірно коханій, що, розкинувши руки для обіймів, сяюча, бігла-летіла в щасливих сльозах до нього? І як цілу ніч після цього разом веселились війська, й виноградне містечко, й найщасливіші в світі — він і вона?» (С. 530).

Розповідь письменника будується на взаємодії точки зору автора з точкою зору головного героя і читача. Між ними виникають найбільш складні, у формальному плані, відносини. В рамках невластив авторській мови проходить боротьба активностей, яка проявляється в таких відносинах:

- а) голос героя підпорядкований оповідачу, лише трохи виділяючись;
- б) герой займає активну позицію, витискуючи оповідача;
- в) злиття голосів героя і автора.

У першому випадку мовою автора передаються думки, переживання героя, тобто передається внутрішня мова героя. В цьому випадку мова автора на першому місці, мова героя — на другому: «А хміль сонця нуртує душу, і в голову лізе всяке таке, що чув про любові фронтів, про знайомства в медсанбаті, а то й з місцевими грішницями, — таланить же іншим! А йому — що йому випадало? Гармату тільки й знав у житті, з нею пройшов півсвіту, перемісив багноки! Понад хмарами з нею був, плацдарми тримав, — за гарматним боем ніколи й на дівчат було озирнутись. І ось тепер в їжджає в палаюче літо на своїй водовозці, спраглий, самотній» (С. 519). «Смерть!» — промайнуло Діденкові. Ще промайнуло в одну мить те, що сам бачив недавно: боєць лежить на винограднику, затоптаний, поглумлений...» (С. 522). Або: «Що знав він досі, що бачив, чим жив? Вирви та бруд, та сморід війни, снаряди тільки й умів

фугувати, смерть одну тільки й бачив, а вона, ця любов несподівана, з'явилась, мов з неба, і сонячним духом сногів — подихом самого життя тебе обдала, сп'ялила навіки...» (С. 528).

В другому випадку мова героя вже не внутрішня, а зовнішня, звучача. Цією мовою герої розповідає про свій стан, свої подальші плани. Мова героя на першому плані, мова автора на другому: «Головне, щоб водовозку мені знов повернули, — казав він до вартових. — Одразу ж на галоп до неї! Сідай, моя мила! Сядемо поруч на водовозці і гайда через усе місто: дивіться — це наше весілля, це вже ми з нею муж і жона» (С. 524).

В третьому випадку герої і автор говорять разом. Тут мова героя і мова автора зливаються, складаючи еластичний дует. Прикладів такого поєднання форм розповіді у тексті чимало. Так форми розповіді, застосовані у творі Олесь Гончара, працюють на багатощаровість композиційної організації тексту, яку аж ніяк не можна назвати одноплановою, одноманітною і не сконцентрованою. Навпаки, діє вона як сильна пружина, що з'єднує окремі фрагменти в цілісну єдність.

Синтез спостережень, присвячених даним аспектам поетики автора «За мить щастя», дає змогу особливо підкреслити, що Олесь Гончар працює в напрямі розвитку традицій надзвичайно плідної мистецької школи, яку заміщило нашої культури українське бароко. Як відомо, бароко — новий і справді ренесансний період, що своїм промінням освітив наступні етапи розвитку вітчизняної культури, в тім числі і сучасної. «Стиль бароко» — це синонім неспокою, поривності, потужності і ніби недокінченості, незавершеності, намаги поєднати протилежності, навіть — зударення»<sup>4</sup>. Серед особливостей поетики бароко і теоретики, й історики культури виділяють такі риси, як «динамізм образів і композицій, тяжіння до різких контрастів, формальних і смислових, складна метафоричність як основна риса стилю, алегоризм і емблематичність, прагнення вразити читача, оволодіти його почуттям і свідомістю, а звідси — схильність до пишного й барвистого декору, до риторично оадобленого викладу»<sup>5</sup>.

Саме ця схильність до пишної барвистості колористики, як показує проведений системний аналіз художнього тексту «За мить щастя», характеризує необароковий стиль Олесь Гончара, що видає в ньому знавця і провідника національних мистецьких традицій і водночас новатора, активного шукача власних шляхів у культурі художнього образу. Саме ця необарокова манера письма дала змогу авторові спресувати твір, вдатися до згущеної, фрагментарної композиції, яка, однак, не призвела до вузькості смислових навантажень образів, а навпаки, розширила їх до безкінечності. Тому-то кожен читач відкриває свої смисли в тексті і підтексті твору. Фарби, застосовані у творі «За мить щастя», крім того, характеризують прикмети національної колористики, що органічно вписуються в загальнолюдські закони використання барв у мистецтві слова. Контраст буяння фарб навколишнього світу і пригніченості душі, підладної державним примусам і законам повоєнної доби, складає чи не найприкметнішу рису поетики твору. Характерно, що за цими якостями художньої організації тексту стоїть широка палітра естетичних відкриттів Олесь Гончара, здійснених у вітчизняному мистецтві.

#### ПРИМІТКИ:

1. Загребельний П. Неложними устами. — К., 1981. — С. 163.
2. Гончар О. Письменницькі роздуми. — К., 1980. — С. 233.
3. Теорія літератури. Поетика. — М, 1925. — С. 137.

4. Маланюк Є. Доба бароко // Нариси з історії нашої культури. — К.: Обереги, 1992. — С. 42.
5. Наливайко Д. С. Бароко // УЛЕ. — К., 1988. — Т. 1. — С. 131-132.

Валентина Саенко

### ПОЕТИКА КОЛЬОРУ В ОПОВІДАННІ «ЗА МИТЬ ЩАСТЯ» ОЛЕСЯ ГОНЧАРА

З безлічі аспектів художньої культури твору «За мить щастя» як предмет вивчення обраний один важливий для розуміння всієї естетичної якості ракурсу — поетика кольору, роль його як естетичного чинника, що надає особливий вираз усьому оповіданню. Аналіз кольору і його функції в оповіданні є частиною комплексного осягнення творчості митця і поетики, зокрема. Нагальна потреба такого підходу «усвідомлюється нині багатьма дослідниками»<sup>1</sup> не як периферійного, а вельми суттєвого напрямку філологічної науки.

У виборі кольорової палітри, у переважанні певної барви в творі проступає дуже цінне і в особистості письменника, і в художньому світі, ним створеному. Та, на жаль, до аналізу кольору для характеристики стильових особливостей, художньої своєрідності письменника дослідники літератури вдавалися поки що зрідка і спонтанно.

Термін «колір» — кольор, кольоровий, колярний — запозичення з латинської мови; лат. color («colos») — «колір; фарба» зіставляється з давньоіндійським «вершки, півка на квіт'яченому молоді», дв. — н., hlan «ховати», причому припускається первісне значення «покриття» (у тому числі й «кольорове»). Саме колір допомагає краще орієнтуватися в оточуючому світі, пізнавати його закономірності, розрізняти безліч предметів, скеровує увагу до проблем зв'язку різних естетичних емоцій. Ще Арістотель співвідносив колір зі звуком, а французькі символисти знаходили відповідність між словом, кольором і звуком. Дійсно, слова, мова наша «дає нам тисячі способів на означення... світла в його нюансах, цілої скали кольорів... токів, шумів, шелестів».<sup>2</sup>

Проблема кольору надзвичайно складна, і, щоб розібратися в ній, необхідно ґрунтовне дослідження провести бодай у напрямі осмислення існуючих теоретичних версій про його сутність у різних видах мистецтва і, зокрема, літературі.

Барви рідко аналізуються як самостійний фактор, частіше їм відводять допоміжну роль. Та колір — одна з основних характеристик будь-якого предмета, він надає свого чару, своєї індивідуальності формі предмета, разом з якою він сприймається нашим зором. Барва виступає у тісному зв'язку з такими «елементами художньої форми, як композиція, простір, фактура, колорит».<sup>3</sup> Використання кольору в літературному творі є «додатковим засобом вияву своєрідності у стилістиці як окремого твору, так і творчості письменника в цілому»<sup>4</sup>, служить повнішому розкриттю ідейного змісту, сильнішому емоційному впливові на читача.

Повною мірою це стосується оповідання Олеся Гончара «За мить щастя», яке справді характеризує улюблену колористичну гаму, якою оперує митець найчастіше, і водночас ті відтінки, що зумовлені внутрішніми якостями саме цього твору з його проблемою, з характеристиками його героїв, з усією тією індивідуалізованістю, яка притаманна конкретному виразу творчої системи. Нові аспекти вивчення кольору як категорії поетики примушують доскільки придивитися до його ідейно-естетичної функції у художньому творі.

Якими б суб'єктивними не були кольоробачення, колоратура твору, в них втілені внутрішні змістовні грані таланту письменника. Кольорова градація емоційно наснажує слово, надає йому живописної довершеності, пластичності, стильової неповторності.

Типологічно кольорова домінанта творів О. Гончара близька до стильової колоратури М. Кошобинського, раннього П. Тичини. Музичний і кольоровий образи в Олеся Гончара співвідносяться, досягаючи ефекту синестезії. Озвученість кольору і забарвленість звуку становить його індивідуально-творчу неповторність.

У багатьох творах О. Гончара можна легко віднайти кольорові образи і щораз вони виокремлюються новими гранями, витримані в іншій тональності, збагачують палітру зображальних засобів. Ряснотою кольорів, гармонійним поєднанням їх тонів відзначаються майже всі твори митця і сприймаються як мозаїчна, динамічна картина життя.

Колір у творах О. Гончара — це авторська оцінка персонажів. Прагнення якнайточніше втілити в процесі творчої віддачі задум породжує пошук нових резервів енергії слова. Такий додатковий енергетичний запас дають митцеві додільно вжиті барви. Кольорове слово Олеся Гончара — результат творчого пошуку, невтомного і сміливого. Барва у творчості митця психологізується, виконує ідейно-емоційну та естетичну функції. Психологізація кольору є особливістю стилю письменника. Він не порівнює, а поєднує слова на означення настрою, психологічного стану. Має місце і поєдинок кольорів, що логічно вписується в загальну систему зображально-виражальних засобів, плавно й невимушено в ній розвивається, має свою логіку, об'єктивні закономірності, свої ритми.

Без з'ясування кольорової деталізації нелегко зрозуміти ідейний зміст творів О. Гончара. Багатий арсенал фарбних характеристик дав письменнику змогу всебічно передати психологічні й емоційні стани героїв, їх внутрішній світ, а водночас відбити і своє світовідчуття.

У відповідній забарвленні кольору, використанні мовно-зображальних засобів виражається авторська позиція. Безсумнівно, колір у цій системі не може не активізуватися, не виконувати ідейно-естетичної функції, не виражаючи точки зору митця. «Не з багатой уяви, не з кабінетного мрійництва, а з самого життя видобуває О. Гончар оті «дивофарби», видобуває оту красу, яка ніколи б не злиняла, яка б вічно жила; не віддівтала й не тьмяніла від часу, зберігала б вічну свіжість, соковитість, чистоту тонів після дощової райдути»<sup>5</sup>, — писав В. Коваль, відзначаючи чарівливу мальовничість палітри слова.

Зрозуміло, коли це робиться на великій площі роману, коли письменник розвиває зображені й виражені почуття й думки героїв і свої власні, коли він прагне до стереоскопічності художнього змалювання всього, що стає об'єктом мистецької уваги. А як же барвний реєстр працює на естетичній території оповідання, коли над усім тяжіють межі й економність засобів, коли все має бути зведено до мінімуму, загнано в підтекст, пристосовано до жорстких правил жанру, коли не повинно бути жодного слова зайвого?

Відповідь на це питання дає аналіз фарбної палітри твору «За мить щастя».

Мало сказати, що новела «За мить щастя» — кольористична, бо у ній переплітаються всі барви. Таке буяння барв дуже рідко можна зустріти, їх взаємодія специфічно підкорена внутрішньому ритму даного твору і водночас характеристична для мистецького оперування фарбами, властивого Гончару — художнику, коли кожен штрих входить у контекст

деталей і цілого. В цьому творі митець продемонстрував творчий розвиток традицій української барокової культури, що характеризується буяннєм фарб, поєднаністю контрастних кольорів, увагою до увиразнення емоційних станів героїв за допомогою барвопису.

Для своєї новели автор обрав яскраве сонячне тло. «Стерня, свіже литво полукіпків, снопи і снопи — все виблискує золотом, все бризкає живим янним сонцем».<sup>6</sup> У цей вогонь барв і в їжджає на своїй бочді-водовозді герой твору. В їжджає бравий, веселий, радісний, бо вижив у цій тотально смертоносній війні, що й підкреслюється кольорами. А коли вже сталося непоправне, то кольори вжиті темні, важкі, чорні. Але не завжди вони оточують головного героя. Спалахи споминів відповідно виражаються зблисками яскравих барв. І вже тоді чорні, темні тони відступають. Світлі, яскраві кольори просвічуються, своїм сльвом освітлюючи раніше пережите Сашком. «Діденко й справді жив у ці дні незвичайно: оті снопи золоті, вони вночі у темряві землянки йому сяяли» (С. 525).

Таким переливом барв переповнена новела. Кольори поєднуються, переплітаються, протистоять один одному, будучи не фоном, а природною органікою тексту, його життям як естетичної цілісності. У лаконічному за обсягом творі фарби виступають повноправним господарем, своєрідною молекулою поетики «За мить щастя». Суверенне життя кольору в новелі слід розглянути передусім кількісно, обчисливши, які саме фарби і в якому контексті, задля чого вжиті. Саме тут доречна таблиця колористики (див. таблицю 1 на стор. 138).

За статистикою кольорів переважають світлі, яскраві фарби. Прикметно, що прямі яскраві кольори вживаються п'ять разів, але їх відтінки, нюансові варіанти подані значно більше і домінують у новелі. Якщо жовтий у прямому значенні не вживається, то відтінки його зустрічаються найбільше: золотий — 7 разів; сонячний — двічі; жовтий опосередковано — тричі.

Білий колір у новелі не використовується, а його відтінки є: срібний — 1 раз; синій — 3 рази.

Червоний колір зустрічається двічі, а його відтінки в п'ятеро більше: полум'яний — 4 рази; червоний опосередковано — 5 раз; вишневий — 1 раз.

Зелений колір використовується лише в прямому значенні тричі, а його відтінки не зустрічаються зовсім.

Синій колір фігурує в тексті лише в одиничному варіанті.

Чорна фарба присутня в новелі в кількості трьох уживань, а її відтінки 11 раз: темний — 8 раз; бурий — 1 раз; похмурний — 1 раз; каламутний — 1 раз.

Ці кольори у новелі використані для описів одягу, інтер'єру, портрету та пейзажу. Та найактивніша їх функція — психологічна інструментовка характерів закоханих, яким сталінським законом заборонено любити один одного, і вираження яскравих емоційних станів у момент трагічної розплати за несподіване і коротке щастя.

Семантика певного кольору може виражатися різними засобами. Вона втягує в своє мікрополе широке коло предметів. Тим більше, що кожен колір утворює своєрідне мікрополе, в якому варто розрізняти:

1) назви, в яких означення кольору є основним значенням слова;

2) назви, у котрих означення кольору є додатковим значенням слова, які доповнюють систему, але своїми основними значеннями належать до інших тематичних словесних груп.

Таблиця 1

Колір	Кількість уживань	в описах					описові форми
		природи	одягу	портрету	інтер'єру		
1	2	3	4	5	6	7	
білий							
червоний	3		Кюфлина палахотить Кюфлина червона Кюфлина червона як жар				
чорний	3		Все у чорному	Чорні хвилі волосся			
синій	1			Чорним облягали Сині краплини очей			
Відтінки кольорів							
жовтого							
золотий	8	Виблискує золотом Золотом спорудою Золотим снопом Золоту соломинку Снопи золоті Золота-золота вода Золотий полуліпок			Золотими видіннями		
сонячний	3	Живим янним сонцем		Карим сонцем			Сонячним духом
жовтий (опосередковано)	3	Снопи виблискували Світяться стерні		Пшеничний зуб			
жовтогарячий	2	Жовтогарячого блиску		Живий яний дух			

1	2	3	4	5	6	7
білого						
срібний	1			Срібна нігочка		
сірий	3	Сивих росах		Посіріле обличчя Видижд посіріли		
ясний	2				Ясно-вологі Налагтюю яснотою	
червоного						
полум'яний	5		Кофтина палахкотить Не пламеніла кофтина	Палаючі уста Палаючі уста		Як живе полум'я
червоний (опосередковано)	5	Лігво горить Паліє		Спальніла цюкама Запарілась густо Палаючі уста		
вишневий	1			Густовишневі губи		
чорного						
темний	8	Теміла виноградника Темні хмари	Темно вбрана	Волосья темніє Темні проваляла очей Темні руки	Землянка темна Темряна землянки	
похмурий	1					Батальйони похмуро шикувались
каламутний	1			Божесьянна каламуть в очах		
коричневого						
карий і бурий	1		Бура толочка			

Назви кольорів мають велику смислову значимість. «Золотий» — це колір степу, відсвіти сонця. Для створення «золотавості» письменник використовує назви степового носія цієї барви — стерні. Застосовується цей колір і для опису природи, степу: «*сліпучий день коли світається стерні*» (С. 518).

Зовнішня ознака кольору «золотий» з усталеною історично-побутовою та оціночно-виражальною функцією внаслідок семантичних зрушень та нашарувань переключається у сферу почуттєво-емоційну, стає найважливішим засобом гармонізації і поетизації людської краси і внутрішнього світу. Кольори *яскраві, сонячні, життєствердні* (як червоний, наприклад) виражають радість, піднесення настрою героїв під час першої зустрічі, коли спалахує кохання.

*Жовтий, золотий, сонячний* кольори працюють на показ емоційного стану Сашка Діденка, який радіє, що вижив: «*Стерня, свіже литво полукіпків, снопи і снопи — все виблискує золотом, все бризкає живим яким сонцем*» (С. 519). Сонячні фарби виступають не як фон, на якому розгортаються події, а як активна сольна партія в оркестрі сильних пристрастей молодих людей, до яких так несподівано нагло прийшло щастя.

У поєднанні зі світлим, «золотим» кольором виступає *червона* барва, що в народно-поетичній традиції є символом любові і життя. Це національна фарба українців, оспівана у піснях. *Червоний колір уживається з епітетами яскравий, веселий*. У новелі його застосовано, щоб підкреслити радість зустрічі. Готуючи за допомогою колористики до подальших дій, почуттів, які спалахнуть між героями, О. Гончар *порівнює червоний колір з веселим полум'ям*. Не пряме називання, а контекстуальна вживаність важлива для аналізу колористики автора твору. У підтексті постає образ любові і те, що зародиться між героями, як полум'я, — спалахне і спопелить їх. Недарма письменник поєднує полум'яний колір із кольором сонця, яке теж може спалити. «*І щось — як живе полум'я! — яскраво майнуло й зникло за тією золотою спорудою*» (С. 520).

Кольорова конкретизація деталей одягу теж дуже важлива. Недарма героїня одягнута в червону кофту. Це використання червоного кольору в портретному описі так само не випадкове. *Усе дає передчуття великої, палкої любові. «Кофтина палахкотить на ній. Червона як жар»* (С. 520). Асоціативний ряд — «червоний колір — полум'я — жар — вогонь спопеляючого кохання» — всеосяжна пристрасть, що піднімається з глибин сердець і життя, — є тим психологічним стрижнем, який покладено в основу сюжету і на котрий нанизані усі події. Щоб передати палку любов Сашка до Лариси, його ніжні почуття, митець також *поєднує кольори золота і полум'я*. Це поєднання створює особливий підтекст: адже золото ніколи не тьмяніє. І щоб передати чистоту кохання, автор оповідання, трактуючи ситуацію, коли людина на гребені непереможного кохання за мить щастя ладна віддати життя, використовує золоту фарбу.

Так семантика і символіка кольору служить виразником і лаконічним інтерпретатором поезії любові в біблійному значенні слова. Контекстуальна виразність і сполучуваність барв — прикметна ознака поетики кольору в оповіданні «За мить щастя», як це маємо у такому фрагменті тексту: «*Нам аж дух перехоплювало, коли йшлося про оті снопи золоті, полум'я кофтини, палаючі уста...*» (С. 524). І хоч саме слово «любов» не написано, але ясно зрозуміло, що тільки палко кохаюча людина з такою ніжністю буде говорити про іншу, дорогу серцю.

Золотий колір — сліпучий. Він такий яскравий, що аж засліплює. Саме так і це щастя зустрічі сліпить героїв, змушує забути про безпеку, і колір використано, щоб підкреслити це. Золотий колір у художньому трактуванні автора твору — фарба щастя. У цей колір яскраво влітається і зелений, асоціативно прив'язаний до залитих сонцем виноградників. Сонячна барва проникає і в чорні, темні тони, відтіняючи як радість пережитого, так і радість майбутнього. І ніщо не може затьмарити фарбу сонця, відблиск надії, який виражений золотою барвою: «Діденко й справді жив у ці дні незвичайно: оті снопи золоті, вони і вночі, у темряві землянки, йому сяяли, — не підозрював хлопець, які хмари збираються над ним» (с. 525).

**Барви неба** в зображенні новеліста не голубі, не блакитні, а схожі до шовків-блாவатів, що переливаються. Переливаються, сміються, радіють. Радіють зустрічі, яка має відбуватися: «Дунайське небо шовками-блаватами переливається» (С. 519). Письменник недарма використав несподівану для традиційного слуху лексему «блават», що, як твердить «Етимологічний словник»<sup>7</sup>, має три значення: волошка (колір її, як відомо, синій), блакитний і відповідної барви шовкова тканина. Прийшовши в українську мову через польську з середньовіжньонімецької, це слово стало раритетним і виражає однозначно певну барву.<sup>8</sup>

**Карий колір**, що походить від змішування зеленої і жовтої фарби, наближається до темного, чорного. Але коли він поєднується з сонцем, світлом, стає неповторно чистим, виражаючи смуток разом з великою радістю, радістю такої жагучої, миттєвої зустрічі, що перевертає все життя, докорінно змінює його плани: «Щось інше світилося з глибини аж присмучених, карим сонцем налятих очей... Ах, ці очі, що в них затаєна безодня жаги й ніжності...» (С. 520). Такий колір «карого сонця» зустрічається тільки в Гончара. Це власне ним створена фарба, що переконливо працює в художньому тексті: іншу він не міг використати для написання портрету Лариси. Створення нових барвних відтінків, необхідних для відтворення індивідуального бачення і світовідчуття, — одна з особливостей творчої роботи письменника.

Незважаючи на присутність м'яких і теплих золотих відтінків, загальне «чорне» тло явно не сполучається з червоними яскравими тонами. В систему естетичних можливостей кольорів у новелі Гончара входять також і темні барви, які асоціюються з психічними станами смутку, печалі, переживань. Ці фарби вже не бувають, вони виражають емоційно-оціночний статус непересічної душі головних героїв, що потрапляють у безвихідь, яка стає фатальною для життя одного із закоханих та станом прострації і безнадії — для другої.

**Чорний колір** навантажений підтекстовою значимістю — непересічної всепоглинаючої жалоби, що переходить у смерть. І хоч саме слово «смерть» не звучить, але відчуття його зримо присутнє. «Чоловік біг просто на Діденка, важко дихаючи, з чорним обличчям, з божевільною каламуттю в очах...» (С. 522).

У систему естетичних можливостей кольорів у творах О. Гончара входить також семантика бурого відтінку. Щоб показати красу життя і недоречність того, що сталося, письменник протиставляє і водночас сполучає два кольори: бурий і зелений. Бурий — колір каламуті, непорозуміння, страждань, зелений — колір життя, а з другого боку, — так само смерті. Адже кожна рослинка, починаючи жити, випускає зелені пагони й листочки, що є ознакою буяння соків, а потім і квітів, але потім занепадає, вмирає. Протиставлення — поєднання двох кольорів лаконічно і водночас виразно підкреслює недоречність того трагічно-

го, що сталося, алогізм смерті молодого людини як покарання за любов, за природне прагнення до щастя. «Перед землянкою зауптвахти плач, тобто витирлувана бура толока, де відбуваються військові наші учби, ... ще далі, за толокою, скільки зглянеш, тропічно зеленіють виноградники — то вже не наша зона» (С. 523).

Контраст і симультанність кольорів — смерті і життя — підкреслює гуманістичну ідею твору, розв'язану в оригінальному ракурсі. Саме барвами, а не чимось іншим письменник виражає трагічність випадку, трагічність долі, зумовленої антигуманним сталінським наказом про заборону любити й одружуватися радянським воїнам з іноземками. На початку ще невідомо, що чекає Діденка попереду, але темні фарби готують уже до сприйняття неминучого потоптання радості життя. Як у музиці, звучать важкі, тривожні звуки, так і в новелі фарби згущуються, темніють, тьм'яніють. І з підтексту стає зрозуміло, що має статися непоправне, страшне для закоханих і вітальної снаги.

Опис землянки, де перебуває ув'язнений Сашко, нічого втішного, розради не віщує. Ті орублені форми опису лобатої, незграбної, темної, присадкуватої будови попереджають, застерігають, готують до фатальної розв'язки. Довершенням цього попередження є те, що вона міцна, тобто ніякої надії на порятунок уже нема, а до того ж — темна, «споруджена нашивидкоруч, вона одначе, міцно сидить у землі, ледь стирчить гребенем, присадкувата, темна, лобата» (С. 522). Автор зі своїми оцінками самоосувається з тексту: його функцію коментатора подій і аналітика прибирає динаміка барв, якою Олесь Гончар доводить до фіналу логіку художньої думки і правдиву історію українського воїна Сашка Діденка й уторської жінки.

Темний колір використовує Гончар і в описі рук Лариси. Але це вже не такий важкий колір. Це колір світліший, бо співвідноситься з семантикою добра, тому що це руки трудивниці, які бачили всяку роботу. Але це була мирна праця, і руки по-своєму ніжні, хоч і темним кольором змальовані: «Лариса простягла йому крізь амбразуру свої руки, темні, буденні руки, що, видно, бачили всяку роботу, і він, вхопивши разом обидві, нестямно став обцілювати їх» (С. 527).

Щоб читач сприйняв, яке велике горе спіткало героїв, що для їхнього щастя була Богом відпущена лише мить, письменник в темних, скорботних тонах вимальовує Ларису. Якщо в епізоді першої зустрічі з нею письменник передав захоплення її красою і карим сонцем налятими очима, то тепер вона була згорьована, змучена невеселими думками, відчуттям непоправної втрати, біди. Замість тих веселих очей були лише темні провалля, що не раз нагадували про важке переживання трагічної любові: «Мов з хреста знята — така була вона, коли під поглядами вартових наближалася до зауптвахти. Для них Лариса не видалася красунею, просто змучена, перестраждана жінка з темним проваллям очей, що горять, як у хворої...» (С. 527).

Якщо голубий колір — колір світла, миру, життя, — то синій уже важчий, сумніший. Його письменник використовує в змальованні трагічної ситуації. Він виступає в поєднанні з сірим. Сірий колір виступає символом смутку, непередбаченого горя, непроглядної одноманітності й жалоби, яким письменник підкреслює ту неясність, яка підстерігала Діденка в майбутньому.

Якщо на початку у Сашка був пшеничного кольору чуб, що означав безхмарне юнацьке життя, врятоване долею у такій важкій війні, то тепер, в чеканні вироку, у нього:

«... сині краплини очей, та крутий солдатський лоб, тепер уже пострижений, та широкі вилиці посірілі...» (С. 528). Цей портрет, збудований на грі барв, засвідчує його круту долю, трагізм якої постає з підтексту. Фатальна доля обрізала його сонячні, радісні дні так само, як обрізали його пшеничний чуб. І тут з кольорових характеристичних деталей постає виразний образ: дорога в майбутнє відрізана і наново їй не пролягти.

Переживання, тривоги, душевні порухи героїв розкриваються через описи природи, зп'якані з барвної палітри. Природа у письменника не статична, вона змінюється залежно від настроїв героїв або поворотних моментів у сюжеті твору. Описом степу, де вже косарі закінчили свою роботу, а в'язальниці завершили ставити полукіпки, письменник готує до зустрічі двох головних героїв — Сашка і Лариси. Снопи тут описані веселими, радісними тонами. Все навкочу сонцесяйне, золоте, чисте, животворне, прагне щастя і повноти виразу і передусім у почутті любові: «Стерня, свіже литво полукіпків, снопи і снопи — все виблискує золотом, все бризкає живим яким сонцем. А один полукіпок ще не вивершений, ще без корони. І щось — як живе полум'я! — яскраво майнуло й зникло за тією золотою спорудою. І ось уже видно руки загорілі, що довершують свою снопаству працю, ставлять шапкою на полукіпок останнього снопа, — він так весело, задеркувато взору стирчить!» (С. 519). Природа, виражена яскравими барвами, тягнеться назустріч Сашкові, який з веселим гототанням, на бочді-водовозці в їжджає в її буйства всіх кольорів веселки. І в кінці новели герої переживають аналогічні стани, що й природа, котра символізує їх трагічну долю. Тут фігурують уже не яскраві барви, а чорні, важкі, густі кольори. Опис природи застерігає, попереджає про той трагізм, який має статися. Батальйони шикуються над яром — це передбачення кінця життя. З підтексту зрозуміло, що життя зайшло в глухий кут, до яру, який ніколи не перейти. «Доццло, і передосінні хмари облягли небо, коли батальйони похмуро шикувалися не на плацу, а на іншому глухому увліссі, над яром...» (С. 530).

Усі фарби, вжиті в новелі наприкінці, віщують важкий, трагічний кінець, і передусім — усього світлого, душевного, чистого, всього того, що, на мить засвітившись, до кінця життя не погасне. І хоча чорні тони переважають тут, все ж таки світло пробивається, хоч і окремими зблисками. Не закривають того світлого і чорним одягом, на знак жалоби: «Представники місцевої влади теж прибули сюди всі у чорному, мовби на знак жалоби» (С. 528). Ніщо не може врятувати Сашка, і природа теж співчутливо-скорботно дивилася на сцену страти. Все співпереживало, плакало, голосило разом з Ларисою та її коханим Сашком. «За півгодини по цьому засуджений стояв перед військами над яром, і темні хмари плвли над ним» (С. 530).

Багатство думок і почуттів, виражених у творі, художньо закодовано в системі кольорів, що поєднують традиції народнопоетичної символіки й індивідуально-творчої палітри митця.

Аналіз колористики новели показує, що барви вживаються в прямому і переносному значенні. Основним мовним засобом передачі кольору є прикметникові форми, тобто власне назви кольору. Прямим називанням кольору є червоний. «... Ця кофтина червона, блазенька» (С. 520). Чорний колір теж ужито в прямому значенні: «всі у чорному, мовби на знак жалоби» (С. 528); «чорні хвилі волосся» (С. 521). Відтінки чорного, темні, бурі кольори вжито митцем в прямому значенні: «... темно вбрана» (с. 526); «темні хмари» (с. 530).

У переносному значенні вжито теж прикметники, але вони виступають у різних варіаціях: «... чорним обличчям» (с. 522), — власне, з сердитим, озвірилим виразом.

До особливостей кольорових назв української мови належить те, що вони часто і легко набувають дієслівних форм, які поширюють семантичний обсяг назви кольору, збагачують його, передають властивості у вигляді активного процесу, інтенсивного прояву: «виноградники зеліли» (С. 518); «волосся темніє» (С. 526); «вилиці посіріли» (С. 528); «що так рано її посірило» (с. 521); «зеленіють виноградники» (С. 523).

Особливо слід підкреслити значимість золотої барви у мовній палітрі Олесь Гончара. У прикметнику «золотий», який набув якості, колір позначений через конкретний кольоровий прикмет. Тут він прив'язаний до предмета як його невід'ємна риса, тобто має колір золота: «Стерня, свіже литво полукіпків, снопи і снопи — все виблискує золотом» (С. 519); «зникла за тією золотою спорудою» (С. 520) (тобто, зникла за полукіпком, який з снопів. Це слово вжито в прямому значенні); «... незворушно стоїть під своїм золотим снопом» (С. 520); «золоту соломинку знічев'я крутила в руках» (С. 521). Отже, прикметник «золотий» ужито в прямому значенні, це означає, що за кольором схожа до золота. Аналогічно вжито і слово срібна «... помітив срібну ниточку волосся» (с. 521). Назва кольору може виражатися й іменником. Таке значення пряме: «темрява землянки» (с. 525).

У зображенні кольорів письменник виявляє категоріальні можливості української літературної мови. По-перше, властивості предметів передаються основним носієм кольорів у українській мові — прикметником, використовуються також, по-друге, дієслова, іменники. Формально-граматична сторона слова для письменника теж має значення, бо якість кольору виражається у прикметнику статично, у дієслові — динамічно, а в іменнику — у вигляді предметності. І все характеризує талант Гончара-новеліста живописати словом, відтворювати світ психологічно довершеним барвописом, грою кольорів, що виступає як інструментарій аналізу неординарної людської долі, мотивів поведінки.

#### ПРИМІТКИ:

- <sup>1</sup> Хрулєв В. И. Цвет и его функции в повести А. Грина «Алые паруса // Писатель и время. — Ульяновск: Издательство УГПИ имени И. И. Ульянова, 1975. — Выпуск 1. — С. 239.
- <sup>2</sup> Франко І. Я. Із секретів поетичної творчості. — Львів: Видавництво ЛДУ, 1961. — 79 с.
- <sup>3</sup> Українська радянська енциклопедія. — К.: Головна редакція УРЕ, 1980. — Т. 5. — С. 282.
- <sup>4</sup> Соловьев С. Цвет и жанр в произведениях Пушкина // Русская речь. — 1976. — № 3. — С. 24-35.
- <sup>5</sup> Коваль В. Шляхи прапороносців. Роман О. Гончара у себе вдома і в світі. — К., 1985. — 294 с.
- <sup>6</sup> Гончар О. За мить щастя // Твори в 7 томах. — К., 1987. — Т. I. — С. 519. Далі цитатія провадиться за цим же виданням з вказівкою на сторінки в тексті роботи.
- <sup>7</sup> Етимологічний словник в 7 томах. — К.: Наукова думка. 1982. — Т. I. — С. 203.
- <sup>8</sup> Блават «блакитна шовкова тканина, (бот. ), волошка, centaureal [блаватень] «то» ж блаватус «блакитна шовкова тканина», ч. ст. blavat «волошка», полаб. blove

«блакитний»; — запозичено через польську мову з середньовісньонімецької. Блават І. Волошка. 2. заст. Шовкова тканина блакитного кольору: взагалі шовк // Етимологічний словник в 7-ми томах. — К.: Наукова думка, 1982. — Т. 1. — С. 203.

Леонід Куценко

## «НІ, ВЖЕ НІКОЛИ НЕ ПОКАЮСЯ...»

(Про «Чорні вірші» Є. Маланюка)

Недрукована збірка Євгена Маланюка...? Чи це можливо? Адже ж ідеться про події, віддалені від сьогодення якимись п'ятьма десятками років! Втім, як мовиться, маємо доконаний факт. А причини тому шукатимемо найперше в нелегкій долі поета-вигнанця, котрому випало пережити кілька еміграцій, чи, як їх означив сам поет, кілька «ісходів».

Першої післявоєнної зими у Регенсбурзі Євген Маланюк щиро сповідався своєму новому знайомому — поетові Леоніду Полтаві: все залишилося у Чехословаччині — «родина, рукописи, поема про Тітонника...» На щастя, отой невеликий архів письменника загалом зберігся у Празі, і, послуговуючись ним з доброї волі та благословення поетового сина, доцента архітектури Богдана Маланюка, ми маємо цю унікальну нагоду першодруку збірки «Чорні вірші». Знаменно, що вона вперше побачить світ саме на батьківщині поета у місті, де він робив свої перші кроки у світ поезії.

Доля цієї збірки, як і згаданого архіву, також складна і драматична, як і доля Євгена Маланюка. Весною 1945 року поет мусив залишити Варшаву і переїхати до Чехії, до містечка Кунштат, куди ще раніше переїхала дружина із сином. Залишаючи у столиці Польщі все обжите і нажите, письменник віз із собою найцінніший свій скарб — книги, рукописи, записники. Проте виявилось, що і у глибоко провінційному Кунштаті поет не знайшов прихистку. Як розповідає син письменника, зустріч із батьком була короткою. Сусіднє із Кунштатом село вже звільнили від фашистів, і радянський військовий комендант уже встиг ознайомити чеських поліцаїв зі списком українських та російських емігрантів, котрих треба було заарештувати. Значилося в них і прізвище Маланюка, хоч він з 1929 року жив у Польщі. Пізно увечері поліцаї попередив родину Маланюків про загрозу арешту, і поетові довелося поспіхом залишити Кунштат.

Чи міг він залишитися? Міг. Але тоді б він свідомо повторив долю поета-побратима Юрія Липи, який — як лікар — залишився в Галичині, в селі Бунів на Яворівщині, і був жорстоко закатований енкаведистами 19 серпня 1944 року. Про брутальне вбивство Ю. Липи Маланюкові повідомив листом Петро Одарченко. Відповідаючи йому 31 грудня 1944 року, поет писав: «Ваші новини нас дуже прибили... Хоч я не можу повірити, щоб доля Ю. Липи була така: таж він мав усі можливості від'їхати, а коли цього не зробив, то знав, що робить...» (лист зберігається в особистому архіві П. Одарченка у США).

Отож найнятим родинною приватним авто Євген Маланюк дістався до залізниці, потім до Праги, а звідтіля вже до Німеччини. Рукописи залишилися в Кунштаті і зберігалися там до 60-х років. У 1962 році Є. Маланюк вирішив відвідати Варшаву. Листом домовився з дружиною про зустріч з нею у столиці Польщі. Тоді Богуміла забрала із Кунштата рукопис і перевезла його до Праги, маючи намір передати архів у Варшаві Євгену Маланюку. Проте зробити це не вдалося. Знову ж, як свідчить син письменника, служба безпеки Польщі так опікала поета, що двом уже літнім людям, котрі зустрілися майже після двадцятилітньої розлуки, було не до рукописів.

Ризиковано було також везти рукописи назад у Прагу. Тепер уже чеська таємна поліція супроводжувала пані Богумілу. Існувала реальна загроза втратити архів назавжди. Тому й вирішено було течку з архівом залишити на збереження у Варшаві, у родині добрих знайомих Маланюків — Левандовських. А в 1992 році донька Левандовських Ганна Вєшковська повернула архів синові письменника у Прагу.

Має свою історію й сама збірка «Чорні вірші». Оформлення рукопису, авторська правка тексту свідчать, що збірка була заново переписана і підготовлена до друку. На титульній сторінці написана назва, а нижче «V книга поезій». Вгорі занотовано — 4 друкованих аркуші.

До нової збірки Євген Маланюк включив переважно поезії, написані до 1930 року. Лише п'ять віршів творилися в останні роки (1935-38). Таким чином, восени 1938 року «Чорні вірші» були підготовлені до видання, але побачити світ їм так і не судилося. 1939 року у Львівському видавництві «Українська книгоспілка» виходить книга «Перстень Полікрата», скомпонована майже виключно з поезій тридцятих років. Логічно було б припустити, що до нової збірки письменник відібрав кращі вірші із книги, яка не відбулася. Але у «Персті Полікрата» знаходимо лише три поезії («З давнього-недавнього», «З Гумільова», «Листівки з подорожі» (II і III частини) з «Чорних віршів»). Очевидно, письменник ще сподівався видати збірку окремою книгою.

Може виникнути запитання: чому ж тоді він не здав до видавництва у 1939 році рукопис «Чорних віршів» замість «Перстня Полікрата»? Аби відповісти на нього, варто трохи заглибитися в літературне життя української еміграції 1930-х років.

Євген Маланюк у 1930 році видає збірку поезій «Земля й залізо», в якій звертається до осмислення болючої для нього теми — історичної долі степової Еллади-України. Цю тему, але на вищих регістрах звучання, продовжує він і в книзі поезій «Земна Мадонна» (1934). Провідний мотив України-бранки, «матері яничар», «Антимарії», «відьми», що потребує прищестя нового Рюрика та Олега, в новій книзі віршів знаходить яскравіше художнє втілення. «Земна Мадонна» загалом завершувала й витчерпувала згадану тему в творчості Євгена Маланюка. Це розумів і сам поет, зазначаючи у підготовленій, але ненадрукованій передмові до збірки «Земна Мадонна»: «... Книга ця закінчує певний цикл авторових творчості й життя» (архів Богдана Маланюка у Празі).

Названі збірки були неоднозначно сприйняті критикою. Поета звинувачували у відсутності любові до України, називали співцем однієї теми (С. Гордінський, Ю. Липа). Зрозуміло, що Є. Маланюк був свідомий обраного шляху, хоч уже тоді пролунав дзвіночок, до якого поет не міг не прислухатися. «Земна Мадонна» була висунута на здобуття літературної премії за 1934 рік, але конкурс не пройшла. «Остання збірка його (Маланюкова. — Л. К.), на думку більшості журі, — підсумовував на сторінках літературно-мистецької газети «Назустріч» член журі В. Дорошенко, — не робить жодного кроку наперед у порівнянні з попередніми» (Львів, 1935. — Ч. 3).

З цим висновком можна і навіть варто сперечатися. Але поки що — про інше. П'ята книга поезій «Чорні вірші» пропонувала читачеві твори двадцятих років; у ній — переважно ті ж мотиви, що і в попередніх. Але поруч із «Землею й залізом» та «Земною Мадонною» вона, зрозуміло, програвала — кращі твори, що розкривали цю тему, вже були відібрані. Очевидно, зважаючи на це, Євген Маланюк вирішує винести на суд читача збірку нових поезій, давши «відлежати» рукопису, підготовленому раніше.

Щоправда, поруч із звичним уже адресатом поетових творів — Україною — («Ні, не покритка Катерина...», «Мономахові» та ін.) з'являється новий. Досі невиразний докір народові «шляхти степової, що згордував державну міць» («Зеніт») у «Чорних віршах» виявляється домінуючим. Центральний образ України — Еллади Степової — змінюється образом «кирпатого Мерістофеля», українця-малороса:

*Тухтій — хохол, що, хоч дурний, та хитрий,  
Макітру хилить виключно по вітру,  
Міркує шлунком і зітха гуртом.*

Проте повернімося до подальшої долі рукопису. У 1944 році Є. Маланюк упорядковує збірку під назвою «Серпень», яка вийде у 1951 році під назвою «Влада». Книга включала вірші різних років, у тому числі й твори із рукопису «Чорних віршів» («Мономахові», «Вже ані випрошу...», «Зщоденника» (1935, лише 1 частину), «Хай нерухомо ми стоїм»). З 1945 року рукопис залишався в Чехії. Проте окремі поезії з нього з'явилися й у післявоєнних книгах Є. Маланюка. Так, вірші «Останній лист» та «Карпаття» включалися до збірки «Проца» (1954). У ній же знаходимо окремі частини з віршів «Павза» (1 частина поезії «Лірична павза») та «Чужиною» (як III частина «Ліричної павзи»), «Пам'яті Юрія Дарагана (I і III частини).

У збірці «Серпень» (1964) були надруковані поезії «Весна», «Історичне» (під назвою «Історіософічне») та перша частина з «Листівки з подорожі» (як самостійний вірш). Ця ж збірка подає твір «Ми за життя горіли в пеклі», в котрому ледве вгадується вірш «Ти за життя горіла в пеклі» зі збірки «Чорні вірші». У рукописі згаданий твір датувався 17 червня 1929 року, а в книзі «Серпень» зазначено — 1919-1929. Подібних неточностей з датуванням у післявоєнних публікаціях поезій з рукопису «Чорних віршів» чимало. «Сонет огиди й гніву» був надрукований у збірці «Перстень і посох» (1972) та датований 1921 роком, а в рукописі зазначений 1924. Пояснення цих неточностей швидше всього у тому, що переважна частина із названих творів записувалася письменником з пам'яті.

Більшість же поезій з невиданої свого часу збірки «Чорні вірші» так і залишилися в рукописі і лише тепер виносяться на суд читача.

*Прага-Кіровоград*

*// Вежа. — 1996. — № 2 (січень-березень). — С. 5-8.*

*Валентина Саєнко*

## ПОЕТИЧНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ ЛІНИ КОСТЕНКО

Наприкінці XX століття ще гострішими, аніж на початку віку, стали суперечки про смерть і відродження культури, особливо ж такої трагічної і живучої, як українська. Питання «бути чи не бути?» культури та «якою саме бути?», коли «наступний вік уже чекає пуску» (Л. Костенко), не лише справа науки про культуру, але й психології, соціології, політики, котрі ніяк не можуть обминути цієї універсально актуальної сфери людських змагань, знань і діяльності.

І все ж пріоритетність пошуків на цьому терені належить мистецтву, естетична, діагностично-оздоровча і футурологічна функції котрого завжди служили рятівним колом при польоті людства над прірвою. Тому культ творчості долав культ особистості, а тиха музика художнього

слова виявлялася сильнішою барабанною бою суспільних канонад. І голос митця був тим ідеально чутливим уловлювачем не тільки грому бур, але й мовчазного стогону душі, який і пише живу історію буття людини. Можливо, це перебільшення, але в ньому корінь вічнозеленого Древа Мистецтва, його дару служіння кожному і всім, сьогоднішньому і майбутньому.

Недарма в українській літературі XX віку сформувався тип митця-культуролога, глибокого знавця і пропагандиста культури, поета-вченого, точніше академіка що звіряє гармонію алгеброю і демонструє тисячолітню її історію в сучасних звуках власного слова. Таким лицарем культури в сучасному письменстві є Ліна Костенко.

### 1. Лицар культури

Естафету лицарства авторка знаменитих культурологічних романів «Маруся Чурай» та «Берестечко» і ряду поетичних збірок («Проміння землі», «Вітрила», «Мандрівки серця», «Над берегами вічної ріки», «Неповторність», «Сад нетанучих скульптур», «Вибране») прийняла від покоління митців українського Ренесансу 20-х років — від неокласиків М. Зерова, М. Рильського, П. Филиповича, М. Драй-Хмари, О. Бургардта, М. Ореста, В. Свідзинського, Є. Плужника, як і їх славних попередників — Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка, що своєю творчою енергією і духовною потугою вилили вітчизняне мистецтво в світовий контекст. Українській літературі, якій загрозували вульгаризатори й деструктори, вони допомогли зберегти спадкоємність і неперервність розвитку, самовіддано служили культурі, захищаючи невмирущі вартості добра і краси. Здобутки світової класики, починаючи з антики і кінчаючи французькими парнасцями та німецькими експресіоністами, неокласики органічно поєднували з вітчизняною традицією. Своєю творчістю неокласики утворили самобутній і повнокровний поетичний стиль, пройнятий духом справжнього гуманізму. Вони були органічним явищем в історії української літератури. Всі дані для цього вони мали, а пізніше й самі були свідомі своєї новаторської місії в розвитку української поезії. Те, що в бурхливий пореволюційний добу в Україні вони утримали поезію на високому рівні, свідчить не тільки про життєздатність української культури, а й про те, що вона була і є підпорядкована іманентним законам розвитку всієї світової культури.

Саме тому в творчості неокласиків так виразно відбилася світова думка, що конфліктувала з провінціалізмом і сірістю тогочасної культурної політики в радянській Україні.

Вдруге у XX ст. емоцією опору проти національної і духовної вторинності українства, проти тотальної заблокованості культури наснажили свою творчість митці, яких можна означити «всеукраїнською планетною системою шістдесятників» (Ірина Жиленко). Оцінюючи у мемуарній книзі «Ното feiens» цей рух національної інтелігенції і характеризуючи мистецьку долю багатьох представників цього літературного покоління, в першу чергу свою, Ліна Костенко, В. Стуса, В. Симоненка, І. Світличного, Є. Сверстюка, А. Горської, Ірина Жиленко вводить у свою розповідь такий прикметний мотив: «Примітивна людина не любить віддавати належне своїм великим сучасникам (особливо — за життя), бо комплексує і вочевидь маліє од самого порівняння з ними. Вона не розуміє, що, тільки збагнувши і високо поцінувавши високий дух (звівши очі горі!), низько вклонившись йому і його стражданням — можна зрости над себе і стати врівень із тим високим духом. Я не комплексую. Я горда, що знала (і знаю!) цих людей, а отже, маю в душі могутнє підґрунтя для

життєвого оптимізму. Бо якщо людина — **ОТАКА**, і якщо вона здатна на **ТАКЕ** — то для людства ще не все втрачено і можна з надією дивитися в майбутнє. Я горда з того, що належу до людського роду — хай йому не буде переводу! Є своєрідне відчуття легкості, коли дивишся на когось (на щось) знизу вгору — на людину, дерево, собор. Немов перекладаєш на того, хто вищий, вагу свого нелегкого земного неба. І як важко, мабуть, бути отим **ВИЩИМ**, бути на горі... «Вершин сама їх висота вражає громом» (Сенека) [2, 1997. — № 9. — С. 42].

І це справді так: лицарський дух вершинної поезії Ліни Костенко не раз било громом, але жодну свою збірку поезій вона не збудувала за адаптованими до суспільних потреб канонами. За визначеною композицією — «вступний вірш, т. зв. «паровозик» або «поплавок» — про Леніна, про партію, про з'їзд (черговий) і його «програму», про боротьбу за мир в усьому світі. За «паровозиком» приціплявся розділ «суспільно-значимих віршів». До свят, до подій, дат, віршодітруду, мозолястим рукам і героям праці, вірші про подорожні враження, про те, що в «житті завжди є місце подвигу», про рідний Київ і ще ріднішу Москву і т. ін. Наступним розділом ішли вірші сезонно-філософські, розумові. Тут якоюсь мірою дозволялась і «задумка». І навіть згадка про смерть (звісно, переможену життям). За ним — вірші про щасливе материнство (батьківство), про своїх батьків (бажано з «білої хатинки»), про відповідальність перед грядущим людством. Ті вірші треба було писати, стосюкаючи і пускаючи слину на манер поетів-піснярів, які завжди були однаково примітивні — і тоді, і зараз. І останній розділ — про любов. Скромну, горду, не дуже драматичну і складну» [2, 1997. — № 9-е. 48-49].

Але Ліна Костенко завжди мала мужність сказати:

Поки геній стоїть, витираючи слюзи,  
метушлива бездарність отари своєї.  
Дуже дивний пейзаж: косяками ідуть таланти.  
Сьоме небо своє пригинає собі суета  
При майстрах якось легше. Вони — як Атланти.  
Держать небо на плечах. Тому і є висота.

(«Умирають майстри») [4, 107].

Вміла поетеса завжди піднятися на висоту слова, краси, правди, в кожному своєму вірші ламаючи шаблони, поетичну стелю, тесану для бовдурів:

Навіщо ж декларація? Все значно  
і важче, і складніше. І бува,  
така гласка глупота однозначна  
себе ховає за гучні слова.  
Здається, що ж тут, невелика шкода —  
Так-сяк той вірш на пафосі стулить  
Але поет природний, як природа.  
Од фальші в нього слово заболить

(«Навіщо ж декларація») [4, 69].

Планку своєї творчості Ліна Костенко впродовж свого творчого життя ні разу не опустила нижче позначки, що визначена метафорично так:

А поки розум од біди не зірк ще, —  
не будь рабом і смійся, як Рабле.

(«Пісенька з варіаціями») [4, 13].

Ліна Костенко, як і поети-шістдесятники, що прийшли на авансцену літературного розвитку в роки хрущовської відлиги і знаменували третю могутню хвилю національного відродження України, далі розвинула любов неокласиків і краєвих митців світу до рідної культури й до шедеврів світового мистецтва, їхню високу літературну кваліфікацію, піклування про кожне слово й речення, їхню боротьбу проти літературного браку й графоманії. Ідея будівництва Храму Поезії завжди володіла її художнім хистом:

Лиш Храм збудуй, а люди в нього прийдуть.  
Не бий на сполох в невідлтий дзвін.

(«Інкустації») [4, 545].

Як лицар культури, Ліна Костенко закохана у вроду слів, блискуче володіє формою вірша і розвиває її, дбаючи про висоту мистецького пошуку:

Поезія і популярність —  
у цьому завжди є якась полярність.  
Гріх сіяти недобре зерно.  
Дешевий успіх — це мана.  
Самозаслуханого безва  
шляхетна муза обмина.

(«Інкустації») [4, 543].

Творчість Ліни Костенко — приклад шляхетного служіння поезії. Вона вимовчала своїм 16-літнім відлученням від живого літературного процесу право сказати: «Мого народу гілочка тернова». Без таких людей усі розмови про високе призначення поета тільки красиві слова. Поезія Ліни Костенко представляє собою процес, невпинний рух, вічну ріку мінливості, переходів, пошуків щаблів Істини і Краси. Її творчість конденсує історичний досвід культури; до кожного твору можна скласти аркуш коментарів. Особливо виразно виявляється у віршах художній час. Тут постійні перегуки епох. Поетеса невпинно зазирає в минувшину, передаючи історичні риси сучасності буквально стереоскопічно. У поетичному світі Л. Костенко людина мислить, живе, як казали римляни, *sub divo* — проти неба, без ідеологічних нашарувань, а в словесній формулі авторки «Скіфської Одиссеї» українці «жили як степ, обличчям до небес».

Головними героями творчості є Культура й Історія, представлені в ритмі національної душі.

## 2. Українська душа

Ліна Костенко — справді сучасна, глибоко національна за духом своєї творчості поетеса, що допомагає їй бути відкритою як у космос української, так і в космос загальнолюдської культури. Але при цьому вона виявляє доскіпливість вченого, що дбає про максимальну точність своїх поетично-наукових студій історії власного народу, розшифрування коду мовчазних століть:

Віки мовчать, душа не б'є на сполох.  
Порожніх слів намножилась лушпа.  
І тільки час від часу археолог

якесь віконце в правду прокопа...  
Мечем і кров'ю писані кросворди  
ніхто уже повік не розгада.  
Немає дат, немає фактів голих,  
усе дійшло у вимірах легенд.  
Повірить можна в будь-яку легенду.  
Теорій попридумувать за трьох.  
Не можна брати істину в аренду  
І сіяти на ній чортополох.

(«Скіфська Одиссея») [4, 429].

Як «психологічний археолог», за словами доньки — поетеси Оксани Пахльовської, — Ліна Костенко шар за шаром зрізала брудний намул фальсифікацій з української історії — і перед очима людей поставали покручені й трагічні шляхи нації, перемоги та поразки, тяжкі мандри її духу до власної суті. Поет повертає нації гідність, збуджує голод на правду, голод на духовність, голод на віру зневіреного народу.

Історична основа її творів свідчить, що історія — не скам'янілі чи спорохнявілі релікти, а живе дійство, яке здійснюється в ритмі української душі, котрій властива бурхлива емоційність, рефлексивність, естетизм, прадавня пісенність наших предків:

Та так ото співали і співали,  
І греків теж у пісню заплели. [4, 454].

Поетична культурологія Ліни Костенко спрямована на розкриття ментальності (це спільне «психологічне оснащення представників певної культури, що дає змогу хаотичний потік різноманітних вражень інтегрувати у певне світобачення, поведінку людини, групи, суспільства) українського народу,

«бо всяк народ на ділі доведе —  
хоч там нема того, що є деінде,  
варт є те, чого нема ніде»

(«Скіфська Одиссея») [4, 441].

Ліна Костенко з тих поетів, які здатні крізь вселюдське бачити національне, а крізь національне прозирати вселюдське, її сюжети завжди мають другий вимір і вже цим рішуче спростовують погляд на історію як на іконостас; цим пояснюється актуальність її творчості, що має універсальний характер. Інколи переслідує таке відчуття, що поетеса постійно піклується про художньо досконале вивчення і представлення генеалогічного дерева українського роду, бо десь із тих коренів, невидимих за млою часу, і виростає її дух, неупокорена, спрагла воля й мистецьких озорінь душа. Саме тому художній світ її поезії дуже різноманітний: тут є і любов, є зачарування й розчарування, є ностальгічна залюбленість у рідну землю, в який «Іще до літописних лихоліть, / Так наче нам хто чорну дірку вив' / У історичній пам'яті століть».

Навернення урваной, але навіки золотої пам'яті українства, звертання до корінних сюжетів плачу і страждання, поєднаних з органічними національними веселоццями, пояснює, чому у Л. Костенко так багато творів на культурологічно-історичні теми (причому в історії вона вибирає найтрагічніші сторінки), коли «душа тисячоліть шукає себе в слові», коли вона «загли-

ває в камінний ятер» і прагне виборсатися з нього, висловлюючись словами з віршованого роману «Берестечко», в якому йде таке заглиблення в аннали духовного спадку поколінь і лицарів і неллицарів, національно прозрілих і засліплених, обуджених і змертвілих, що українська історія під пером Ліни Костенко набуває рис одухотвореної діючої особи, в долі якої сплелося трагічне і героїчне, поважне і проминальне, гідне подиву і сорому, безнадії і віри... і такого щему:

Віки ідуть, а нам усе амінь.  
Нема спокою між Дніпром і Бугом.  
Вже стільки літ, вже стільки поколінь! —  
Усе життя — між шаблею і плугом  
Так нам судилось, Так нам довелось.  
Все нас руйнують, як ахейці Трою.  
У нас хлоп'я на ноги зіп'ялось  
і вже притьма хапається за зброю.  
І все одно — віками у ярмі.  
Усім чужі. Для світу незначущі  
Чи що ніяк не вирвемось самі.  
Чи що у нас сусіди загребуць.  
Ми, вільні люди вільної землі,  
Тавро поразки маєм на чолі. («Берестечко») [5, 3].

Розбираючи історичні завали, поетеса повертає народові правду про себе, право на самоповагу і спокуту, відчуття своєї непроминальності у віках («А ми ще є. І то найбільше диво, / що цей народ і ще раз воскрес»), хоч і занедбаності власної пам'яті («Уже і так насіяно. Вродило. / Вже не бере ні плуг, ані коса»). Своїми поетичними візіями і розвідками національної історії, як це здійснено у віршованому романі «Берестечко», впливає живий дух не лише в конкретику фактів, стертих чи спотворених (скажімо про Богдана Хмельницького і його трагічну поразку), але в увесь складний рельєф історичного ландшафту України в його внутрішньому і зовнішньому виразі.

«Берестечко», в якому Історія представлена як така, що перейшла з категорії загальних назв у власні, за художнім трактуванням національного духу, за естетичним принципом змалювання саме цієї головної героїні, як і постатей, що її уособлюють — Марусі Чурай і Богдана Хмельницького, — твір, що має чимало спільного з попереднім віршованим романом, але водночас аж ніяк не самоповторенням, не автоінтертекстуальністю у чистому вигляді. Подібність помітна у структурно закладеній діалогічності романів, орієнтованих на історико-культурологічну товщу, на палімпсестність змістовно-формального рівня.

Але озвучення слова у віршованому романі «Берестечко» досягло апогею, бо ритмо-мелодика, художні варіації іншого виду мистецтва — баркароли як чисто музичного жанру закладені у його структуру. Як тихі і бурхливі хвилі, змінюються картини, розгортається стан світу і стан душі, піднімаючи з глибин пам'яті нові духовні пласти, відкриваючи оболонку і ядро УКРАЇНСЬКОЇ ДОЛІ, її КУЛЬТУРИ.

Ось чому відкриттям душі тисячоліть став роман «Берестечко», як і «Маруся Чурай», у котрому в образі народної піснетворки втілено голос і душу України з її поетичним і трагічним тембром. Та не тільки в історично вірогідних і конкретно зримих образах

втілила поетеса ментальність українського народу в добрих людях гарних типажів, як Маруся Чурай, Іван Іскра, Богдан Хмельницький, братів неазовських, але в системі національних тотемів (мелека; сопілка Пана; «високий культ астральної тріади — культ Місяця, культ Сонця, культ Зорі, культ Вогню; «серп — як місяць молодик»; «зірчаті пряники жертовні»; «лунарний символ — ліплені вареники» тощо).

Сама авторка поетично з'ясувала прихильність до системи символів, розгорнутих у спресовані, але багатозначні й семантично неосяжні міфологеми: «Щоб з'ясувати справи всі ці дальні, / Символіці належне віддамо», — слушно твердить поетеса.

### 3. Міфологема саду

Культурологічно наснаженим і водночас безпомилково впізнаним, ліно-костенківським тотемним знаком є міфологема саду, гравіюрно вирізьблена в поезиці збірки «Сад нетанучих скульптур». Домінуюча міфологема саду, яка системно співвідноситься з образом лісу, подається не в статичній, а розвинутої. Цей образ у різних аспектах розгортається через усю збірку, становлячи її системоутворюючий чинник, своєрідно концентруючись у розділах «Невидимі причали» і «Душа тисячоліть шукає себе в слові», щоразу оновлюючись і перевтілюючись у різні смислові варіанти. Спеціально винесена в заголовок цілої книги, свідомо занурена в національну філософську і літературну традицію, пов'язану з «Садом божественних пісень» Григорія Сковороди, «Садком вишневим коло хати...» «Тараса Шевченка, тонко інкрустована в контексті всієї творчості, міфологема саду є згустком культурологічної палітри Ліни Костенко.

Відомо, що це «характерний для міфопоетичної свідомості образ, що втілює універсальну концепцію світу» [6, 398]. Розрізняючи вертикальну і горизонтальну структури константи саду — дерева, сучасна наука стверджує: «Горизонтальна структура дозволяє розрізняти освоєне (пов'язане з культурою) — неосвоєне (пов'язане з природою). Саме світове дерево (а відповідно — і сад. — В. С.) у певному смислі і в певних контекстах стає моделлю культури в цілому, свого роду «древом цивілізації серед природного хаосу» [6, 404] (Підкреслення моє. — В. С.).

В образі саду художньо втілено авторську концепцію світу й особи, виражено ідею причетності поета до багатовікового досвіду народу, ставлення Л. Костенко до слова як виразника і носія національного духу і до Музи як історичної і людської долі митця і призначення мистецтва, її розуміння смислу життя і смерті, проблем вічності. Та найголовніше — це наочний вираз Культури, що є садом думок і почуттів людини і поколінь, їх творчого покликання. Адже культура, як і сад, є ідеальною моделлю Всесвіту.

Образ цей — давній і веде родовід з античності, коли встановилася традиція з садом пов'язувати опис архетипної моделі світу в стадії освоєння природи, тобто введення поняття культури. Як твердить авторка теоретичної роботи «До міфологеми саду», «за структурою сад співвідноситься з світовим деревом (він може втілюватися в світовому дереві, він може бути його центром, просторовим і семантичним) і, таким чином, має трьохчленну вертикальну організацію. У відповідності з верхнім, середнім і нижнім світом виділяються небесний, земний і підземний сади чи сад богів, сад людей і сад мертвих» [7, 142].

Невипадково санскритське «сад» означає «висота, підвищене, натхненне місце», бо першосадом є небо, де зорі — це квіти, а сонце, місяць і хмари — дерева, а «необхідною

ознакою (чи умовою) саду є естетичний: сад прекрасний, його краса визначається тим, що він — сад, але вона не природна, а культурна. Сад уособлює категорію мистецтва в його цілісності, як потребу в створенні естетичних цінностей; лише пізніше настає стадія, коли сад заселяється музами, а мистецтво поділяється на окремі види. Естетичний бік саду вимагає, щоб він був безкорисливим. Цьому не суперечить те, що людина здобуває із саду користь: вона побічна і присутня лише в поєднанні з естетичною насолодою» [7, 143].

Тому й не випадково, що Ліна Костенко використала давні й по-своєму оновила всі семантичні варіанти міфологеми саду й дерева, так широко звернувшись до їх образів у своїй творчості. Сад в її ліриці виступає як носій особливого настрою і душевного стану автора й героїв, як вираз національної культури, духовності України, в її постійному діалозі з широким світом. Міфологема саду в естетичній інтерпретації Л. Костенко має багатовимірну структуру, представлену на трьох рівнях. Небесний постає як образ вічності, всеосяжної культури, до якої людина має прилучитися душею, своїм духом; як втілення «невидимих причалів» — духовних опор, якоря, на яких тримається корабель життя в бурхливому морі змін, як невмирущості гуманістичного ества Поета, що «творить сталий світ на збіглій хвилі» (В. Стус). Земний рівень оцінений як сучасність, підземний — закодована в художній системі історія народу, голоси предків, різних цивілізацій, що живуть в генетичній пам'яті народу, його звичаях і філософії буття. Своєрідним синтезом різноманітних думок і почувань є семантика саду в поезії «Ой ні, ще рано думати про все»:

*Ой ні, ще рано думати про все.*

*Багато справ ще у моєї долі.*

*Коли мене снігами занесе,*

*Тоді вже часу матиму доволі,*

*А поки що — ні провіттку, ні дня.*

*Світ мене ловить, ловить... доганя!*

*Час пролітає з реактивним свистом.*

*Жонглює будень святістю і свинством.*

*А я лечу, лечу, лечу!*

*— Григорій Савич! — тихо шепочу.*

*Минає день, минає день, минає день!*

*А де ж мій сад божественних пісень? [4, 5]*

Для Ліни Костенко постає мандрівного філософа Г. С. Сковороди є втіленням небесного і підземного саду, народного духу. Багатовимірною міфологема саду найчастіше співвідноситься з образом України, батьківщини, як це свідчить поезія «Виходжу в сад, він чорний і худий»... Патріотична місія поета бути з рідним садом не в час його цвітіння, більше ж тоді, коли «йому вже ані яблучко не сниться», маючи на увазі, що «ти мені один, о цій порі, об іншій і довіку»:

*І я прийшла не струшувать ренклод*

*і не робить з глідів твоїх набутку.*

*Чужі приходять в час твоїх щедрот,*

*а я прийшла у час твоєїго смутку*

*Оце і є усі мої права. [3, 15]*

Сад прирівнюється до творчості, долі митця, відповідального за все, що відбувається в світі, який ставить питання, що має робити творець, коли його земля занедбана. Сад є своєрідним синонімом творчості, а творчість, як золоте слово, повинен продовжувати митець, як сад народжує і викопує славне яблуко. Це і символ творчого неспокою і вічності краси, представлений через глибину метафоричного підтексту. Гармонія, поєднання різних форм матерії — ще один аспект семантики саду, щедро використаної Л. Костенко. Вирізьблюється і міфологема саду як храму, що має багатозначне навантаження. Твориться цей образ як синтез множинності зі щедрим використанням рослинної символіки, широко вживаної й одиничної. Це один важливий аспект символічного спектру, який райдужно осяває всю збірку «Сад нетанучих скульптур», — це свобода творчого розвою людини, суверенність особистості, котра є вічною цінністю планети. Недарма розгортається тип вільного саду (водночас блискуче продуманого й оформленого), котрим славилася талановита епоха італійського Відродження, представлена і в діяльності правителя Флоренції — Лоренцо Медічі, — який зумів поєднати в єдиному творчому пориві представників різних мистецтв (в тім числі і мистецтва думання — філософії) задля вільного розвитку і його плодів — вічних здобутків культури, що знову й знову промовляють до людей різних національностей і все нових поколінь, бо це мова нетлінної краси, яка виступає як уособлення волі, особистісної і суспільної. В певному контекстуальному варіанті вживається образ і як аналогія вічного конфлікту між небесним і земним, духовним і матеріальним, впорядкованістю і хаосом.

Таким чином, система саду, розроблена концептуально в художній логіці збірки, є підґрунтям філософської глибини проблем естетичної відповіді на вічні запити душі, культури, істини. Інтерес же Ліни Костенко до літературних і біблійних символів не музейний; вони для неї сповнені життя й гостро актуальні, розпросторені у вічно живе небо культури. Історичні начерки, рефлексії «вічних книжок» і міфологем, пейзажі, небесні сузір'я — у поезіях авторки все це складає судільну і самобутню картину культивованої природи.

\*\*\*

«Первісно-язичницькі трансформації душі («Я дерево, я сніг, я все, що я люблю, і, може, це і є моя найвища сутність»), субстанція ества як необхідна складова субстанції світового ества, приналежність до ноосфери — все це є в поезіях Ліни Костенко, і всі ці якості в її особистості природні і живі, дають можливість існувати в слові багатогранним буттям, перетворюватися в слово» ... [1, 5].

Ці якості поетичної культурології поетеси говорять про зміну стану української душі, напроорокованого Т. Шевченком як **Обудження** приспаного мозку нації, орієнтованого на стан **Відродження**, коли крізь естетичну призму історичної пам'яті світитися свідомість широти і глибини художнього і державного досвіду народу.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. *Гуцало Євген*. На всевітніх косовицях // *ЛУ*. — 1990. — 22 березня. — С. 1, 5.
2. *Жиленко Ірина*. Homo Feriens // *Сучасність*. — 1997. — № 9, 10. — 1998. — № 9, 10.
3. *Костенко Ліна*. Берестечко // *ЛУ*. — 1996. — 23 травня. — С. 3.
4. *Костенко Ліна*. Вибране. — К.: Дніпро, 1989.
5. *Костенко Ліна*. Сад нетанучих скульптур. — К.: Рад. письменник, 1987.

6. *Топоров В. Н.* Дерево жизни. Дерево мировое // *Мифы народов мира*. — Т. I. — С. 396-406.
7. *Цивьян Т. В.* К мифологеме сада // *Текст: семантика и структура*. — М.: Наука, 1983. — С. 140-152.

// *Актуальні проблеми літературознавства. Збірник наукових праць*. — Дніпропетровськ: Навчальна книга, 1998. — Т. 3. — С. 80-90.

Валентина Саєнко

#### ПОЕТИКА О. ДОВЖЕНКА:

#### ЕФЕКТ ПРИМНОЖЕННЯ СМИСЛІВ («УКРАЇНА В ОГНІ»)

Творчість Олександра Довженка — кінорежисера і письменника — всевітньо відома. Як підтверджено історією, він мав цілковите право сказати про себе: «Я належу людству» [9; 10]. Доречно буде додати до цього кілька характерних висловлювань. Максим Рильський: «Масштаби Довженкового мислення були неосяжні. Але був один центр, навколо якого обертались усі створені Довженком образи і картини. Це боротьба людини за гармонійне, прекрасне, розумне, одухотворене життя, боротьба людини за щастя людства» [27; 26]. Чарлі Чаплін: «Слов'янство поки що дало світові в кінематографії одного великого митця, мислителя і поета — Олександра Довженка» [31; 104]. Олесь Гончар: «Великі художники ідуть до людства як повпреди своїх народів, як речники їхніх дум і устремлень. Через особу художника народ виповідає світові себе, своє найзаповітніше. Саме з такою місією входить в царину світової культури Олександр Довженко, саме так сприймається на всіх континентах його високолюдяна, гуманістична творчість» [6; 10]. Довженко вніс у вітчизняне кіно і літературу шукання і сам дух шукань. На ньому тріщав «люстриновий піджак кіноформи» (С. Ейзенштейн). Його називали поетом і водночас політиком кіно. Його порівнюють з Гомером, Шекспіром, Рабле, Гьфманом, Бальзаком, Бетховеном, Брехтом. Сам він визначав свою мету і пристрасть гранично просто: «Головною темою вважав — сучасну, а в сучасній — просту... людину, найвеличнійше явище в історії народів» [9; 34].

Кіноповісті О. Довженка представляли своєрідну — поемну, епічну — форму лірико-романтичної стильової течії і передовсім помножували саме її внутрішні резерви і ресурси. Ці риси та ще авторська розкутість, потужна експресія, сміливе звернення письменника до умовних, великих узагальнень, синтезу мали безперечно широке літературне значення. О. Довженко — син своєї доби, цим найперше пояснюється характер його творчого життя і його останній вибір. Не тільки лаври чекали його. Зазнав і драм, і глухоти непорозуміння, було, що шедеври його новаторських творінь по-блазеньки висміювались у фейлетонах, — Довженко і це витримав із мужністю і гідністю людини, переконаної в своїй правоті. Його ім'я стоїть поруч з іменами таких титанів кіномистецтва, як С. Ейзенштейн, В. Пудовкін, Чарлі Чаплін і Давид Грифіт. Кінофільм О. Довженка «Земля» в 1958 році на Все-світньому конкурсі в Брюсселі був визнаний одним з дванадцяти найкращих кінофільмів світу. Кіносценарії і кіноповісті, які він писав для своїх фільмів стали самостійними літературними творами. Отже, як письменник О. Довженко сформувався в кіно.

Складалось враження, що творча сила його не знає меж. Мислячий, вічно неспокійний, Довженко жив інтенсивним, до краю напруженим духовним життям. Бував він спокій-

ним зовні, але внутрішньо, здається, ніколи. «Довженко завжди переповнений ідеями», — говорили про нього, і це було справді так. Свіжі, красиві думки, найфантастичніші проекти — скільки він їх розсилав повсюди, щедро кидав мимохідь, про одні швидко забуваючи, інші виношуючи протягом багатьох літ. Певно, не було такого виду мистецтва або галузі людського знання, що їх не торкнулася б його допитлива, весь час вируючи думка. В усе він почував потребу втрутитися, величезним було коло найрізноманітніших його зацікавлень, та все ж з-поміж усіх захоплень він віддавав перевагу кіно, з усіх муз, які були прихильні до нього, він присвятив музі десятиліття наймогутніших творчих злетів. Орлиний політ думки, крилатість — без цього неможливо уявити собі Довженка. Художник широких обривів, найсміливіших задумів, він з рідкісною повнотою втілює в собі характерні риси людини-творця, прикмети національного духу, пробудженого до активної історичної творчості. Народ з його мудрістю, з красою його душі, з його глибокою людяністю і здатністю на подвиги в ім'я сьогоднішнього і в ім'я майбутнього — цей народ був головним героєм його фільмів. Кожен твір будується як дума народна, як фільм-симфонія, і ми його сприймаємо саме так, за всієї розмаїтості художніх засобів твір полонить глядача своєю внутрішньою цілісністю і наскрізною поетичністю. Влучність і глибинний підтекст діалогів, неперевершеним майстром яких був Довженко, об'ємність і опуклість образів, що нерідко сягають сили художнього символу, поєднання буденності і крилатості, навіть умовність деяких епізодів — все це органічно зливається в єдину художньо переконливу картину трагічного народного життя, позбавленого волі самому шукати найоптимальніші шляхи виходу з поспіль тоталітарного бездоріжжя. Художник бачив епоху в її найпосутніших виявах. Він разом з Миколою Кулішем, Павлом Тичиною, Василем Блакитним, Юрієм Яновським, Лесем Курбасом представляє ціле покоління митців, що піднесло українську культуру на рівень значення світового.

У життєвій і творчій біографії Александра Довженка особливе місце посідає кіноповість «Україна в огні». А в усій українській літературі про другу світову війну цей твір цілком обґрунтовано можна вважати якщо не вершинним, то одним з найкращих. «Із творів про перший період війни, написаних у часи Великої Вітчизняної, я, не вагаючись, — писав О. Підсуха, — на перше місце поставив би кіноповість Александра Довженка «Україна в огні» — через шевченківську перейнятність автора всенародною трагедією. За широтою охоплення матеріалу, глибиною і правдивістю зображення, за справді-таки шекспірівськими колізіями цей твір у нашій літературі тих часів не має собі рівного» [22; 3]. Додамо до сказаного, що й донині українська воєнна проза продовжує освоювати проблематику, яку вперше художньо осмислив О. Довженко з погляду національних і універсальних екзистенціальів.

Літературна і мистецька спадщина О. Довженка є предметом уважного літературознавчого прочитання, хоч і не в усьому переконливого, здійсненого із залученням новітніх методів аналізу. Серед праць, присвячених творчості поета у кіно, виділяються такі праці: Ю. Барабаша [1], Б. Буряка [2], К. Волинського [3], як і ряд збірників, присвячених століттю від дня народження письменника [4], О. Гончара [6], В. Гребньової [8], В. Дончика [11], М. Жулинського [12], Р. Корогодського [15], І. Кошелівця [16], К. Кутковця [17], Ю. Лаврінченка [18], В. Лесика [19], О. Логвиненко [20], О. Підсухи [22], С. Плячиди [23], В. Поліщука [24], А. Тарнашинської [29], В. Фащенко [30], В. Чухліба [33] та ін.

Надбане у довшенкознавстві справляє враження чималої праці, яка покладена науковцями на те, аби систематизувати й осмислити творчий доробок одного з найвизначніших митців ХХ століття. Тим більше, що в зв'язку з оприлюдненням нових матеріалів (відновленням творів без купюр, публікація епістолярію й архівних документів) не тільки збільшили інтерес до культурного діяча імена письменника, але й актуалізували інший рівень дослідницької практики, спрямованої на її перепрацю і нове прочитання без прямилоїїного політологічного дискурсу, але з акцентом на індивідуальну поетику і природу художнього мислення. Отже, залишається ще чимало поза горизонтом наукових розвідок про творчість О. Довженка. Чи не найдетальніше вивчено біографічні відомості про письменника, хоч тут і спостерігається пошуковість і різностильовість, але не глибини, прокоментовано заборонені і недруковані твори (такі, як «Україна в огні», «Щоденник» та інші), проаналізовано ідейно-проблематичний зміст переважно тих творів, які вивчають в школі і вузі. А тому саме багато з журнальних статей, присвячених вивченню Довженка в школі, виконаних на допомогу вчителів-словесників. Але, безперечно, тема не вичерпана, циклічність в її актуалізації зростає. Таким чином, ґрунтовне дослідження Довженкової художньої і публіцистичної, епістолярної спадщини все ще залишається нагальною потребою нинішньої науки про українську культуру ХХ ст. і ролі саме цього митця в її поступі і трагічному бутті.

Все ще залишається зоною необмежених, але не здійснених сподівань вивчення поетики О. Довженка, без якого неможливо зрозуміти новаторство і своєрідність митця, художні особливості його прози і, таким чином, значення у формуванні й розвитку творчих методів, найбільш потужних і репрезентативних протягом даного століття.

Авторка даної розвідки ставить перед собою скромну, але складну за виконанням мету — дослідити поетику одного твору, який, на наш погляд, представляє вельми цікаву і важливу сторінку у розвитку українського мистецтва. Це повість «Україна в огні», художня своєрідність якої не була предметом спеціального дослідження. А жаль, здається, що ухопившись за цей вузол, можна витягти увесь ландшафт довшенкознавства. Саме тому, поетикальні властивості тексту «Україна в огні», явлені в ряді способів реалізації творчого задуму, спонукають до системного аналізу.

## 1. Поетика композиції

Якщо «Україна в огні» О. Довженка — твір, який став явищем культури ХХ століття, то значною мірою це зумовлено гармонійною спільною змісту і форми. Адже форма — не пасивний елемент твору, а конкретна реалізація задуму, його наочний образ, окреслений і виконаний адекватною художньою мовою. Багатозначність і глибина думок та почуттів Олександра Довженка про долю України не лише у ХХ ст., а й віках і в жорстокій кровопролитній війні стають виразними і репрезентативними тільки тому, що вони укладені в бездоганну художню форму. Це цілком природно й органічно як з погляду жанрових особливостей, так і того надзавдання — показати правду про трагедію України в ХХ ст., без яких цей твір не був би відкриттям і не виламувався б із потоку радянської тогочасної багатонаціональної літератури, що курила фіміам на честь вождів комуністичної партії, занедбуючи при цьому свій власний народ. Але щоб цей висновок про високі якості і новаторство «України в огні» не був голослівним і упереджено похвальним, варто спеціально зупинитися на художній природі твору, піддавши системному аналізу грані поетики. Саме цьому і присвячена вся робота,

окремим і самостійним елементом котрої є даний аспект, спрямований на вивчення поетики композиції у тісному взаємозв'язку з жанровою природою твору.

Приступаючи до такої мети, варто скористатися порадою широко відомого в світі українця Юрія Шереха про те, що кожен письменник цікавий без політики, отже, відійти від канонів радянського літературознавства, яке було занадто заполітизованим і далеко відбігло від тих конкретних завдань і цілей, якими наділена філологічна наука. Уникнути традиційних помилок і знайти власний кут зору на твір Олександра Довженка — це і є справді вагомим складним і поважним проблемним питанням, яке вимагає чималих зусиль і осяжної праці, спрямованої на конкретне вивчення структури твору, його спеціальних форм організації окремих елементів — шматків тексту — у неподільне ціле, в художню систему, яким є твір «Україна в огні».

Як відомо, твір митця належить до «гібридного» жанру. Адже в ньому органічно поєднались не лише внутрішньородові якості, а й внутрішньовидові. Саме Довженко став новатором на терені такої жанрової гібридизації і інтеграції художніх форм, внаслідок якої з'явилися в українській і світовій мистецькій практиці форми кіноповісті і кінооповідання, складних перехідних варіацій на тему типу художнього твору, аналогів яких не так уже й багато в інших літературах. І ясно, що такі перехідні жанрові форми — прикмета ХХ ст., його естетичних пошуків зберегти пам'ять про синтез і реалізувати естетичну інтеграцію в конкретній жанровій моделі. Через те Олександр Довженко вдався до поєднання всіх видів мистецтва — літератури, живопису, музики, театру і кіно, — щоб в динаміці представити глобальні процеси суспільного й інтимного життя людини на вістрі історичних зламів і зрушень. Така жанрова гібридизація викликала як потреби часу і змінами художніх систем, так і індивідуальними властивостями художнього таланту Олександра Довженка, що, як твердять його сучасники, нагадував митця Відродження — йому все легко давалося, до всього мав інтерес, у всьому був зацікавлений щиро, вмів скрізь бути самобутнім. Отже, жанр кіноповісті і кінооповідання, введений О. Довженком, не належить до «чистих» і маргінальних у значенні обмеженості і провінційності, а до таких складних і рухливих форм, які гнучко реагують на мистецькі потреби сказати сильно і страшно про все, що хвилює людину і запитує часу в оригінальній художній формі. Отже, «Україна в огні» — яскравий зразок твору-симбіонта.

Від літератури Довженко взяв вміння психологічно тонко досліджувати особливості душі і світовідчуття людини, її моральне і духовне начала за допомогою слова, що є виразником багатства емоцій і мислительної сфери, глибини філософської думки і мовної культури, що отримав народ у спадок від поколінь. Літературою викликано до життя і вміння оперувати значною кількістю життєвого матеріалу, досягаючи художньої правди специфічними словесними засобами. Та літературні можливості повісті й оповідання посилені якостями іншого виду мистецтва — кіно, — що передусім є візуальним баченням реалій навколишнього світу і вираження думок та почуттів людини, її внутрішнього життя. Під потужним впливом кіно трансформувалися повісті й оповідання у ХХ ст., бо набули нових властивостей, до того їм не притаманних. Це відчуття багатства точок зору на предмет зображення, ілюзія їх органічного сполучення, поєднання принципів живописної, словесної і музичної поетики, вміння показати потік життя в його цілісності за рахунок принципів членування на кадри, специфічного добору і розстановки окремих фрагментів на основі законів монтажу. Модифікація жанрових форм,

безперечно, далася взнаки і на рівні композиції, бо ці грані поетики тісно взаємопереплітаються і взаємопов'язані одна з одною. Жанр — «диктат» позначає композицію не лише «Землі», «Зачарованої Десни» Олександра Довженка, але передусім «України в огні».

Якою ж є композиція даного твору? Чи органічна вона для авторських інтенцій не тільки задокументовувати жорстоку епоху в національному бутті, але й у підтексті окреслити коло онтологічних і аксіологічних його характеристик та висновків? Які якості її стали типологічними для новаторського жанру кіноповісті, що має право жити і як суверенний белетристичний твір? Що нового у галузь композиції вніс Довженко як автор «України в огні»? Чи доречно тут форма твору-симбіозу, що мав відбити поліфонію звучання різних голосів в історії і сучасності?

Пошук відповідей на ці непрості питання і складає сенс даного аспекту дослідження, що має не мету, засновуючись на положеннях теорії літератури, вдатися до конкретного аналізу композиційних здобутків та прорахунків письменника, виявлених у кіноповісті. З цією метою застосовувалася спеціальна методика вивчення тексту, щоб зробити узагальнення про принципи сюжетобудування та зовнішньої і внутрішньої композиції, які є вдатними і відповідними для повнокривної реалізації авторського задуму. Згідно з самостійною методикою було простежено, що в тексті «України в огні» наявні п'ятдесят дев'ять окремих розділів, які точніше варто називати фрагментами тексту, що тяжіють до кінокадрів, але не мають такої однозначності, як у кіно, а сягають органічності літературного твору, збудованого на засадах фрагментарної композиції. Встановлено і принципи організації в єдине ціле окремих елементів і компонентів тексту.

Отже, простежимо п'ятдесят дев'ять фрагментів тексту, які не мають спеціальних маркерів, а проте зримо розрізняються між собою і виділені певним чином — відступами один від одного, що треба розуміти як поділ на відносно самостійні мікророзділи без назв, але з чітким завданням працювати в системі твору на розкриття логіки характерів, історії подій, проблематику та ідейний зміст. Аналіз п'ятдесяти дев'яти мікрочасток дає змогу простежити не лише принципи їхнього монтажу в єдине ціле, але й особливості мікропоетики кожного з них. Це також підкреслено завданням вивчення зовнішньої композиції кіноповісті «Україна в огні» й особливостей сюжетобудування.

Як твердить теорія літератури, «Композиція — членування та взаємозв'язок різномірних елементів, або, інакше, компонентів літературного твору. Іноді замість терміна «Композиція» вживають близькі за змістом слова: «архітектоніка, побудова (або будова), структура, композиція і таке інше». Термін «Композиція» не має однозначного тлумачення, під композицією іноді розуміють чисто зовнішню організацію твору (поділ на розділи, частини, яви, акти, строфи і таке інше — «зовнішня» композиція) [14; 694]. Таким чином, зовнішню композицію кіноповісті «Україна в огні» представляють п'ятдесят дев'ять розділів-кадрів.

Якщо до них підійти з кількісним критерієм виміру, то вони не рівнозначні. І на основі розмірів діляться на три групи: а) більші за розміром, сказати б, з переважанням белетристичного фрагмента (це розділи перший, третій, четвертий, сьомий, дев'ятий, одинадцятий, п'ятнадцятий, шістнадцятий, сімнадцятий, вісімнадцятий, двадцятий, двадцять перший, двадцять третій, двадцять четвертий, двадцять п'ятий, двадцять шостий, двадцять сьомий, двадцять восьмий, двадцять дев'ятий, тридцять четвертий, тридцять сьомий, тридцять восьмий, тридцять дев'ятий, сорок сьомий, сорок дев'ятий, п'ятдесятий, п'ятдесят другий, п'ятдесят

четвертий, п'ятдесят п'ятий, п'ятдесят шостий, п'ятдесят сьомий, п'ятдесят восьмий, п'ятдесят дев'ятий; вони переважають у тексті твору); б) лаконічні (це розділи, які умовно виділяємо: другий, п'ятий, шостий, восьмий, десятий, тридцять перший, тридцять другий, тридцять третій, тридцять п'ятий, сороковий, сорок перший, сорок другий, сорок третій, сорок четвертий, сорок п'ятий, сорок восьмий, п'ятдесят третій); в) середніх не так вже й багато (ix, за нашими підрахунками, всього шість: дев'ятнадцятий, двадцять другий, тридцятий, тридцять шостий, сорок шостий, п'ятдесят перший). Як бачимо, малюнок зовнішньої композиції невибагливий, можна сказати навіть строгий, заснований на рівноваженні компонентів структури.

Значно цікавіше, як монтується розділ, як вони взаємодіють один з одним, як швидкоються і вступають у співпрацю з іншими фрагментами тексту, як грутуються за якісною характеристикою. І тут можна спостерегти багато прикметного для розуміння композиції твору Олександра Довженка. Передусім кожен елемент твору, яким є так званий розділ-кадр, нагадує невеличку новелу, структурно цілісну, логічно завершenu, виразно оформлену за логікою думок і почуттів і водночас умонтовану в своєрідний прозовий дикл, підпорядковану певній системі.

Саме тому має рацію ряд учених, які визначають головний принцип композиції «України в огні» як принцип «вінка новел». Кожна нова «квітка» — фрагмент тексту — органічно влітається в спільну основу, вишляється на канві, додаючи нові штрихи і нові відтінки до цілісної картини долі України під час другої світової війни. Тим більше, що перед цим твором були написані новели, сюжети яких увійшли до «України в огні». Такої думки дотримуються В. Фащенко [29], І. Кошелівець [16], Ж. Горіна [7] та інші. І справді, окремі фрагменти туго сплетені між собою за логікою розвитку мотивів, життєвих доль героїв, а також авторського ставлення до них. За допомогою принципу «вінка новел» письменникові вдається розгорнути широкомасштабне полотно, в якому стереоскопічно зображені події і життя людей на невеликому просторі кіноповісті. Є чимало сцен не тільки багального плану, але й побутових, які підсвічують одна одну, дають уявлення не лише про зовнішній бік подій, але внутрішній їх зміст. Якщо проаналізувати кожен із цих розділів за такими якостями, як *організація часу і простору, використання символічних епізодів, наявність пейзажів, інтер'єрів та екстер'єрів*, то можна помітити, що деякі фрагменти тексту відіграють провідну роль, системоутворюючу, а інші — вторинну, допоміжну, хоча зовнішньо вони нічим особливим, на перший погляд, не виділяються.

Так, могутній епічний розмах здобуває твір уже з першого розділу (умовно можна назвати «У тихий літній день»), просякнутого глибоким ліризмом і поезизацією родинного життя на фоні чудової української природи. Все нагадує ідилію (як у поезії Тараса Шевченка «Садок вишневий коло хати»), бо на урочисту вечерю зійшлася уся родина Лавріна Запорожця: крім дружини Тетяни, тут були сини — Роман, Іван, Савка, Григорій, Трохим і шоста дочка Олеся. Мир, спокій і злагода оповивають, немов серпанком, скромну хатину в селі з промовистою назвою *Топалівка*, що є мікросимволом України.

Перша подія — родинне свято Запорожців — експозиція героїв, перше знайомство з ними відбувається у сцені, виписаній з романтичним піднесенням: «У садочку біля чистої хатини, серед квітів, бджіл, дівчорі та домашнього птаства, за столом у тихий літній день сиділа, мов на картині, родина колгоспника Лавріна Запорожця і тихо співала «Ой піду я до роду гуляти». Це була пісня материна. Пісня була весела і журна одночасово, як і життя

людське. Мати Тетяна Запорожчиха любила її співати раз чи два на рік, коли по великих трудах і повсякденних турботах десь було з якоїсь гарної нагоди доводилося пригублювати чарчину. Діти дивилися на свою добру матір і величали її» [10; 423].

Такий поетичний заспів, яким починається кіноповість, одразу вводить в атмосферу радості спілкування близьких по крові людей, які являють собою цілий рід, які пишанються своїм славним прізвиськом, в якому проглядається добрий пракорінь, що веде у товщу віків. Та за цим родом із його історичним сенсом стоїть український народ зі своїми характерними прикметами почування і думання, обставинами життя, ментальністю. Все — і інтер'єр, і пейзаж, і часово-просторові деталі, і опис зовнішнього середовища — фокусується в образі-лейтмотиви України. Всі точки зору сходяться в одному вузлі, тяжіють до одного центра, яким є українська трагедія.

Перший розділ одразу вводить в атмосферу українського села напередодні війни, це своєрідна приступка до експозиції героїв, що виявляються на вістрі руйнівних подій, на своєрідному історичному розп'ятті, у всепожираючому вогні. Характеризуючи перший розділ «України в огні», Іван Кошелівець — автор ґрунтовної статті до 100-річчя з дня народження письменника «Про затемнені місця в біографії Олександра Довженка», — підкреслив, що з мистецького погляду, може, він і не досконалий: «Вступний розділ, взятий окремо від цілості, виглядає навіть банально. Розумів це й сам Довженко, пишучи в короткій передмові: «Нехай вибачливий читач, мій сучасник і друг, не нарікає, коли вирослене мною невелике дерево не цілком гіллясте і струнке, коли багато гілок тільки відчувається, не встигнувши ще вирости серед небачених пожарів і катастрофічного гromу гармат, що стрясають сьогодні нашу землю» [10; 23]. З цією думкою діаспорного дослідника можна погодитися лише частково, бо, по-перше, — в першому розділі не можна сказати про всі події повно і розгорнуто, широко, глибоко. Саме тут перший підступ, перша сходинка як у розвитку сюжету, так і композиції. І тут не можна вимагати повноти, яка дається усім текстом. Що ж до банальності, то це, мабуть, занадто суворе оцінка. Слушно спирається Іван Кошелівець на думку самого О. Довженка стосовно композиції «України в огні». Він її порівнює із вирощеним у складних умовах деревом, окремі гілки якого ще не встигли вирости, але в зачатку вони є. І якщо «дерево Довженкової композиції» не таке гіллясте і струнке, сказати б, не ідеальне, але гармонія — безперечний принцип архітектоніки твору, на якому він тримається як єдина цілісність, як співвіднесеність частини і цілого. Якщо не впадати в крайнощі — між захвалованням і сприйняттям всього, що написав автор «України в огні» і критикою, запереченням форми реалізації задуму, — то істина десь посередині.

І все ж здається, що кіноповість не така проста річ, як виглядає з першого погляду. Детальний аналіз будови твору переконує в тому, що «Україна в огні», хоч і народилася в умовах «небачених пожарів і катастрофічного гromу гармат», але зроблена міцно, серйозно, без банальностей і перегибів чи принципових недоліків композиційного характеру. Це наслідок короткої (на одному подиху), але натягненої праці, внаслідок якої вичакувано непересічну мистецьку конструкцію.

Першословоком композиції є назва твору, яка органічно вписується в художню систему твору. Назва відіграє принципову роль у розумінні глибини смислу і наочності вираження ідейного багатства кіноповісті. Заголовок являє собою словосполучення, що складається з трьох слів, два з яких є знаменними частинами мови і одне — службовою. Опорними словами є всі, що входять

до даної фрази. Навіть важко встановити, що виходить наперед — «Україна» чи те, що з нею діється, її стан «в огні». Заголовок твору символічний і семантично навантажений, бо слово «вогонь» і його символіка — доволі широкі. Як твердить автор «Словника символів» Х. Є. Керлот, стихія вогню пов'язана з символікою сонячного полум'я, «з уваленнями про життя і здоров'я (в значенні тілесного тепла)» [13; 352]. Саме у такій конотації постає вогонь як образ духовної енергії, яка не вгаває і не гине навіть під тиском жорстоких обставин. Цей символ створює широке алюзійне тло, закорінене в минуле і сучасне України. Заголовком О. Довженко натякає, що Україна, хоч і палає в жорстокому полум'ї війни, але не згорає, знову оживає, відроджується, постає з попелу, як Фенікс. Вогонь означає не лише страшний випробування, які впали на голову українського народу в середині ХХ століття, але й очищення від скверни, від усього намулу історичних відходжень від основ повноцінного життя. Таким чином, назва кіноповісті є концептуально важливою, своєрідним осердям композиції, її врівноважувачим принципом, хоч емоційний митець, яким був О. Довженко, не міг уникнути і певних вибухів пристрастей в одній долі України в пожежі жорстокої і страшної війни.

Якщо в першому розділі немає жодного діалогу, бо він виглядає конкретно описовим, нагадуючи розлогу ремарку, то це цілком виправдано бажанням ввести у місце подій, в духовний та фізичний світ героїв, представлених як одна родина Запорожців. Другий розділ збудований вже за іншим принципом — прискореного розвороту подій, які уточнюються й виразаються деталями того, що відбувається з початком війни, але переважно увага приділяється полігомам і мові героїв, що опосередковані авторським баченням і оцінками. У третьому кадрі акцент переноситься на символіку вогню, верби і криниці, які подані з рядом промовистих епітетів («холодна криниця», «кривава Україна»), сполучених з фрагментами селянського побуту, аналізом форм сприйняття катастрофи, що розгорнулася над Україною, явленим у реакціях героїв, зокрема — Савки. Четвертий розділ присутній як зав'язка у долі Олесі і Василя, що через вир війни несподівано кинулися один одному в обійми, довірилися своїм спонтанним почуттям, зробивши своєрідний крок до виконання патріотичного обов'язку. Цей кадр вражає асоціативністю мислення і глибиною діалогів, в яких постають характери героїв, їх ставлення до війни і пошуки шляху виходу зі скрутної ситуації. І коли Олеся вмовляє Василя залишитися на ніч, хоч вони не знають один одного, і це перша їхня зустріч, та за допомогою «коди» діалогу письменник мотивує їх вчинки, пояснює причини, з яких вони поступають саме так: « — Я не можу ночувати з тобою. Я в танку горів позавчора під бомбами. Я не герой. — Ти наш» [10; 428]. (Підкреслення моє. — В. С.). Окрім великої ролі діалогів, у п'ятому кадрі важливою є полеміка з системою, яку ведуть Купріян Хутірний та його сини. Розвиток подій — як елемент сюжету — відбувається у сьомому розділі: короткочасна зустріч Олесі і Василя, їхнє несподіване кохання і — розлука. І все це відбувається на фоні опису того, як «гітлерівці входили в село, в їздаючи на мотоциклах, автомобілях, на гарматах, на танках...» [10; 432], що показано у восьмому кадрі кіноповісті. Дев'ятий розділ — це розділ-випробування героїв запитанням, хто крадій: Гітлер чи Сталін для української селянки? « — Скажи, матко, за кого ти — за Гітлера чи за Сталіна? — спитав літню жінку солдат. . . Як хочете, голубчику, можете вбити мене, тільки мені Сталін краще, — сказала простодушна жінка. — Очень карош! — сказав німець. . . витяг револьвер і застрівив небогу» [10; 432]. Особливістю композиції «України в огні» є різка зміна ракурсів і несподіваний перехід від

одного місця дії від одних героїв до інших героїв і місця дії. Це дає змогу авторові вихопити із потоку життя найважливіші моменти, а зміною точки зору на події — акцентувати їх важливість і смисл. Так, якщо в десятому розділі змальована картина неприємності Олесі, яка побачила батька з мертвим Савкою на руках, а перед тим сиділа нерухома край стола і дивилась на подушку, на слід Василю голови, то в одинадцятому подано бенкетування офіцера Адольфа Гітлера в Києві, що з особливим ентузіазмом сприймає промову Еріха Коха — «чорного отамана України».

Як бачимо, розділи шикуються за принципом протиставлення, зіставлення і зіткнення, що давало змогу авторові показати події і людські долі, як і трагедію України, широкоформатно і водночас лаконічно. Новаторством Олександра Довженка було і те, що він через посередництво композиції зіштовхнув дві концепції світу, представлених з погляду їх антинімічності. З одного боку, це концепція патріотів своєї землі, шанувальників давніх праукраїнських коренів — родина Запорожців, яка виборює своє право на повноцінне життя і волю, на продовження історичного шляху своєї землі. А з другого, — це концепція завойовників, представлена позицією Ернеста фон Крауза — розумного ворога, що добре орієнтується в трагічній історії України, жадбно вдивляючись у ту благословенну землю, яку «можна їсти». Автор зосереджується (і це подається крупним планом) на специфічному діалозі батька і сина Краузів, один з яких навчає, як звоювати чужу землю, а інший на конкретних прикладах прагне розібратися, «як вмирають українці», що вони цінують більше всього на світі.

Через те дванадцятий розділ, як і тринадцятий, чотирнадцятий та п'ятнадцятий, загострює конфлікт між протилежними поглядами на життя, доводить його до апогею, досягаючи ефекту розпросторення думки до рівня філософського, бо мова йде про сенс буття людини на землі, про духовні мотиви її поведінки, про вічні екзистенціальні. Причому автор «України в огні» розглядає питання широко, торкаючись між тим болючих аспектів вірності і зради, честі і безчестя, духовності і бездуховності. Принципову роль відіграє п'ятнадцятий розділ, в якому Лаврін Запорожець подумки сперечається зі Сталіним, звертаючись до його портрету: «Оставившись один, Запорожець зняв з покуття портрет Сталіна. — Прощайте, товаришу. Не думали ми з вами, що так вийде, та сталося — не малою, великою кров'ю на [своєї] території, — тихо промовив він до портрета. Що буде з народом нашим? Вживе він чи загине, що й сліду не стане ніякого? Розженуть його по каторгах та по лісах, байраках та гнилих болотах, як вовків сіромах, та напруть одне на одного, так що й живі завидуватимуть мертвим. Горе нам. . . Народ безсмертний, ви казали товаришу мій. Ой, важке наше безсмертя! Важка доля народна. . . чуто смерть» [10; 442]. Діатриб — діалог з уявним співрозмовником — оригінально оформлене внутрішнє мовлення героя, як і доповнюючий його діалог з донькою та полігогом фон Крауза з селянами, робить цей розділ вагомим як з погляду відносно незалежної новели, що може існувати як окрема текстова одиниця, так і з погляду композиції твору в цілому. Шістнадцятий розділ прикметний тим, що починається пейзажно зарисовкою, котра містить хронологічні деталі, котрі вказують наплин часу, на зміни у долі героїв, характер яких асоціюється з мокрою осінню. У цьому розділі на поверхню виходить образ вогню, точніше, страшної пожежі, що охопила українську землю, приречену на роз'яття, бо такі, як місцевий голова Лимагчук, «людина з сонним в ялім серцем» [10; 448], постають у критичну хвилину як запеклі вороги, бо ними керує не патріотизм, а «засекречена дурість». У вісімнадцятому розділі наочню постає трагедія народу, якого зрадили керівники, кинули на поталу ворогові.

Для внутрішньої композиції вагоме значення має авторська думка про причини занепаду спротиву ворогам, оформлена у монолозі Левка Царя: «Атож! Ху... х... Всіх же вчили, щоб тихі були та смиренні... Все добивалися трусості. Не бийся, не лайся! Єдина була зброя — писання доносів один на одного, трясця його матері нехай. Та ні Бога тобі, ні чорта — все тече, все міняється! От і потекли. А судді попереду!» [10; 450] (Курсив мій. — В. С.). Особливо яскраво зміна ракурсів помітна у двадцятomu і двадцять першому розділах. Адже знову превалююча увага зосереджена на поведінці фон Крауза і катів українського народу, дії яких є предметом зображення також і в двадцять другому та двадцять третьому розділах. Противенство між двома концепціями загострюється у двадцять п'ятому розділі, в якому показано, як вивозили українських людей в Німеччину, як ішли ешелони, переповнені національним багатством. Принцип контрасту, зіткнення розділів виразно постає на прикладах двадцять восьмого, двадцять дев'ятого та тридцятого, в яких змінюється місце дії і загострюється поєдинок у межах українського роду, коли на поверхню виходить екзистенційно вагома сутічка між Лавріном Запорожцем і Забродою.

Картина концентраційного табору в проваллі за селом, серед могил, за колючим дротом, під темним небом фокусує відсутність національної єдності, неможливість бути спільниками навіть перед загрозою фатального знищення рідної землі. Тут особливо підкреслено фокусується образ Батьківщини і Свободи, без яких людське життя неможливе. Епіцентром цього своєрідного циклу новел є повстання у концентраційному таборі, зосереджене у тридцятomu і тридцять першому розділах, що демонструють нескореність народу і прагнення волі. «Промінь зору» змінюється в тридцять шостому розділі, в якому діють Христя й Олеся у вагоні поїзда. Та це місце дії одразу ж змінюється, бо Христя й Олеся тікають з вагону. Новелістичний принцип будови кіноповісті, сполучений з «вінком новел», дається взнаки протягом усієї «Україна в огні», бо для кожної дії і для групи героїв виділяється свій простір і свій час дії. Так, скажімо, якщо в тридцять сьомому розділі фігурують ріка, земля, село, місто, байраки, то вже у тридцять восьмому діють п'ятеро поліцаїв, що «пили водку в рівчаку під лісом», а в наступному — тридцять дев'ятому — дія переноситься в Берлін, у помешкання фрау Крауз, що добула собі рабниню — слов'янку Олеся. Ще різкіше часово-просторові відносини вирізьблюються у сороковому і сорок першому розділах, які є лаконічними, а проте вагомими у розкритті долі Василя, що лежав на операційному столі, якого рятували лікарі від смертельного поранення. Письменикові вдалося сумістити два просторових плани: Василь на операційному столі і Василь у палаючому танку. Серед літа і серед зими, у фронткових буднях і жорстокому змаганні не за своє життя, а за життя всього українського народу і передусім своєї коханої. Поруч ідуть розділи (47, 48), в яких розгортається картина страждань Олеси, котра хворіє на чужині, перебуваючи в ролі служниці в домі полковника фон Крауза. По-іншому складається доля Христі, яка змушена вийти заміж за італійського офіцера, щоб порятувати себе. Але чи це порятунок? Адже після того, як партизани захопили Христю в полон, прокурор Лиманчук заочно «присудив її до розстрілу». Це чи не найтрагічніший момент у долі Христі, що, як і Олеся, уособлює трагедію України, змушеної терпіти наругу ворогів, змушеної страждати через те, що її віддали на поталу, а не захистили свої. Картина суду над Христею, її полеміка із дурнівським Лиманчуком, що виконує прокурорські функції, дуже важлива для

розгортання сюжету твору, для змалювання розвитку подій, окреслення кульмінації і логічного підведення до розв'язки твору. Принцип кільцевої композиції реалізується в п'ятдесят першому розділі, коли знову постає місце дії, яким розпочиналася повість, — село Тополівка, але спалене, знищене, перетворене в руїни. Для окреслення емоційності картини О. Довженко залуцає пейзажну зарисовку, що збудована з опису місяця і зір та «невмирущих соняшників, які схилили мрійні голови на схід сонця». Не випадково автор повісті «Україна в огні» змальовує цей елегійний і водночас оптимістично настроєвий пейзаж, що вималює підтекстову глибину твору про славу і неславу, поразки і перемогу, страждання і радість людини на землі, про історичну долю України.

Цілоком логічно у двох старених розділах (52 і 53) змалювано відступ німців з села та нове повернення в Тополівку фон Крауза, що шаленіє від люті. Мотив нескореності народу фокусується у п'ятдесят п'ятому розділі — сцені страти гордого і мужнього селянина Мини Товченика. Завершується повість зображенням вступу у село капітана Василя Кравчини. Це один з найдовших розділів, що з точки зору логіки розвитку теми і долі Олеси та Василя відіграє надзвичайно важливу роль. Це своєрідна композиційна рамка, що окреслює межі зображеного, завершує як сюжет, так і історію, покладену в основу твору. І хоч війна ще не закінчилася, а рід Запорожців продовжує проливати кров, та все ж стає зрозумілим, що перемога немінуча, що трагічна історія про Україну в огні, розказана Олександром Довженком так палко і художньо переконливо, матиме оптимістичну розв'язку, бо тут розгорнута картина майбутнього в ідеалі: Україна не скорена, народ її вірить у своє відродження, має сили, аби відновити свою духовність і фізичну міць, аби заслужити повагу серед інших вільних народів Європи. Саме п'ятдесят дев'ятий розділ відіграє роль своєрідного епілогу твору «Україна в огні», хоч фінал його відкритий, не завершений, але може бути логічно домислений читачем, послужити виразною сторінкою не лише в хронології подій другої світової війни, але й в усій історії України.

Звернімо увагу на промовистий факт: побудувавши сюжет «Україна в огні» майже цілоком на «окупаційному» матеріалі, О. Довженко практично не показує боротьби народних месників за винятком деяких епізодів. І це в той час, коли в радянській літературі, зокрема в українській, з'явилася чимало творів про життя народу в тилу ворога як про суцільну активну боротьбу месників з фашистами (до того ж, дуже часто з досить приблизними уявленнями авторів про цю боротьбу). Вірний правді життя і власним гуманістичним ідеалам, митець чи не єдиний в усій тогочасній радянській літературі порушив проблему простої людини на війні і в тилу саме з таких позицій. Водночас автор твору показав, як воєнне лихоліття не тільки згуртувало багатонаціональне суспільство перед лицем смертельної загрози, а й відкрило його болячки, виявило як праведні душі (Лаврін Запорожець, Василь Кравчиня, Олеся та інші), так і душі «мінус-людей» — «маленькі, кишенькові, портативні, зовсім не пристосовані до великого горя» [10; 447]. І, нарешті, вірний історичній і художній правді, письменник реалістично й індивідуалізовано підійшов до зображення ворогів-фашистів та запорозців. У своєму виступі «Про художню літературу в дні Великої Вітчизняної війни» (1943 р.) письменник говорив: «Ми вороги смертельні сильного ворога, ми вороги гордого ворога...» І це правда. Автор конструє образи запорозця Заброди, фашиста фон Крауза та інших зайд не як дегенеративні типи, а як сили, які зі слов'янським народом конфліктує на рівних.

Таким чином, композиція кіноповісті Олександра Довженка характеризується логічною і художньою вмотивованістю епізодів, сцен і їх зіткнень, зануренням в глибину подій і долі героїв, що кинуті у вир страшних випробувань, і хоч потопляють, та не гинуть. Уся композиційна структура підкорена принципу доцентровості, бо усі мікрочастини повісті стягнуті в один вузол, а усі лінії ведуть до одного центру, яким є образ України. Це увиразнюється часово-просторовими відношеннями (серед яких час історичний і дискретний, як і тополи дїї, які б вони не були різноманітні, локальні чи глобалізовані, підкорені повноцінному осмисленню національної і соціальної долі батьківщини), зміною ракурсів, вмінням нанизувати окремі епізоди не за принципом розгорнутості, а за принципом динаміки дїї, глибини розкриття характерів героїв, окреслення глобальних явищ, на фоні яких не губиться окрема людина, не стає піщинкою у велетенському суспільному русі. Саме в цьому полягає мудрість композиції «України в огні», її доцільність у залученні і художній інтерпретації чималого життєвого матеріалу та його естетичному осмисленні.

## 2. Образна система

Олександр Довженко — чи не найбільший національний поет у кіно — не випадково особливості свого художнього мислення, яке беззастережно можна назвати поетичним, виявив в образній системі кіноповісті «Україна в огні». Це складає один із важливих стрижнів його художньої системи як особливого світовідчуття і світобачення та його вираження в прозі, що мала звучати і виглядати як кінокартина, функціонуючи у сфері синтетичного виду мистецтва. Саме тому невідповідно органічно постала потреба вивчити художній світ Олександра Довженка, специфіку його поезики через аналіз мікрообразів, усієї тієї плоти твору, її фактури через образні ряди, до яких активно звертався автор «України в огні», створивши поплотно досконале і переконливе про долю народу на таких перехрестях як трагедія війни.

Ось чому активно вдався автор до ряду художніх узагальнень, які позначаються такими літературознавчими категоріями, як категорії *художнього образу* і *символу*. Під художнім образом розуміється «специфічні для художньої творчості спосіб і форма освоєння життя, «мова мистецтва і водночас його «висловлювання» [26; 363]. Термін «образ» став широко жививаним, отримавши певну визначеність в естетичних системах, котрі спираються на естетику Гегеля. Прикметою образу є його конкретність, на відміну від абстрактності наукового поняття. Саме з образів як мікрочасток твору, його будівельного матеріалу постає чудовий мистецький витвір, вичаковується у руках майстра художня система, мистецька даність. Образ є втіленням духовної субстанції. Це однією вагомою прикметою образу є його індивідуальність, за якою можна пізнати творця, бо саме через образ автора просвічує своєрідність мислення митця образами, що і складає справжню художність літературного твору. Отже, мета образу — бути не лише способом донесення до читача інформаційно-ілюстративних зарисовок, а дати конкретне бачення людини, подій і явищ історії, по-своєму зрозуміти і пояснити навколишній світ, і аж ніяк не у формі підручника чи публіцистичної статті, гасла, чи філософського роздуму. Твір стає явищем мистецтва лише тоді, коли в підґрунті його має місце міцний образний розчин, коли він складений із художніх часточок, кожна з яких сповнена глибокого смислу, виражає художні деталі цілісної конструкції твору, за якими розкривається глибинний зміст. Ось чому так цікаво з літературознавчого погляду розглянути дану грань поезики Довженка, до якої, власне, з цього погляду ніхто не звертався.

Наріжним образом, що є наскрізним в художній тканині «України в огні» постає образ *вогню*, активно представлений вже в заголовку твору. Говорячи про назву як першоелемент композиції, у попередніх роздумах акцентували ряд важливих прикмет цього першообразу. Та, звісно, проблему не висчерпали, бо це символічний образ, що несе велике ідейно-естетичне навантаження, має посутнє значення для розуміння художньої концепції автора кіноповісті. Образ вогню вписаний органічно в заголовкову фразу, складаючи його своєрідний епіцентр. Це еліптичне речення, яке, за класифікацією синтаксистів, можна назвати називним, в якому постає Україна, що виступає водночас і суб'єктом, і об'єктом дїї (а в реченні — підметом) та предикативно навантажене словосполучення, оформлене обставиною, яку можна розглядати як обставину місця, але головним чином, як обставину способу дїї чи неузгоджене означення. У кіноповісті Довженка діють два агіномічні образи, що постійно взаємодіють між собою: *образ вогню і землі*. Вони прийшли з давнини, зокрема — з народнопоетичної творчості, і є субстанційним виразом двох провідних стилів — вогню і землі, — що поруч із водою та повітрям складають умови людського існування, виражають первісні уявлення древніх людей про язичницьких богів. Через те багато легенд, історій, міфів, літературних творів створено про вогонь і землю, про їх якості і вагу як одухотворені символи.

Образ *вогню* належить до солярного циклу, тісно пов'язаний із ритуалами навколо боже-ства Сонця, без якого неможливе життя на землі. В ньому вбачають і *червоний калір* з відтінками оранжевого і кривавого, і *сонячне полум'я*, і *символіку життя і здоров'я* (в розумінні тілесного тепла). Цей образ співвідноситься також з уявленням про *високе становище і владу*, що вказує на розвиток цього символу в образ *духовної енергії*. Існує версія поняття «Вогонь» як «*діяча перетворення*», бо всі речі з'являються з вогню і в нього повертаються. Через те вогонь сприймають і як *наслідня*, що відтворюється кожним наступним життям. Через те символіка вогню насичена і *семантикою плодючості*. Через те *вогонь*, як і *вода*, є *символом перетворення і переродження — відродження*. Та найприкметніше для розуміння символіки назви твору Довженка є значення образу вогню як *творця, що виникає з сонця і є його земним представником*. Саме тому вогонь у народнопоетичній і літературній традиції постає як символ очищення і знищення сил зла. Саме з такою семантичною навантаженістю митець використав цей символ, що виражає ідею: *Україна горить в полум'ї кровопролитної війни, та не згорає, а очищається від скверни, знищує на своєму тілі сили зла, а тому відроджується й оновлюється, оживає, проходячи шляхом страждання і випробування*. Саме цим шляхом проходять герої кіноповісті «Україна в огні». Це і Василь Кравчина, і Олесь, і родина Запорожців, і увесь український рід-нарід, і його духовне ество, і його прагнення бути цивілізованим і незалежним.

Таким шляхом проходить і головна ідея Довженка-художника про необхідність очищення від скверни дистармонійного суспільства, що позбавляє людину права вільного і щасливого життя, а тому необхідності перетворення цього суспільства на основах справедливості, гармонії і впорядкованості. Як бачимо, це всоєсяжний образ, що несе велике навантаження як у розкритті характерів героїв, мотивації їх поведінки, особливостей духовного світу, так і обставин, в яких вони живуть та діють, сповнюють своє призначення на землі, та розкритті конфліктів — зовнішньо-подієвих та внутрішньо-психологічних, що складають сутність «України в огні». Хоча твір трагічний за звучанням, але завдяки символіці вогню він має і оптимістичний потенціал, що органічно взаємодіє з іншими глантами в тексті твору, надаючи йому особливої тональності.

За статистичними підрахунками, з образом воєни створено шістьдесят вісім фрагментів тексту, в яких вогонь постає у різних іпостасях: і як пожежа, і як світло, і як світова війна, і як моральне чистилище, і як блискавка, що влучає прямо в серце, і як смерть, і як випробування, і як тотальне знищення, і як грім небесний. Та щоб не бути голосливим, варто звернутися до конкретних прикладів і саме в такій послідовності переліку, як це висловлено у попередньому узагальненні. Як пожежа, вогонь постає в таких епізодах: «До Олесі підійшов один з останніх бійців, танкіст Василь Кравчина... Він був добрий кремезний юнак. Одежа вся в пилу і поті. На рукаві й спині пропалена сорочка на пожарах» [10; 427]. «Минали дні, минали ночі в загравах пожеж» [10; 446]. «Часом уночі заграви пожеж освітлювали поїзд» [10; 459]. «Вони плавали один одному в очі Сибіром і стражданням, голодом і смертю. Вони плавали один одному в лице Гтлером, німецькими погромами і пожежами, шибеницями, рабством і шаленою ненавистю до Гтлера усього світу» [10; 463]. *Вогонь як світло* зображено у таких кінокадрах: «Глянувши на неї, прокурор Лиманчук зразу ж розкусив її геть всю. Він побачив у її очах зловісне полум'я ненависті до Радянської влади, якось приховані таємниці і темну, замкнену ворожість до себе» [10; 491]. «Вони ще не вийшли з бою, очі їх дивились далеко вперед і горіли лютим огнем» [10; 495]. «— А ти не нукай, дурачок. Ну... Україна, щоб ти знав — це ваша судьба. Поки горить як свічка — Гтлер дихає, потухне — витягне Гтлер ноги і ви з ним» [10; 497]. «Шалений огонь гнів й пристрасні битви надавав бійцям такої велетенської сили, що важкі гармати вертілися у них в руках, як іграшки» [10; 509]. «Кравчина зрозумів їх і ухвилювся. Ні, не презирали ці пасники Європи свою махучу. Але увесь їх рід століттями презирав неволю, і століття боротьби за волю освітлювали їхні прості мужні обличчя» [10; 511]. *Як світова війна*, вогонь представлено у таких епізодах: «Димом сходили обрії. Вогняні вали з громом і цуркотом не один раз перекочувалися із сходу на захід і з заходу на схід. Мертва танки чорніли на полях грізними своїми тушами, неначе вимерлі страховища в пустелі» [10; 504]. «Од прямих бронейних ударів танки репались перед ними, і перекидалися, і горіли з причепами, як на Страшному Суді. Горіло залізо, десант, горіла сталь і рвалась все ближче, ближче...» [10; 509]. «— Тільки прошу без суєти, — додавав од себе Запорожець, коли батарея під сильним огнем стала на нову позицію. — Коли при мені ото суєта, я перестаю розуміти противника. Я презираю таку війну. Понятно?» [10; 509]. «Ї вже не було видно. З лівого крила повали вже до неї німецькі танки з огнеметами. Огнемети метали огонь. Все потонуло в диму» [10; 518]. *Вогонь як моральне чистилище* постає у таких епізодах: «Багато минуло часу, як кинулася Олеся через вікно в життєву пірву. Багато лихих надзвичайних вітрів носило її, мов підшину у пустелі. Багато горя й бруду з трудних кривавих шляхів і переплутаних стежок прилипло до молодого її тіла і душі. Не раз і не два кричало, розтіналося, горіло огнем у грудях дівоче її сумління під тиском мервоти і неблаганного насильства на широкому терені аморальності і занепаду» [10; 482]. «У всіх у них, — сказав Кравчина з укориною, — своя звіряча правда. У нас своя, народна, приспана віками, шість віків учили нас по-різному мислити, рухатись, молитися. Шість століть гріли нас різними огнями, просвіщали нас різним світлом, кидали в бої одних проти одних під різними знаменами — австрійськими, румунськими, угорськими, польськими» [10; 58]. — «Огонь!! — закричав, не стримавшись, Іван Запорожець. Не витримали народні серця. Обнялися бійці, як стояли, і заплакали. Тільки найсильніші стояли без руху, як зачаровані, стримуючи горді

славози» [10; 515]. *Як блискавка, що влучає прямо в серце*, вогонь постає у таких кадрах: «— Нема, — повторила вона і раптом немов передсмертна блискавка освіттила всю її свідомість. Згадала вона все, що бачила в огні пожеж, ткаючи од німців через всю Україну — нищелену, розбиту, поруйновану, обездолену» [10; 492]. «— Давай огонь... — крикнув він раптом неімовірно гучним грубим голосом і весь немов загорівся. Спалахнули Іванові хлопці од цього крику, кинулись до гармат. В одну мить нічого не стало чути» [10; 509]. «Деякі тут же падали і навіть засинали, провалюючись у сон, і, здавалося, у сні ще догравали страшну свою гру, здригаючись і кидуючись. Глибоко приховане страждання виривалося з їх сонних грудей глухими стогами і палало на лицях тривожними блискавками далеких громів» [10; 523]. *Вогонь як смерть* постає у таких епізодах: «...У всякому разі, коли вже навіть вийде так, як казав Гтлер, — нехай вгорить уся оця країна, нехай згине, уцліти мусимо ми» [10; 488]. «І от потроху, день за днем, село за селом, пожежа за пожежею, смерть за смертю, прийшов Крауз до останнього ніснюку — кінєць... Кінєць Німеччини Гтлера і його, полковника Ернеста фон Крауза. Кінєць» [10; 500]. — Все оглядається на партизан! — кричав він селянам в одному селі. — Ви ждете нашого відступу! Ну, гаразд... Якщо вже так, ми підемо звідси. Але радіти нашому відступу тут не буде кому! Вогонь! Так з вогнем і мечем метався українськими просторами фон Крауз, переслідуючи Запорожців, рятуючись от Запорожців, втікаючи від них, оточуючи й душачи їх, поки нарешті сам, оточений, не став перед Лавріном і Романом Запорожцями, хитаючись неначе п'яний» [10; 501]. «Багато танків розбили й спалили товариші в цій атаці, багато німців убили зовсім близько перед очима, очі в очі, крик у крик, — нічого не пожаліли. Всі відзначилися до одного чоловіка. Кожний пролив кров ворога, і танки жарко палали перед трупами своїх хазяїнів високими, аж під саме небо, багаттями» [10; 512]. «Смерть не поскупилася на них, не пожаліла на них ні гриму, ні фарб, ні роз'ятрених ран, ні жорстких нелюдських каліцтв. Кожному опустила вона пудів по двісті гарячих осколків, і куль, і огненних шарів температури надзвичайної» [10; 518].

*Як випробування*, вогонь постає у таких епізодах: «— Нас багато. Нас мільйони. Мільйони, що пройшли через огонь страждань, прокурених і просмажених у боях і невгодах. Я вірю, що сума одних особистих, маленьких наших перемог буде надзвичайною» [10; 506]. «Сіросттан не міг одірвати очей од Бесарабихи. Він наче вперше став перед народом, в ім'я життя якого він ніс у вогонь своє життя тисячу разів» [10; 507]. «Був вечір. І була ніч. А рано-вранці Олеся знов проводжала на війну весь свій рід, аби ніколи не подумали лихі люди, що не був він щедрим на кров і вогонь, послані йому ганебною історією Європи» [10; 525]. *Вогонь як тотальне знищення* постає у таких фрагментах тексту: «Спалили хатину Запорожця, за нею сьнову хату, братову. Потім німецькі наймити, ремісники, прикажчики кинулись до хат усіх, хто був у партизанському реєстрі. Клади цілі родини додолу в ряд і стріляли, підпалюючи хати. Вішали, регочучи од клінічної пристрасі, ганялись за жінками, однімали дітей у них і кидали в огонь. Жінки, щоб не жити уже на землі, не бачити нічого, не клясти, не плакати, плавали з розпачу в огонь усвід за дітьми і згорали в полум'ї страшного німецького суду. Високе полум'я гуло у саме небо, тріщало, вибухало глухими вибухами, і тоді великі солом'яні пласти огню, мов душі українських розгніваних матерів, літали в темному димному небі і згасали далеко в пустоті небес» [10; 470]. «Фон Крауз підійшов до вікна. Десь

недалеко горіло. Полум'я то вибухало величезними язиками, то падало й потопало в диму, то кидалось од вітру у всі боки з глухим гудінням, і офіцерські тіні метушились по хатніх стінах, як зловісні привиди. Здавалось, захитався цілий світ. Дзвонили ніби дзвони. Кричало щось несамовитим моторошним криком, і торохтіли автомати» [10; 484]. «Одного разу серед диму нескореного українського села його осяяла думка, якій суджено було увічнити Німеччину середини двадцятого століття. Він запропонував фіорерові модернізувати знищення населення завойованих провінцій шляхом побудови на сході заводів для гланового спалювання людей, щоб добувати туки й спеціальні масла і жири» [10; 500]. «Заметався Крауз по хаті, забігав, застукав. Сотні нещасних людей, розстріляних, покалічених, з вирізаними на грудях і на лобі зірками, згоріли тієї ночі в селі, замкнуті в палаючих клунях і церквах. Розплатилися за німецький хворобливий сон тяжкими муками у вогні українські діти» [10; 501]. «Четверо дітей, дружина, старенькі мати і батько, і всі сусіди його, роздягнуті геть, згоріли в старій дерев'яній церкві вночі, посеред палаючого села. Згорьовані їхні крики в огні, що потрясли всю його душу, ніколи вже не дадуть йому ні покою, ні забуття» [10; 504].

Вогонь як *грім небесний* постає у таких епізодах: «Все повітря прийшло в шалений рух, все воно, вся атмосфера звучала, ревла, вибухала, кричала і гриміла тисячами громів» [10; 511]. «Коли всі примовкли і німецьке наближення стало майже нестерпним, коли, здавалось, було вже чути їхнє зловонне дихання, Запорожець подав команду. Все затремтіло. Все, що рухалося в передніх лавах, було розірване й покалічене вщент і знищене огнем, проте слідуючі лави не подались назад. Голе німецьке міщанство лізло через трупи вперед і падало грудьми на міни, на кулемети» [10; 518].

Антонімічним по відношенню до образу вогню є образ *землі*, який варіюється у тексті, своєрідно розвиваючись, набуває нових відтінків значень і є наскрізним, так само вагомим, як і попередній символ. У символіці землі також закладена своєрідна бінарність. Це, з одного боку, світло, з другого боку, — темрява, боротьба Добра і Зла, запораука життя і водночас прихисток смертної людини. Та Олександр Довженко, який любив користуватися патетичними інтонаціями і художнім перебільшенням, землю трактував у планетарному смислі. Це помітно в усій його творчості. Отже земля — це передусім планета людей, на якій здійснюється їхнє життя, тут вони живуть, любляться, народжують дітей і вмирають, переживають болі, страждання і радощі. Вагоме місце посідає образ *землі* як *Батьківщини, осердя національного життя*. Для розкриття лейтмотивів кіноповісті «Україна в огні» це чи не найголовніше ядро символіки, самодостатнє, логічне, початкове і закінчене в своїй суті. Як патріот України, Довженко змальовує поетичний образ рідної землі, заради якої варто жити, і вмерти варто. Якщо за статистичними підрахунками образ землі використовується вісімдесят два рази, то лівова частка цих згадувань припадає саме на значеннєвий відтінок, *пов'язаний із семантикою краси, плодючості і неповторності рідної батьківської землі*. Саме війна особливо загострила відчуття патріотичного обов'язку українця захистити рідну землю від наруги ворогів. Саме тому образ *землі* постає у протиставленні рідного краю і чужини. Чужа земля для Олеси і Христі — це трагедія: «— Німеччина! — кричала дівчина в вікно вагона. — Остання українська станція! — сказав хтось у прочинені двері. Заплакав, затужив вагон. Олеся й Христия глянули одна на одну. — Чуєш? Чужа земля. — А прокляті, прокляті!.. Плакав вагон» [10; 470].

Недарма у творі Олександра Довженка є чимало звернених монологів з образом землі. Герої з пристрасно вигукують: «Яка нещаслива земля наша» [10; 458]; «Дайте мені хоч жменпо землі! Рідна земле моя!» [10; 470]; «Клянусь святою рідною нашою землею! От щоб я подавився нею, глянтьте!» — він почав їсти землю» [10; 474]; «Велика нещаслива земля» [10; 477]; «О українська земле, як укривавилась ти!» [10; 446]; «Наша мучениця рідна земля [10; 516]; «Захотів рабів на козацькій землі?» [10; 520].

Отже, земля постає не тільки як простір, обмежений певними географічними рамками, а як найбільша пристрась людини, її духовна субстанція і запораука життя — повноцінного, національного, бо жити на чужині — трагедія. Образ землі постає і крізь призму її історичного буття. Саме тому неодноразово згадується і повторюється думка, що *українська земля — козацька, сповнена величі і звитяг боротьби українського народу за свою соціальну і національну незалежність*. Для поетики Довженка-прозаїка прикметне порівняння *рідної землі з садом*. Пристрасть прикрашання і обсадження землі, перетворення її на сад складає один відтінок, яким вдало оперує Довженко в кіноповісті «Україна в огні». По-іншому дивляться на українську землю вороги, які бачать в ній лише прибуток, спосіб наживи, об'єкт територіальних і моральних претензій. Особливо виразно це постає крізь призму розумного, по-новаторськи змалюваного Еріха фон Крауза, який не раз підкреслює, що цю землю можна їсти — така вона плодюча і чиста. В екзальтованого німця земля викликає вибух екстазу, бо в ній він помічає безмежність просторів і високу якість ґрунтів, що можуть приносити великі прибутки. Так крізь образ землі постає головний конфлікт твору — *противенство двох начал — руйнівного і творчого, гуманістичного й антилюдяного*. *Стан землі окреслює і стан душі людини, суцільно на цій землі, противенство війни і миру, від яких найбільше страждає саме земля і людина, на ній суцільно*.

Поруч із двома основоположними символами, що складають своєрідну художню вісь кіноповісті «Україна в огні», розгортається вагомий образ *Хати*, сорок сім номінацій якої нараховується в тексті. Для українця хата — це *осердя роду, пряме втілення родової єдності, моральної і духовної спільності*. Це втілення традицій національного спілкування і розвитку культури. Це осередок мудрості, доцільності й естетизму в облаштуванні життєвого простору. Символіка хати для Довженка і його поетики має принципове значення. Недарма він так часто звертається до цього образу в усій своїй творчості. Для витлумачення Довженкової образної системи важливі також і архітектурні деталі хати, що мають символічне і психологічне навантаження. Автор кіноповісті «Україна в огні» називає хату *чистою, «моєю», рідною, білою серед попелу і вугілля»* [10; 471], *старою, хатищем, палаючою, перетвореною на руйніну, спаленою, але постійно невмирущою, бо українському роду нема переводу*. І кожен свідомий українець плекає і плекатиме свій дім, що асоціюється в нього в тілом, душею і думкою. Як стверджує Х. Е. Керлот у «Словнику символів», фасад дому співвідноситься з обличчям людини, його зовнішністю і маскою. Далі йде вертикальна і просторова символіка. Стріха і верх відповідають голові і розуму, а також свідомому розвитку самоконтролю [Див. 3; 180]. Саме тому і починається кіноповість зі сцени збору родини Запорожців у чистій рідній хаті на поважне сімейне свято. Тут зберігається родова пам'ять, шануються народні традиції, узгоджується взаємодія поколінь, випромінюється спокій і затишок гармонійного

життя, панує сімейна злагода. З образом хати співвідноситься образ рідної домівки, духовного осередку, міцї народу, що закоріненний в рідну землю. Хата наділена одухотвореним началом. Вона служить вираженням емоцій і душевних станів героїв, їх ставлення до війни і долі народу. Саме тому все має значення у художній концепції О. Довженка, який змальовує і «білу чисту хатину» [10; 423], і хатній присмерк [10; 428], і піч у хаті [10; 487], і хатні стіни, на яких відбивалися тілі фашистів як зловісні привиди [10; 489] і т. д.

У системі символів, до яких активно вдається Олександр Довженко у кіноповісті, належить ще чимало інших, серед яких вагоме місце посідають образи *Пісні, Матері, Поля, Степу, Лану, рослинної і тваринної символіки*. Таким чином все працює на розкриття ідейного змісту трагедії людини під час війни, на особливе, новаторське змалювання України і її проблем, долі народу в протяглому історичному просторі. Взаємодія і взаємодоповненість призводить до ефекту прирощення смислів у художньому виплумаченні багатобарвної картини світу, осягненої з погляду національного буття роду і людини в його контексті.

Як показав аналіз поезики видатного майстра українського мистецтва, параметри його художності-невичерпні. Через те проблема, винесена у заголовок даної роботи, є справді глибокою, багатогранною і важливою для розуміння художніх ініціатив Олександра Довженка-письменника і кіномитця в літературі ХХ ст., як і новацій, що прийшли у культуру під його впливом. Розглянувши лише два аспекти поезики кіноповісті «Україна в огні» — особливості композиції й образну систему, — переконалися, що художній світ Довженка всеосяжний. А саме «Україна в огні» є одним з найкращих творів в естетичній спадщині митця.

Композиційні пошуки Олександра Довженка прикметні бажанням віднайти гармонію у моделюванні художнього тексту за власною методикою поєднання ліричного, епічного і драматичного начал з входом у сутєстію. Письменник з цією метою вдається до принципу взаємодії частини і цілого, симетрії й асиметрії, доцентрової групує матеріал, підбирає такі кадри, які є візуально місткими і водночас насичені звуковою образністю, вдається до синестезичності. Через те описові моменти тексту узгоджуються з формами монологу, діалогу та полілогу, а зорово-образний кадр чергується з мелодикою слова, вступаючи в різноманітні асоціативні комбінації. Не менш важлива і своєрідність образної системи, до якої вдався автор кіноповісті «Україна в огні» для того, щоб у конкретній темі долі України під час другої світової війни відтворити широкий загальнолюдський зміст за допомогою символів, наділених багатозначністю і художньою виразністю.

За допомогою образів-символів відкривається у переконливій художній формі не лише матеріальний світ, але й духовні, невидимі форми людського буття, завуальовані частини того культурного материка, національної свідомості і підсвідомості, з яких і складається Людина. Олександр Довженко як митець-новатор самовіддано працював задля модернізації не лише української, але й світової культури. І, мабуть, встиг би більше, якби не лещата тоталітаризму, що наклали табу на вільне слово і неканонічну творчість.

## ЛІТЕРАТУРА

1. *Барабаш Ю.* Чисте золото правди // К.: Радянський письменник, 1962.
2. *Буряк Б. С.* Олександр Довженко // Олександр Довженко. Кіноповісті. Оповідання. — К.: Наукова думка, 1986. — С. 5-30.

3. *Вольнський К.* Народний художник // А. П. Довженко. Зачарованная Десна: Киноповести и рассказы. Одесса: Маяк, 1988. — С. 5-16.
4. Всеукраїнська науково-практична конференція, присвячена 100-річчю від дня народження Олександра Довженка: Тези доповідей і повідомлень. — Херсон, 1994. — 149 с.
5. *Гончар Олександр.* Довженків світ // Олександр Довженко. Кіноповісті. Сценарії. Дикторські тексти. — Т. 1. — К.: Дніпро, 1983. — С. 5-17.
6. *Гончар Олександр.* Від Сосниці до планети // Довженко і світ: Творчість О. П. Довженка у контексті світової культури. — К.: Радянський письменник, 1984.
7. *Горіна Ж. Д.* Довженківська кіноповість як «вінок новел» // Всеукраїнська науково-практична конференція, присвячена 100-річчю від дня народження Олександра Довженка: Тези доповідей і повідомлень. — Херсон, 1994.
8. *Гребньова В. Т.* Творчість Довженка періоду війни. Митець і тоталітаризм: Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. — Одеса, 1996. — 16 с.
9. *Довженко Олександр.* Автобіографія // Олександр Довженко. Твори в п'яти томах: Кіноповісті. Сценарії. Дикторські тексти. — К.: Дніпро, 1983.
10. *Довженко Олександр.* Україна в огні // Олександр Довженко. Господи, пошли мені сили: Щоденник, кіноповісті, оповідання, фольклорні записи, листи, документи. — Харків: Фоліо, 1994. — 423 с.
11. *Дончик Віталій.* Олександр Довженко // Українська мова і література в школі. — 1986. — № 2. — С. 11-19.
12. *Дончик Віталій.* Коли народові боляче // Дончик Віталій. З потоку літ і літпотоку. — К.: Стилюс, 2003. — С. 440-450.
13. *Жулинський Микола.* Печаль душі і святість босоногого дитинства // Літературна Україна. — 1994. — 15 вересня. — С. 3.
14. *Керлот Х. Э.* Словарь символов. — М.: REFL-book, 1994. — С. 352.
15. *Кожин В. В.* Композиция // КЛЭ. — М.: Советская энциклопедия, 1966. — С. 694.
16. *Корогодський Роман.* Хресна дорога до «Зачарованої Десни» // Олександр Довженко. Господи, пошли мені сили: Щоденник, кіноповісті, оповідання, фольклорні записи, документи. — Харків: Фоліо, 1994. — С. 6-53.
17. *Кошлівець Іван.* Про затемнені місця в біографії Олександра Довженка // Дніпро. — 1994. — № 9-10. — С. 2-25.
18. *Кутковець К. Т.* Громадянин і митець // Олександр Довженко: Вибрані твори. — Львів: Каменяр, 1980. — С. 5-22.
19. *Лавріченко Юрій.* Олександр Довженко // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. (у чотирьох книгах). Книга друга. — К.: Рось, 1994. — С. 37-47.
20. *Лесик В. В.* Естетичний аналіз кіноповістей Олександра Довженка (до 90-річчя з дня народження письменника) // Українська мова і література в школі. — 1984. — № 9. — С. 9-14.

21. Логвиненко О. Творчість Довженка — це передовсім він сам // Літературна Україна. — 1994. — 29 вересня. — С. 3.
22. Маковська Наталя, Шаповал Юрій. Моє серце не витримало тягара неправди і зла // Літературна Україна. — 1994. — 1 вересня. — С. 2.
23. Підсуха Олександр. Олександр Довженко // Літературна Україна. — 1988. — 21 липня. — С. 3.
24. Плачинда С. П. Олександр Довженко // Олександр Довженко: Біографічний роман. — К.: Молодь, 1980. — 339 с.
25. Поліщук В. Т. Не вміли жити, як слідє // Українська мова і література в школі. — 1980. — № 12. — С. 39-44.
26. Пригоровський В. М. Уникати різночитань (деякі уточнення до біографії О. П. Довженка) // Українська мова і література в школі. — 1979. — № 8. — С. 74-76.
27. Роднянская И. Б., Кожин В. В. Образ художественный // КЛЭ. — Т. 5.
28. Рильський М. Олександр Довженко // Довженко і світ: Творчість О. П. Довженка у контексті світової культури. — К.: Радянський письменник, 1984.
29. Тарнашинська Людмила. Народжений для краси // Літературна Україна. — 1994. — 29 вересня. — С. 1.
30. Фащенко В. В. Новела і новелісти: Жанрово-стилістичні питання. — К.: Радянський письменник, 1969.
31. Фащенко Василь. Кінооповідання і новели Олександра Довженка // Новела і новелісти: жанрово-стильові питання (1917-1967 рр.) — К.: Радянський письменник, 1968. — С. 106-138.
32. Чаплін Чарлі. Слово про Довженка // Довженко і світ: Творчість О. П. Довженка у контексті світової культури. — К.: Радянський письменник, 1984. — С. 104.
33. Череватенко Леонід. Довженко, який попереду // Київ. — 1986. — № 10. — С. 137-145.

Валентина Саєнко

### ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ

#### «ПОВІСТІ ПРО СІМДЕСЯТ ЛІТ» АНАТОЛІЯ ДІМАРОВА

Ті, хто що відчув потяг до неомодернізму чи прийшов до активного творчого життя в шістдесяті, вступили в пору ювілеїв. У сучасній українській літературі є цілий пласт творів, які активно працюють у несподіваних функціях і контекстах: як ювілейні присвяти зразка одухотвореної іменної культури з орієнтацією на конкретного адресата поетичної рефлексії і як художній образ нової генерації творців-письменників, літературознавців, правозахисників, художників, політиків, «незакомплексованих і неушкоджених на полі честі», естетично вишуканих, з високим рівнем інформованості, шляхетних людей зразка українського інтелігента (Р. Корогодський). І кількісно, і якісно цілісний, цей шар української літератури без спрямлень і спрощеності подає палімпсести нашого буття в історії ХХ століття. Пошлемося на один приклад такого типу поезії — вірш Ірини Жиленко «Ювілейнє. Михасі Коцюбинській», наведені уривки з якого хай послужать епіграфом і мелійним камертоном до роздумів, тут висловлених:

Такі багаті ми на ювілеї!

От і сьогодні ювілей у нас.

Брехня, що всі перевелися феї.

Ще є в нас добрі феї за душею,

оті, що вміють завертати час.

О мої славні, сиві корифеї!

Лишімо молодь язички чесати.

А нас нехай сентиментальні феї

На крилах віднесуть у шістдесяті.

Бо ми живі, закохані, відважні.

І — гей та вй! І вісьта вй! — пароль.

І наша бідність від багатств — багатша.

Й неволя вільнодумніша од воль.

Пересвяткуєм свято шістдесятих.

Погріємося в дружньому теплі.

І знов перед дорогою присядем.

Іван, Славо, обидва Василі,

Веніамін, і Аллочка, і Віктор,

Старенький Кочур на ірпінській лаві, —

вони лишилися в тім краю навіки,

залишені на Бога і на Славу.

А ми вернулись в наші ювілеї,

до наших фоліантів і вендет.

Удармо лихом в землю, корифеї!

І — гей та вй! І вісьта вй! — Вперед!

Ще одна форма буття так званої ювілейної літератури (хоч такого поняття в теорії літератури немає!) — серія поліморфних за структурою і жанровим принципом творів, якою збагатилася українська література межі тисячоліть. Це твори, неканонічні з погляду жанрової полісемії: в них сходяться автобіографія і мемуаристика, витончена художня проза і точність документалістики, параболічність і особливого роду дидактичність (сказати б — педагогічність), візійність і ліризм, словесна майстерність і вигадлива наративність, щоденниковість і це щось, котре залишається поза кадром наукової обсервації, оте «трохи більше», що надає шарм індивідуального бачення світу у філософських вимірах, крізь призму безкінечності, характерна «плавучість форм» (Іван Дзюба). Хіба не ці характеристики слід віднести до «Ното feriens» Ірини Жиленко, «Люди не зі страху» Світлани Кириченко, «Ми зустрічалися очима на сонці» Володимира Дрозда, «На березі часу. Мій Київ. Входи» Валерія Шевчука із його постійної серії «Vita Memoriae», «Шістдесятники поза пафосом» Романа Корогодського, і, нарешті, творів Анатоля Дімарова. Хіба не в цих зразках сучасного українського мистецтва долається «творча депресія від того, що вже все відбулось у світовій літературі поза межами

власного національного простору... Вносячи свій текст у текст буття культури, сучасний літератор має щось пропоставити можливості повтору, можливої неоригінальності. *І власне, єдине, що може бути справді оригінальним, — індивідуальна реальність»* [1; 117]. (Підкреслення моє. — В. С.). Але є ряд письменників, які індивідуальності реальності досягають іншим способом, аніж чисті постмодерністи, що вдаються до епатажу і гри з уламками культури, широкого застосування центона як головного принципу нарації. І *Анатолій Дімаров* з їх кола.

У контексті прози *Анатолія Дімарова* діалогія автобіографічних творів, перший з яких «Прожити й розповісти. Повесть про сімдесят літ», а другий — «Поема про камінь», — своєрідний ключ, що відмикає таїни художнього світу такого простого, на позір, ясного і неускладненого стилю митця, котрий ні з ким і ні з чим не воюючи за перше — «призове» — місце в літературі, став неокласиком, патріархом української культури. Він щасливо врівноважує полюси сучасного мистецтва, що балансує на гострому пограниччі між традицією і постмодернізмом, між старим і новим у літературі. І будучи при цьому вихованцем і спадкоємцем національної і світової мистецької школи з її «класичною пластикою і контуром строгим» (М. Зеров), примножив молодечий порив у невідоме і незвідане, відкрив новаторські шляхи в українському письменстві. А тому-то є гарантом естетичного поступу сучасної літератури, що переживає затишний і затишій період переходу, модернізації своїх анналів, щоб стати новою культурно-стилістичною епохою з усіма прикметами сталості і довершеності в ланцюгу змін і перетворень. Отже, постає *Анатолій Дімаров* і його сучасна проза — знакові. За цими знаками добре розпізнаються як поверхові, так і внутрішні пласти української літературної цивілізації, що не стоїть осторонь універсальних законів мистецького пересотворення світу з інших позицій, з прагненням досягти гармонії і краси.

Про що ж говорить «Повесть про сімдесят літ»? *Як* проблеми сучасності і *як* вона озвучує? *Що* відкриває у внутрішньому світі і долі однієї, хай і неординарної, людини, які стають фактом історії? *Як* сполучаються такі різні грані, як філософія (в тім числі — і філософія чину), культурологія, етика й естетика, суспільна й індивідуальна психологія і соціологія в художньо-документальному просторі тексту?

Відповідь (не канонічна, а пошукова) на ці та інші (не поставлені в межах даної роботи) питання — в особливостях поетики твору, в художній структурі і логіці її складових, у підтексті та формах його опрозорення, в жанровій своєрідності, у показово діючій тріаді *автор-герой-наратор*, у прикметному ладі мовлення, в органічній вписаності в контекст національної літератури і виході за її межі, щобто у сутілощі звучання з оркестром європейських пошуків нового слова в новий час.

Художня аура автобіографічної прози *А. Дімарова* — твердий горішок для системного аналізу його особливим чином сконструйованого письма, в якому розпізнавальних знаків моделювання майже не залишено для цікавого слідопита, який прагне влізти в авторську душу і там укоренитися. При цьому здається, що автор — як на долоні, бо так доступно для різних типів читачів вписана його мистецька парсуна, що ілюзія переселення і спорідненості душ героя і споживача тексту — зі знаком цілковитого взаєморозуміння, взаємопізнання, повного розчинення один в одному і гри за канонічними правилами. Але чим і містифікує свого читача автор твору «Прожити й розповісти» з підзаголовком «Повесть про сімдесят літ», так це зовнішньою простотою розповіді (наче так само міг би й він про себе виповісти), за якою внутрішня складність

аналітичної роботи філософа, соціолога і психолога, майстра мистецьких імпровізацій і, як модно нині говорити, приколів, що не забуває ні на мить про головну функцію автора — перебуваючи у позиції позазнаходжуваності, зберігаючи свою суверенність, поставити на кін героя, здатного не тільки оживити художнє полотно візіями своїх душевних станів і духовних перипетій, але й заговорити відчуттями, потребами й мовою кожного з нас, нині суцільних.

«Повесть про сімдесят літ» *Анатолія Дімарова* написав до власного ювілею. Але цією функціональністю значення твору не обмежується, бо логічно випливає з усього еволюційного розвитку письменника (в останньому він сам мудро і дотепно, гірко й іронічно наводить лад, розставляючи крапки над тим, що було і є і чому так сталося). Магією авторського слова вичакувується у «Повісті про сімдесят літ» і вимір світу у форматі однієї долі, і типологічні сходження в інтерпретації людинознавчих колізій, котрими роздиралося радянське суспільство впродовж ХХ століття. Про тотальний психологічний стан пересічного громадянина у книзі «Прожити й розповісти» цілі розсипи висловлювань: прямих, зауважених, контроверсійних, але правдивих. «Навіть тоді (коли безмежно вірив у пропагандистські гасла. — В. С.) крамольні думки приходили в голову. Я не ділився з ними ні з ким, намагався пошвидше їх спекатись. З дитинства звик жити, оглядаючись» [2; частина 3, 23].

Книга *Анатолія Дімарова* цікава багатьма гранями, але передусім — діалектикою прозріння: «Процес прозріння був не тільки болісним, але й довгим. Про все це чесно розповідає *Анатолій Дімаров*, щораз *послуговуючись двома вимірами подій — як воно бачилося тоді і як бачиться сьогодні. Так можна зрозуміти набагато більше.* Звершини нинішнього дня справді на всі боки видно у минуле, однак є там речі, що їх збагнути можна тільки «підсвічуючи» тодішньою системою уявлень, а також тодішнім станом суспільства із його панівними стереотипами, з жорстко дозованою системою інформації» [3; 318] (Курсив мій. — В. С.). Через те злиття і розходження часових планів, лінійного і циклічного хроносу, прикметне для книги «Прожити й розповісти», виходяє з потоку життя не лише темні і ясні сторони індивідуально авторської екзистенції, але й втаємничує ті правила досягнення повноти буття й особистої гуманітарної аури, випростання і свігіння душі, її прямиостояння (В. Стус), що досягаються плеканням плоду духовності, пріоритетності чесної самооцінки і спокути за самообман, незалежно від його генезису. Наративна структура збудована за принципом винесення на орбіту універсального мислення про світ і його атомарний склад — людину — за допомогою ракетносілів, що спалюються, входячи в складні і нові атмосферні шари. Але при цьому авторська самотність і чесність спектрального аналізу всього того, що відбулося з людиною за фатальних 70 літ ХХ в., постає на короткій відстані до кожного серця, що сприйматиме цю палку й іронічну, просту і вигадливо-химерну розповідь про муки творчості, радість життєвої снаги і водночас розп'яття людини. Так складається художня автентичність автора, героя і подій, в яких пізнається філософія чину і формується широкий діапазон душі, здатної досягти форми «щолого чоловіка» (Іван Франко) і багатощих рефлексій про світобудову і власне місце в ній.

Хоча автор і герой у багатьох позиціях зливаються (чи точніше — наділені феноменом двоїстості), що властиво для автобіографічного твору, але не меншою частотністю позначені суверенні поля їх специфічної взаємодії. Бо автономний голос коментатора подій, безстороннього критика і сповідальника власних гріхів (вольних і невольних) накладається на партитуру звучан-

ня тонів серця Іншого, представленого широко у численних персоналіях. Деталізованість хронографа збігається з ліричністю оповідача, даючи в результаті багатство медитативних інтонацій, у межах якого еволюціонує характер головного героя. Весь простір 70-літнього життя особливого типу персонажа заповнений ущерть такими епізодами, які повернула пам'ять чи постали з розповіді дорослих і передусім — мамусі, такими фактами, що, жваво виписані, цікаві не лише з погляду однієї долі, але покоління двадцятих, життя котрого було укинута у казан, який можна порівняти хіба що з пекельним, як його малюють народна уява і християнські догмати про покарання за гріхи. Отже, зрима патологія, пов'язана з канонами нової людини за радянським стандартом, художньо інтерпретується у двох вимірах — особистісному і типологічному. І робиться це з такою літературною майстерністю, естетичною філігранністю, що читач не тільки пізнає багато сторінок вітчизняної історії, але, переживаючи катарсис, по-справжньому оновлюється, здобуваючи мудрість жити за порадами білого янгола на правому плечі. Рухливі, як у кіно, зблиски філософські окрилені і осмислені миттєвості створюють постіль живу картину буття, підняту до рівня універсуму, з якого не стерта печать Дімарова — письменника і людини, який схожий на свої книги (М. Слабошпицький).

Кожен з епізодів виписаний з чаром, що магнетично діє на читача, незалежно від його характеру і досвіду, зміцнюючи молоду душу уроками праведності і моральності, а стару — надією, що добро має шанс на перемогу в одвічному двобої зі злом.

Невидимим боком тексту є спосіб поєднання візії героя про давно минулі часи й аналітичного проникнення у гарячу магію сьогодення, гаряче виверження порід із сучасних нуртуючих вулканів. І складно одним словом охарактеризувати, як авторів вдається розповідати про сімейні історії тримати увагу неослабно впродовж чотирьох книг, що складають «Прожити й розповісти». Але досвід спедифічно дімаровського жанру правдивих історій, їх нарративного стрижня — публічної оповідності / сповідальності — набув кінетичної енергії вже давно. Є підстави вбачати протожанрову моделю сучасних мемуарних книг письменника три розлогі прозові цикли, що містили одне і те ж ключове слово в заголовку — «Сільські історії», «Містечкові історії», «Міські історії» — об'єднані в єдине ціле символом занепаду людини в застійні часи: «*Боги на продаж*». «Повсюдно владарювала груба й ница проза життя, виступали особливо непривабливі й шокуючі його гримаси. Це таки справді історії, але не тільки людських доль, а й історії хвороб на зразок дальтонізму душі, егоцентризму, агресивного шінізму, патологічної жорстокості. В них переважають темні, похмурі барви й речі називаються своїми іменами — ніяких евфемізмів чи сором'язного розмивання тонів. Такі деталі, такий тон повіствування цілковито епатували щотливого читача, вирощеного в інкубаторі соціалістичного реалізму. Герої Дімарова — переважно маргінальні особистості й духовні провинціали, істоти з розтрощеною духовною конституцією та процвітаючі пройдисвіти. В часи «розвинутого соціалізму» зустріч з ними була як зустріч з інопланетянами, оскільки їхнє існування навіть і не підозрювалося в напльї літературній реальності. Виявилося, це не релікти, не маленький паноптикум, а по суті... велетенські масиви суспільства, галерея художньо виразних фізіономій із соціуму» [3; 316-317].

Сутність цього своєрідного триптиха і своєї творчої манери, зреалізованої в ньому, А. Дімаров пояснив так: «Я хотів би, щоб їх сприймали як життєвські історії, як щось невіддане, кимось переказане — десь у під'їзді, у дворі чи в міжміському автобусі. І щоб у них не було письмен-

ника... мусить бути певна нотатковість, певна сухість і лаконічність. Хочу, щоб слово сприймали не як письменницьке, а таке, що належить сусідові чи зовсім незнайомій людині, котра запрогла виговоритися...» [3; 316] (Курсив мій. — В. С.).

Достеменність подібних «історій» як жанрової моделі вибудовувалася на підмурівку художньої аскетичності, відсутності навіть натяку на літературшину, життєву чи мистецьку ілюзійність, відхід від естетичних практик видавати бажане за дійсне, піднесення на патетичні котурни і ретушування красивостей, витворення імітацій позолотою облізало поверхні словоблудного тексту.

Дуже вагомим різновидом дімаровської жанрової форми «історій», про практику і теорію котрої він і подбав, є проза поліморфного типу, яку автор величає *мемуарами*. І в цій сфері у сучасного прозаїка наявна впроваджена у мистецький обіг літературна школа, виникла на перетині традиції і новаторства, особливостей національної і світової культури нарації, збудованої на дискурсі правдивості і документальності, які могутньо підпираються філігранною художністю.

Ще древні вважали, що пізнати себе — чи не найскладніша справа, тим більше, що миттєвості життя минають і швидко настає час, коли доводиться міняти білого чи вороного коня на пнідого, коли зустрічаємо підсумкову пору. І на це немає ради. Було б не вірно думати, що у третю пору свого життя людина поринає в спогади, пригадування, повернення в минуле і вникає пов'язаний з ними художній автобіографізм — ознака зрілості митця чи підсумкового періоду творчості. Прикметно, що художнє підживлення з власної криниці буття (досвіду творчої індивідуальності, її відчуттів, розмислів, емоцій, страждань і радості, генеалогічного дерева, яким вона може чи не може пишатися) має місце у всіх видах мистецтва. Це психологічний і творчий феномен, який порівнювано дається взнаки. Так, Ліна Костенко у бесіді з Майклом Найданом як перекладачем своїх поезій англійською, дуже точно висловила цікаву ідею, пояснивши і психологію творчості: коли дорослий людині важко, коли вона страждає, то повертається спогадом у дитинство, бо там радісне сприйняття світу летить через край, там розкрила душі і відчуття повного щастя. Про віднаходження втраченої рівноваги у вірші Ліни Костенко «Мені снилась бабуся...» чи не найкраще сказано за допомогою стилістичного прийому порівняння, популярної у постмодерністському письмі. Глибокий зміст цієї поезії, різнобічну інформативність і експресію укладено в лаконічну форму:

*Мені снилась бабуся. Що вона ще жива.  
Підійшла як у церкві. Засвітила слова.  
І свят вечір у хаті, і з медом кутя.  
Всі зайці ще вухаті, і я ще дитя.  
Стіни білі-пребілі, і натоплена піч.  
Інкустований місяць в заворожену ніч.*

Отже, мистецькими фактами спростовується така версія, що лише на схилі віку митець поринає в минуле. Візьмімо автопортрети молодого Шевченка, який і загинув не старим, різноманітні автовізії від давнини до сучасності як культурний феномен, ряд біографічних книг, написаних молодими письменниками про себе, про своє життєве становлення і літературне визрівання («Страждання молодого Вертера» Гете створено у 28-річному віці). Так виник продуктивний жанр автобіографічної повісті, новели чи роману, ознакою якого є збіг позицій автора і героя, особливо еластичний дует між ними, який характеризується нерозривністю, спареністю систем постачання рефлексіями, роздумами, емоціями, — феномен літературних близнят.

Багатоферментний склад мемуаристики («Дар Евдогії» Докії Гуменної, «Третя рота» Володимира Сосори, «Щоденник» Аркадія Любченка, «Зустрічі і прощання» Григорія Костока), що веде свій родовід і від античного діаріуша з його хронологічністю, нотатністю пережитих і побачених історій, суб'єктивністю, емоційністю, монологічністю й орієнтацією на публічність, має практично невичерпний набір жанрових домішок чи різноманітних модулів, які створюють тип маргінальних (суміжних) жанрів, що найчастіше актуалізуються в перехідні культурно-стилістичні епохи, як і під час змін життєвих віх. Так було на зорі ХХ століття, так є і в пору мілєннєму.

І це одна з граней, чому книга Анатолія Дімарова «Прожити й розповісти», яку він скромно назвав повістю про 70 літ, — явище сучасної літератури, в межах якої має місце мемуарний бум чи прикметний літературний синдром кінця ХХ ст., причому не лише в українській, але й світовій культурі, бо «Non Fiction цікавіша (не кажучи про те, що терапевтичніша) за белетристику» [4; 274], бо найчитабельнішим жанром є біографія [4; 204]. Недарма книги Ірини Жиленко й Анатолія Дімарова названі серед кращих на другому з їзді письменників незалежної України, як і охарактеризовано мемуаристику чи не найвагомішою тенденцією в сучасному літературному процесі: «Якість цієї літератури досить різна, мета — також різна, але передовсім це безкорисливий намір, незрідка трагічним досвідом авторського життя прислужитися нащадкам. Чимало цінного привнесла художня мемуаристика до скарбниці національної культури, зі зрозумілих причин розкрившись як повноправний прозовий жанр саме нині. Та й чи могла мемуаристика розквітнути раніше, коли твори цього жанру передбачають власноручні спогади про визначальні події минувшини, безпосереднім учасником яких був автор? А що цікавого і повчального для нащадків міг пригадати на схилі літ зі своєї біографії, скажімо, спадковий український кріпак, упосліджений заводський роботяга-голодрапець чи зайшлий з Московщини чизювник-впливоха. Власне, українська мемуаристика народилася тільки в останнє десятиліття, коли всі громадяни здобули рівне право на власні спомини» [5; 3].

І хоч у даному судженні є полемічний заряд, але відкрите право «бути щирим, щирим, щирим» (І. Фрагко) А. Дімаров виборов, подолавши соціалістичні стереотипи ще коли звернувся до роману про сім'ю, а не виробництво, коли позбувався синдрому «жити, оглядаючись», занурившись у власний родовід. У «Повісті про сімдесят літ» генезу книги «Прожити й розповісти» пояснює невимовністю знання і виповідання своєї долі через інстинкт самозбереження, коли уже в 20-ті роки Україна потерпала від тоталітарного режиму. Правда історія роду відновлена саме в цій книзі, хоч спроба написати про це раніше була, ставши генеральною репетицією перед вагомим внеском у національну культуру: «Набагато пізніше я довідався, що мама моя поминала старі наші метрики (Анатолія і Сергія Дімарових. — В. С.) на нові, у яких ми були вже не Гарасютами, а Дімаровими (мамусянне прізвище, коли вона була дівчиною), і не Андроніковичами, а Андрійовичами. Мамуся заявила в суді, що старі загубилися, і пред'явила свідчення трьох добрих людей, що ми таки Дімарови, та ще й Андрійовичі і що батько наш — теж учитель, а не куркуль, репресований радянською владою. І я схилився низько перед мамусею, перед її світлою пам'яттю за святу цю брехню, що врятувала нас од пекельного тавра, яке горіло б на наших лобах до самої старості. А то й від холодних сибірських снігів. Отак — живим у могилу — і поховали ми в печальній той вечір свого татуса (А мати, рятуючи дітей, сказала: «Татусь не приїде ніколи. І ви не признавайтесь нікому, що у вас є татусь. Кажіть, що помер»)» [2; частина 1, 29]. Своєрідною приступкою до

книги «Прожити й розповісти» було ряд автобіографічних творів, перелік яких дає сам А. Дімаров: «Отут у подальшій своїй розповіді я стикаюся з великою складністю. *Річ у тому, що я уже писав про власне дитинство: сорок років тому* (Боже, як летить час!) *видав «Через місточок», згодом «Блакитну дитину», а ще пізніше «Маскуліна, фемініна, нойтра»... А коли нашкорябав «Ать-дять!»* (редакторів перелякала на смерть крамольна ця назва, вони замінили її на безлику «Як воно в піхоті»). Коли написав і цю повістину, вже не про шкільні роки, а про службу в армії, то об'єднав усі чотири повісті в грубецьку книжку з загальною назвою «*На коні й під конем*», і книга ця, потовчена безжалісно редакторами й цензурою, була видана десь двадцять років тому і давно вже забулася. *Але совість не дозволяє мені повторювати написане й видане, тому в одніх своїх спогадах писатиму лише про те, що не ввійшло до згаданої книжки*» [2; частина 1, 29] (Підкреслення моє. — В. С.).

Отже, специфічне обдарування А. Дімарова і властивий йому синдром «попелу Класаса», який для письменника є надзвичайно важливою темою, творчим і оголеним нервом усієї мистецької праці, породили серію поліморфних творів з питомим автобіографічним струменем, в яких через правдиві фамільні історії виповідається українська доля не лише ХХ ст., бо заглиблення в інші хронологічні пласти не спародичне, а системне в усій «Повісті про сімдесят літ». І відчутно, що це голос цілої України, який болить усе, що з нею відбувалося з поглядю ментального на перетині між життям і смертю, в катастрофічні роки і десятиліття.

І хіба не катастрофа, що руйнувалися сім'ї і заради порятунку дітей матері давали їм інші прізвища й по батькові, втікали з насліджених місць світ за очі, змушені були переховуватися, а батьки постійно втікати, бомжувати? Достеменність фактів з життя конкретних людей пронизує і вражає неперебутнім щемом трагічності, коли йдеться, скажімо, про такий епізод, як, «не перехрестившись навіть на образи, навіть чудернацької шапки не знявши (уторі — гострий шпичак, попереду нашита велика зірка)» [2; частина 1, 16], розправлялася нова влада з мирянами, одвічними гречкосіями, забираючи все, руйнуючи, знищуючи, словом — розкуркулюючи, одриваючи від землі і праці на ній. Що ще так уражає в саме серце знанням правди, як не дімаровський коментар-резюме з численних аналогічних історій?!. «Отут і настав час пояснити, чому я народився на хуторі, що лежав недалеко од Миргорода, а не в самому Миргороді, як писав потім, дорослий, у численних анкетах (рік народження, прізвище, ім'я, по батькові, хто мої батьки та їх соціальне походження, — від класовопільних отих запитань ніщо не повинно було приховатись). Чому я майже все своє свідоме життя замітав слід нещасливого свого народження, яке пекучим тавром лежало на мені ще з дитинства. Чому я не ношу прізвища, яке мав би носити, чому навіть по батькові називаюся не так, як мав би називатись, коли б народився і ріс у нормальній державі. Чому я боявся навіть думати про те, щоб побувати на своїй батьківщині, ступити у двір, по якому колись бігав малим, відвідати кладовище, де лежать мої пращури, де була обірвана, безжалісно й нагло, ніточка роду мого, обірвана й затоптана в землю» [2; частина 1, 9].

І дана фамільна історія, хоч і унікальна, але постає на вістрі типологічного узагальнення: «Я народився на хуторі Гараськи (від того хутора не лишилося, напевно, і сліду, а від нашої садби то й поготів)», — з боєм написано у книзі документальній, але й художній за вищими критеріями. — Народився в сім'ї гречкосія Гарасюти Андроніка Федоровича, якому судилося замкнути весь рід гречкосіїв, що не ходили в походи, не шарпали чужих берегів, не стріляли з мушкетів та не рубали

шаблонами, проливаючи людську кров, як водицю, а знали тільки плуга та чорну зорану землю, яка з року в рік, з століття в століття щедро вбирала їх старанну працю, родячи хліб і до хліба. Чи не тому в мого татуса були вуса, як стигла пшениця, а очі сірі й терплячі, як у того вола» [2; частина 1, 10]. На генетичному рівні сприйнявши народну мораль, яка найбільше шанує лицарів і добродіїв, А. Дімаров, користуючись мінімальними літературними засобами, досягає семантичної повноти твору, спрямованого на розкриття ряду текстів у тексті, зокрема — «тексту пам'яті».

І зроблено це неймовірно правдиво, з життєвою достеменністю. «Характеризуючи свою поетику й естетику в цих творах (різнопланових «історіях». — В. С.), він, гадаю, міг би повторити слова Каміло Хосе Сели з його передмови до роману «Вулик»: «Усі, хто намагається прикрасити життя блазеньською маскою літератури, брешуть. Недугу, що роз'їдає душі, недугу, у якій стільки імен, скільки прийде нам у голову, не можна зцілити грілками примиренства, пластирями риторики й поезії. Роман мій не претендує дати щось таке більше — ні, делаби, щось таке менше, — ніж зображення шматка життя, розповідь про який ведеться крок за кроком, без недоумок, без дивних трагедій, без жалісливості — як іде саме життя, саме так, як іде життя. Хочемо ми того чи не хочемо. Життя є те, що живе в нас або поза нами; ми лише його носії, його, як кажуть фармацевти, основа» [6; 6].

Трагічні сторінки книги «Прожити й розповісти» чисто дімаровським способом несподіваного застосування непересічного гумору і жартування, в якому вгадуються національний первень і, сказати б, характерні риси ще козака Мамає чи традиції «Енеїди» І. Котляревського, пересипані веселими епізодами, сповненими світла, радості і романтики вітаїзму. Не можна не пристати на думку М. Слабошпидького, що «вся «мала проза» Дімарова останніх літ (його улюблені етюди, новелети і оповідання; він принципово й послідовно фрагментизує та есізує, прагнучи повсюдно послити відчуття незавершеності змальовуваного) несе на собі виразну печать прихованої полеміки з поетичною школою української прози. Не випадково в котромусь із інтер'ю Дімаров назвав цю прозу безнадійним літературним анахронізмом. Він рідко висловлюється саме на теми теорії літератури, але якщо вже висловлюється, то це звучить на рівні «вірую» і «заперечую» [6; 6].

Так, розпочавши «Повість», як і годиться, зі стародавнього міфу про народження (що правда, не в капуті, а в кропиві: «— Чому в кропиві? — питав я вражено: кропива росла у нас край городу, у вишнякові, така висока й жалька, що до неї й підступитися було боязко. — Бо ти так допік тій нещасній лелеці, що вона вже й не знала, як тебе спекатися» [2; частина 1, 3], автор мемуарної книжки вибудовує автохтонність і натуральність характеру головного героя буквально з перших слів: «Мене й охрестили не так, як людських дітей. Мамуся завжди про цей випадок починала із того, що на мені не трималася жодна пелюшка. — Як ти вмудрявся од них вивільнитися, один Бог знає. Бувало, так уже обв'язку, так спелену, що тільки голівка й стирчить, а відійшла, обернулася — знову голий-голісенький. Як черв'ячок. Татусь уже й колиську опустив до самого низу, щоб не убився, — падав же стільки разів! А тут як нечистий під руку штовхнув: покласти тебе на столі, а не в колиці. Обернулася до печі, бо там саме китіло, а за спиною — гуп! Лежиш, весь посянів, не дихаєш. . . На мій крик і заскочив до хати татусь. . . Скільки я пам'ятаю свого татуса, він, коли був у добром настрої, завжди наспівував псалми. Співав утіволюючи, звертаючись не до людей, до Бога, — віра його була глибокою й широю, я ні в кого не бачив такого просвітленого обличчя, як у мого татуса, коли він ставав до молитви. Молитву творив щоранку й щовечора, а заходячи до хати,

щоразу хрестився до образів. Татусь заскочив до хати і, побачивши мене, бездиханного, ухопив велике корито, поставив на стіл. Налив крижаної води, забрав мене з мамусиних рук.

— Во ім'я Отця. . . Сина. . . Святого Духа. . . Хрещеться раб Божий Анатолій. . . Татусь найбільше злякався, що я помру нехрещений» [2; част 1, 4].

Феєрверк блискуче виписаних епізодів, що цілком заслуговують і на статус мікронovel чи поезії у прозі, кожна з яких наділена своїм тембром голосу і створена за амбівалентною хронопічною моделлю, каскад імпровізацій і жартів, очищаючих душу сліз, її болісного крику і різнопланових деталей та реплік, сцен і мізансцен, поєднання верху і низу в долі маленької людини, кинutoї у вир несправедливості, а зашморгом на ший, спрямовані на достовірно точне і художньо переконливе трактування рухливої картини українського світу й унікальності душі, неповторності креативної особистості, — все це працює на драматургію тексту Анатолія Дімарова з потужною еманцією доброї енергетики. «Великий жителюб, вигадливий містифікатор (його витівки вже давно стали літературним фольклором) і рідкісно цікавий, дотепний оповідач — оце і є Дімаров, у своїх, сказати б, найхарактерніших першоелементах. Два томи його мемуарів «Прожити й розповісти» potwierдили, що таким він був завжди, хоч за це не раз і не два йому дуже перепадало в житті — ускладнювалася його службова кар'єра, на ледь уловимий пунктир переходила літературна біографія і навіть страждала репутація, бо літературні вельможі, побоюючись його непрогнозованості й винахідливості у витівках, не допускали до літературної й шкільної молоді, щоб він їх не «псував» [6; 6].

Кожний, хто доторкнеться до цього перемагаючого руїну свята життя і культури, спроектованого і виконаного майстром, безперечно, збагатиться духовно і змінить оптику, щоб поновому перепрочитати історію власного народу, здавна спотворених її сторінок. Говорячи у своїй професорській лекції про дефект головного дзеркала, спрямованого на Україну та її проблеми, посилаючись на світовий досвід спеціального створення аури нації та державницького самоствердження, Ліна Костенко виділила декілька причин і наслідків нашої історичної амнезії, яка долається лише культурою, художнім словом, бо «в початках сотворіння світу було Слово. В початках сотворіння нації теж повинне бути Слово» [7; 26]. Своєю мистецтвом відповідаючи на актуальний запит часу повернути історичну пам'ять народові та «накреслити шляхетні обриси своєї культури» [7; 22], Анатолій Дімаров у своїй книзі демонструє широкий діапазон комунікативних інтенцій, що зв'язують приватне життя самого письменника з «національними фізіологіями», за Кантом, відбитими «більш чи менш об'єктивно в сумі своїх антропологічних характеристик і на підставі домінуючих дефініцій духовно-історичного порядку» [7; 23]. Повертаючись до історії свого роду, вияскравляючи своїх батьків, що «передали своїм синам почуття гордості бути незалежними й залишили їм у спадок саму тільки шаблю з девізом: «Перемогти або загинути» [7; 27], автор книги спростовує «московську схему світової історії» (В. Оглоблин).

Ідею важливості пошитого одягу для нації, в якому вона виглядала б якнайкраще, дуже добре сформулювала авторка роботи «Гуманітарна аура нації, або дефект головного дзеркала», посилаючись на приклади зі світової практики, в тім числі і російської: «В часи чергової смуті монах Філофей сидів у якомусь псковському монастирі і шив Москві на виріст теорію «третього Риму». І хоч він себе називав: «невежа в премудрости», але добре тямив, що робить. . . Він ставив Москві її державницьку оптику. І вона таки добре її побільшувала ось уже стільки століть. Потім митрополит Макарій писав не яку, а «царственну книгу». І виникала

генеалогічна легенда про походження московської царської династії від «Августа-кесаря», звичайно ж, з персадкою в Києві у князя Володимира. І хоч би як пручалася реальна історія, а російські історики — як ілюзійністи, вони виймуть те, що ніколи там не лежало. І це буде «московська схема світової історії», як писав професор Отлоблін. І полатати цю схему дуже важко. А місця для України в одній схемі нема» [7; 25-26].

Не претендуючи на звання історичного романіста, а всього тільки мемуариста, Анатолій Дімаров у «Повісті про сімдесят літ» крізь призму індивідуального бачення занепаду української родини, правдиву фамільну історію складає відповідну оптику для цілого народу, що впродовж ХХ ст. пережив декілька штучних голодоморів, розкуркулення, що калічили душу і послаблювали генофонд; війни, тоталітарний тиск, що деформували ментальність. Якби не дімаровський приклад, *що* відчуває людина в таких умовах життя, якби не документальна точність і художня достеменність письма у «Прожити й розповісти», важко було б збагнути всю трагедію українського роду, представлену зовсім по-іншому в підручниках з історії. Та й *що* сприймається серцем і так глибоко, як не у форматі однієї долі, вимальованої художньо переконливо за принципом айсберга чи палімпсеста, глибина яких проглядає на рівні семантики і поетики тексту просто-таки непересічно й унікально, як своєрідна національна іпостась принципово вагомих моральних і духовних екзистенціалів. І завдяки цьому автор вступає у діалог з Ліною Костенко, яка практично (своєю творчістю) і теоретично (глибокими науковими розвідками) реставрує потоптану національну пам'ять, виділивши головні опори — у Слові, в пам'ятках культури, що мають витривалість нетанучих скульптур і здатні резонувати через віки.

«Прожити й розповісти» — за тональністю звучання книга світла. Врівноважена вона і своїми двома контроверсійно спрямованими принципами — документально точним зображенням історично знакових подій і естетичною вивіреністю і доцільністю кожного художнього штриха, за допомогою якого опуклішими постають як галерея постатей героїв, правдиво виписаних, так і калейдоскопічно різнорідних, але системно представлених алюзій та ремінісценцій з життя та літературного процесу. Вони не просто охудожнюються — матеріалізуються в слові. Теплому і суворому, прямолінійному і контроверсійному, інтелектуально високому і простецькому, багатому на відтінки зображення та вираження і термінологічно чіткому.

Дані якості книги «Прожити й розповісти» викликали до життя поліморфізм його форми: «... він структурований як *метатекст*, де сполучені «текст (-ти) сьогодення» і «текст (-ти) пам'яті», струмені щоденниковий та мемуарно-автобіографічний. При тому, що мемуари та автобіографія в строгому тлумаченні є різними жанрами, навряд чи можна заперечити споріднену чи навіть близьку природу мемуарної та автобіографічної оповідних стихій. Далеко не останньою, а може, й першою чергою така близькість визначається спільною для обох форм свідомою «сконструйованістю» [8; 107]. Отже, у структурно-семіотичному тлумаченні книга Анатолія Дімарова, де поряд, а де перемежовуючись ідуть сучасна компонента й автономний «текст пам'яті», — яскраві образки, шкідці, малюнки, орнаментальні візерунки, нанесені суто дімаровським і водночас національним пензлем, вишиті на канві достеменного хронотопу. «Текст пам'яті» являє собою певну систему «текстів у тексті». Можна вичленувати дві головні складові цієї системи. Це текстовий шар автобіографічної пам'яті — дитинство, батьківський дім»... [8; 106]. «Текст пам'яті» літературної у «Повісті про сімдесят літ» представлений вельми

широко. Це і миготіння письменницьких імен, постатей, облич (іх так багато, що й годі перерахувати, а не те що проаналізувати!), спогади, подробиці окремих епізодів спілчанського життя і взаємостосунків, різнопланові міркування, рефлексії, одінки, професійні зауваги. Отже, справді виштов рухливий текст з багатьма складниками, кожен з яких по-своєму оригінальний і цікавий, бо самодостатній і водночас органічний у цілісній системі.

Книга Анатолія Дімарова — явище сучасної культури ще і з погляду проблеми жанрових трансформацій у новітній літературі, «народження нових жанрів — «симбіонтів», як і з точки зору «виявленої авторової психологічної двоїстості, прихованого телеологічного підтексту твору, більшою чи меншою мірою усвідомленої цілеспрямованості» [Див. 8; 107]. Дімаровський розмисел про життя і літературу, про історію і ментальність України, про психологію вірності батьківським порогам не обмежується мемуарною чи автобіографічною функціями. Він має пряме відношення до універсуму. І в цьому — його суть як явища сучасної культури, як книги модерної і талановитої в усіх структурно-семіотичних якостях. Бо, крім тексту «Прожити й розповісти», природження смислу відбувається за допомогою підтексту і надтексту, якими митець оперує, поминувши літературний етикет. Уособлюючи еталон добросовісності у ставленні до літературного ремесла, «такі індивіди, як Дімаров, роблять життя цікавішим і веселішим, розганяючи його монотонність і буденну нудьгу. Навіть у побут вони вносять мистецький, карнавальний дух. Виклад усіх тих сюжетів ще чекає для себе відповідної нагоди. Я вірю, що тоді народиться *це не знана читачьким загалом «Дімаровіада»*. Тільки в ембріоні вона заявлена самим автором у мемуарах «Прожити й розповісти» [6; 6] (Курсив мій. — В. С.).

Та чи не найкраща поетична характеристика сучасного володаря прози, сумнінна української літератури, її піднесення на вищий щабель розвитку, трагіка і пересмішника, творця непроминальних художніх цінностей, інтерпретатора національної культури, яскравої особистості, що не знала боротьби поколінь, якого багато із нині знаних митців, починаючи від братів Тютюнників, називають хрещеним батьком, бо висвятив у велику культуру, належить перу Ірини Жиленько. Ї з Анатолієм Дімаровим зв'язує особливий сагімент, Любов у Божественному смислі слова, що відкривається у поезії-присяжві, зразкові ювілейної творчості, до сьогоднішнього бування якої в українській сучасній літературі приклав руку митець, проживаючи і розповідаючи про всіх через себе, через автобіографічного типу героя у творі-симбіоні:

*«Дімаров — прози володаров,  
і археолог, і чуддїй,  
неімовірно популяров  
в коші Жиленок і Дроздів.  
Без всяких там  
Компліментаров  
Скажу: хай не торкнеться тлїнь  
тих сторінок, котрі Дімаров  
(наш легендаров! Планетаров!)  
писав натхненно про Ірпїнь.  
Хай дороженький наш Дімаров —  
не під конем, а на коня!*

Хай не бракує спонсуаров  
і тих доляров у мошні.  
Хай буде молодаров-яров.  
Багатодаров! Каламбуров!  
І ми з ним будем солідаров  
при чарці і літературі.  
Дай, Боже, жити — не тужити,  
пра-пра-правнуків зростити!  
Дай, Боже, три віки прожити.  
Прожити — і розповісти» [9; 75].

І щирі побажання авторові, якого люблять і шанують в Україні, висловлені Іриною Жиленко, хай не обмежаться словесним рівнем. Хай береже Вас доля і Боже натхнення!

### ЛІТЕРАТУРА

1. Барабаш Юрій. Фрагмент світової історії у форматі особистої долі. Кілька причинків до «Щоденника Аркадія Любченка» // Сучасність. — 2002. — №3. — С. 99-116.
2. Вайль П. Мемуари: дискусія // Иностранная литература. — 2000. — №2. — С. 254-283.
3. Дімаров Анатолій. Прожити й розповісти. Півість про сімдесят літ. — К.: Дніпро, 1997. — Частина перша і друга. — 315 с.; частина третя і четверта // Березіль. — 1998. — №3-4. — С. 14-152.
4. Жиленко Ірина. Поезії // Слово і час. — 1994. — №3. — С. 75.
5. Зборовська Ніла. Реальність суб'єктивності та абсолют тексту // Світо-вид. — 1996. — №3. — С. 116-129.
6. Костенко Ліна. Гуманітарна аура нації, або дефект головного дзеркала. — К.: Academia, 1999. — 31 с.
7. Під знаком відродження і правди. Про творчу та організаційну роботу Національної Спілки письменників України за 1996-2001 роки // ЛУ. — 2001. — 11 жовтня. — С. 3-5.
8. Слабошпицький Михайло. Дімаров подає приклад. Післямова // Анатолій Дімаров. Прожити й розповісти. — К.: Дніпро, 1997. — С. 316-319.
9. Слабошпицький Михайло. Нам на нього пощастило. Про Анатолія Дімарова, який схожий на свої книги // ЛУ. — 2002. — 23 травня. — С. 6.

## РОЗДІЛ IV.

### КОРОТКИЙ ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ СЛОВНИК

**Агон** — форма вираження світоглядної концепції, в основі якої антагоністичне протиставлення дуальної основи світу — добра і зла, космосу і хаосу — мислиться як «змагання» (лат. agonistes — «це той, хто здатний зустрітися лицем до лиця», «гідний двоюбою»), що закінчується остаточною перемогою однієї зі сторін. Термін походить з античної філософії, в якій агональність як принцип існування полісної системи характеризувала будь-яку сферу людської діяльності (політика, спорт, мистецтво), і закріпився як формально-змістовний вияв в моделі античної драми. Агон як привабливший доленосний момент найвищого ментального напруження знімає завісу напівтонів, залишаючи головного героя (або центральну ідею, втілену в образі) в епіцентрі полярних струмів (аргументів-контраргументів), дія яких тотожна за силою, але зворотно спрямована. Оскільки ареною таких змагань найчастіше обирається людська душа, то агон як різновид психологічного конфлікту розкриває нові перспективи системного літературознавчого аналізу.

Літературно-художня творчість українських митців початку ХХ ст. концептуально опрозорюється у світлі агоністичної теорії, парадоксально втілюючись у феномені кентавризму (поєднання непеєднуваного). Надання права вибору і неможливість його реалізації, світло нових ідей та інквізиторська жорстокість засобів — за кожною із цих реалій — агональний світ душі «між двох сил» (В. Винниченко).

**Актуалізація (тексту)** — функціонування тексту у певному історичному, культурному, суспільно-політичному контексті та комунікаційній ситуації, спосіб реалізації текстуальних можливостей.

Див. функціонування фрагментів Святого Письма в драматургії Миколи Куліша, зокрема в п'єсі «Народний Малахій», романі «Сад Гетсиманський» Івана Багряного тощо, які можна розглядати і як оживлення й актуалізацію алюзій та ремінісценцій.

**Алюзія** — (від лат. allusio — жарт, натяк) — стилістична фігура, натяк, що здійснюється через подібно звучаче слово чи згадку загальновідомого реального акту, історичної події з літературного твору. У художній літературі (як і в ораторській і розмовній мові) — натяк на загальновідомі літературні твори. Це прийом, за допомогою якого письменник відсилає до певного сюжету чи образу, чи літературного твору. Алюзію слід сприймати і як розчинену в тексті чужу цитату (не обов'язково дослівну, яка може бути фрагментарною, поставати в уламках), що спонукає до нових смислових варіацій і глибини античного навантаження, викликаючи діалог текстів, розширення меж окремого твору, ефект розпросторення в культурному часо-просторі. Як алюзію слід розглядати, наприклад, вираз «олива з мухами» в тексті п'єси Миколи Куліша «Мина Мазайло», взятий драматургом з тематично спорідненого твору української класики — «Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого.

**Амбівалентність** (від лат. ambo — обидва і valentia — сила), роздвоєність переживання, коли один і той же об'єкт викликає одночасно (симультанно) протилежні почуття

(любов-ненависть, задоволення-незадоволення, краса-потворність). Одне з відчуттів витісняється і маскується, приховується іншим. Термін увів Е. Блейлер.

**Аналогія** (грец. — «відповідність») — елементи тексту чи сам текст, які наслідують оригінальний текст.

**Архетип** (грец. термін — праобраз, праформа [Термін походить з культурної антропології (Дж. Фрезер) і психології (К. Г'юнг)] — образи, характери, теми та інші літературні феномени, які давно існують у літературі (з часу її виникнення), постійно відновлюючись у її розвитку, набуваючи нових смислових відтінків, здобуваючи нове літературне життя.

**Бриколаж** (франц. *bricolage* — дослівно майстрування). Автор терміну Леві-Стросс, який міфологічну думку уподібнював бриколажу: аналогічно з майстром (бриколером), який змінює свої інструменти та матеріал, залежно від потреби, «примітивне» мислення саме так сприймає образи, заново об'єднуючи їх у нові системи значення через цілу серію перетворень.

**Герменевтика** (грец. походження — з'ясувати, пояснювати) — методологічний принцип аналізу тексту, теорія чи наука інтерпретації тексту, що постала з науки інтерпретування Святого Письма (екзегези). Теорією інтерпретації займалися німецький філософ Ф. Шлейєрмахер, який увів в обіг поняття «герменевтичного кола» (Фрагмент, частина чогось сприймається як ціле і навпаки), та М. Гайдеггер, що в основу тлумачення твору поклав сам текст, а не авторські прагнення, мета, спрямовані воля і почуття (інтенція). Завдяки ґрунтовному вкоріненню в історії та мові, за Гайдеггером, герменевтика за формою несуб'єктивна. Це один погляд на герменевтику належить Гадамеру, який трактував герменевтичне розуміння як наслідок діалогу між минулим і сучасним, що є можливим за умови «залиття горизонтів», який стає актом саморозуміння чи розуміння історичної реальності і її нерозривності з минулим. Мету герменевтики П. Рікер вбачав в аналізі *конфлікту* інтерпретацій, розрізняючи три етапи розуміння літературного тексту:

1. об'єктивний аналіз самого тексту, структуральний та семіотичний аналіз змісту і форми твору;
2. реакція читача внаслідок процесу читання, коли текстуальний світ актуалізується;
3. стадія екзистенційного та рефлексивного привласнення собі значення тексту.

**Готика** (в літературі, готична поетика) — (від італійськ. *gotico*, букв. — готський, з назви герман. племен *gotia*) — художній стиль (між середин. XII і XV-XVI вв.), яким завершився розвиток середньовічного європейського мистецтва. В архітектурі здобув широке поширення. Готичний собор, наприклад, характеризується висотою й шириною інтер'єрів, стіни яких перерізані величезними вікнами з багатокольоровими вітражами. Устремління собору вгору виражено гігантськими ажурними баштами, вікнами і порталами, наче стріли, вигнутими статуями, складним орнаментом, святковим декором. У скульптурі, вітражах, живописних і різьблених вівтарях, мініатюрах, декоративних виробках символіко-алегоричний лад сполучається з новими духовними прагненнями, ліричними емоціями, з інтересом до реального світу і багатством переживань.

Інтерес (теоретико-практичний) до готики в українській літературі і філології реалізували письменник Валерій Шевчук та український письменник і теоретик (професор Українського Вільного Університету у Мюнхені) Ігор Качуровський, які уклали унікальний збірник

«Задзеркалля. Українська готична новела XX століття та наближені до неї жанри». Як твердять дослідники, готичні елементи органічні для національної ментальності українців, які антропоморфують природні явища, виявляють інтерес до того, що відбувається в людині за межею буття, прочувають «нитки, які в'яжуть буття з небуттям, і це завжди було реальною субстанцією його (українця) розуміння світу». В основі готики лежать простежені зв'язок між світом живим і мертвим, метаморфози (перетворення людини в неживий предмет або тварину, дерево тощо і навпаки), використання демонологічних мотивів (у російську літературу їх привносили передусім письменники-українці), багатство фантазії (а не раціоналізму), введення елементів фольклорної фантастики (зокрема, демонологічної). Нова хвиля інтересу до готики виникла на початку XX ст. в зв'язку з появою модернізму й постмодернізму. Готична поетика використовується як засіб психоаналізу. В готичній поетиці простежується зв'язок з мотивами бароко, з демонологічною поетикою; спостерігається оживлення речей, скульптур, картин, рух предмета з містичною силою; «оживлені образи часто здобувають містичну силу і входять із живими людьми у своєрідні, нерідко антагоністичні стосунки» (В. Шевчук); розробляється і поетика жаху з типовими складниками (божевілля, цвинтар, розкопування могили, труна, ознаки психічного розладу) та поетика метаморфоз (статуя оживає (антропоморфується) чи дівчина переходить у статую); зображення акту вмирання (переходу з одного світу в інший, потойбічний), потягу людини до смерті, моторошної таємничості, передчуттів трагічного, хворобливих снів. У сучасній українській літературі готичні елементи вельми поширені. Спостерігаються і в прозі В. Шевчука, і в романі «Матріополь», і в оповіданнях О. Жовни, Ю. Винничука, і в творах О. Ульяненка та інших митців.

**Гра** (теорія гри) — спроба аналізу цього посутнього культурного феномену відносною до античних часів. За класифікацією Платона, є 2 види гри: 1) неструктурована гра без чітко визначеної мети та встановлених правил; 2) гра з визначеною метою та чіткими правилами. Так постає опозиція «вільна гра» — «гра». Далі ця теорія удосконалювалася, переглядалася і доповнювалася. Найвідоміша книга Й. Гайзінга «*Homo ludens*» («Людина граюча»), в якій постав висновок: кожен втягнутий у велику гру життя і світову гру, але правила і мета її невідомі. Поезію порівнюють (Поль Валері, наприклад) з грою, бо в поезії «траються словами й мовою». На думку Й. Гайзінга, «ритмічна чи симетрична організація мови, досягнення бажаного акцентування ритмом чи асонансом, зумисне приховування смислу, штучна й мистецька побудова фрази — усе це може бути виявом ігрового духу». Ігровий момент спрацьовує і в структурі самої творчої уяви. Р. Барт цю теорію переніс на літературу, яка, за його концепцією, є грою. Так, компонент літератури — метафора — функціонує всупереч собі через надлишки — «гру, яку розігрує дискурс». Гра, котра регульована активністю і завжди є суб'єктом для повернення, містить у собі не тільки нагромадження слів задля простого вербального задоволення, але й поширення однієї форми мови, щоб утвердити плюралістичне існування тексту». За Бартом, гра відкриває тексти (ігри) культури так, щоб творити нові можливості. Французький філософ Дерріда надає перевагу вільній грі, бо вона є засобом руйнування упривілейованої позиції традиційних вартостей західного суспільства, руйнування структури суспільства та його міфів. Така гра є випадковим розрядником, нівелювальником. За Деррідою, «вільна гра» викликає повторну «гру світу», що піднімає на поверхню нові ігри та манери поведінки, які переміщуватимуться з марґінесу до центру влади.

**Дискурсивний** (від пізньолат. *discursus* — розмисел, доказ) — понятійний, логічний, раціональний, опосередкований (на відміну від чуттєвого, споглядального, інтуїтивного, безпосереднього).

**Дискурс** (франц. *discours* — промова, виступ) — одне з найскладніших (за словами Т. Тодорова) понять структурально-семіотичних досліджень літератури, яке найважче піддається чіткому визначенню (дефініції). На багатозначність цього терміна вплинули принципово відмінні предмети дослідження лінгвістики і літературознавства, що й призвело до різнотлумачення.

В основі теорії дискурсу лежить переконання, що велика кількість типів дискурсів (політичний, філософський, правничий, **художньо-літературний**, науковий, поточний тощо) демонструє спільність засад і правил, які визначають історичні способи взаєморозуміння людей між собою та їх пізнавальні можливості, котрі являють собою взаємопроникнення літературного, наукового і філософського дискурсів. Художньо-літературний дискурс підтверджує єдність літератури незалежно від етнічних, часових і просторових меж та включеність в систему інших дискурсів.

*Одиниці дискурсу:*

1. Конкретні висловлювання, які функціонують у реальних історичних, суспільних і культурних умовах, а змістом і структурою відбивають часовий аспект;

2. Інтерації між партнерами (в культурному контексті), які витворюють певний тип дискурсу, а також простір, в якому він відбувається;

3. Значення, які творить, використовує, відтворює (репродукує) або перетворює дискурс. Згідно з французькою школою дискурсу (Е. Бенвеністе та його послідовники), розрізняються 2 аспекти:

1) **висловлювальний** (такий акт висловлення чогось, мовлення, записування, який відбувається тут, зараз);

2) **висловлюваний** (такий акт висловлення чогось, про який мовиться, отже певна фабула або історія, яка представляється як цілісність, безособова, відносно самостійна, зі своїми елементами).

**Діалогізм** (діалогосія). Термін належить М. Бахтіну. Має 2 значення:

1. Будь-яке мовлення діалогічне, бо не існує в ізоляції, а характеризується адресованістю та інтенційністю;

2. Принцип дослідження художніх творів, згідно з якими діалогічність є висловлюванням, що містить «сліди цитування».

**Експресіонізм, експресія** (лат. *expressio* — вираження, від *exprimere* — чітко вимовляю, зображую) — виразність, педалювання почуттів, підкреслене вираження переживань та емоцій. Звідси й **експресіонізм** — напрям у мистецтві й літературі, що набув розвитку спершу в німецькій культурі (живописі, літературі) початку ХХ в., а потім набув розголосу і в мистецтві інших країн. Характерною особливістю творчої манери експресіоністів є посилення емоційно-сислової виразності в зображенні явищ, стану світу і стану душі, що досягається за допомогою гротеску, в тім числі і фантастичного, та різних форм очуднення. Так, експресіоністичні елементи посідають питомих місце в системі поезії сатиричних

творів Миколи Хвильового («Свиня», «Іван Іванович», «Повість про санаторійну зону» тощо). Не менш виразні вони і в експресіоністичному театрі Миколи Куліша («Народний Малахій», «Вічний бунт», «Зона», «Мина Мазайло», «Маклена Граса»), драматургія котрого несе печать типологічного сходження з національною і світовою духовністю, характеризується високим рівнем сценічної пластики і сценічної мови.

**Інтерпретація** (лат. *interpretatio* — роз'яснювати, перекладати) — творча реалізація тексту, що ґрунтується на самостійному тлумаченні його реципієнтом та реконструюванні ним.

**Інтертекстуальність** — один із засобів аналізу художнього твору, концептуальність якого сформувалася в культурному середовищі текстуальної діалогічності. Термін «інтертекстуальність» уведений 1967 р. Ю. Кристевою на основі переосмислення праці М. Бахтіна «Проблема змісту, матеріалу і форми у словесній художній творчості». У подальшому «інтертекстуальність» як філологічний інструментарій дослідження специфіки літератури розширює свою сферу використання, пояснюючи практику полілогічного твору, що спілкується з усією багатовіковою культурою, традицією, сучасністю, знімаючи тим самим хронотопічну опозицію минулого і сьогодення — власного і чужого.

*Інтертекстуальність:*

1) текстуальна інтерація, що дозволяє виявити конкретні форми запозичення, цитування, алюзії, ремінісценції тощо;

2) спосіб, яким текст прочитує історію втрат і надбань людської цивілізації, що дозволяє розглядати як категорію філософії культури;

3) процес сприймання значення тексту.

**Катарсис** (поход. від грецьк. — очищення). Термін належить Арістотелю, котрий у «Поетиці» визначав трагедію як жанр, в якому мистецтвом очищаються емоції. Далі теорію катарсису розвивали класицисти, а також Г. Лессінг та Г. Гегель. По-різному проявляється катарсис у поезії, прозі і драматургії. Форма досягнення катарсису у поезії — градація, напруженість і рух ліричного сюжету, що завершується пуантом (кінцівкою, схожою на блискавку, яка формулюється стисло й афористично). Активна дія катарсису властива поезії Ліни Костенко, В. Стуса, як і неокласиків, Є. Маланюка, що вдавалися до сонету, балади, драматичної поеми з їх характерною строфічною будовою та жанровими варіаціями. Похмури візії Василя Стуса, явлені у збірці «Веселий двингар», мають ефект катарсису. Трагедія життя — «Стусів театр абсурду» (М. Коцюбинська), світу-театру — всезагального, не розчленованого на кін і зал для глядачів, — з граничною чіткістю сформульовано в одному з листів до дружини: «Все частіше виникає видіння перенаселених, ущільнених галактик театрального світу, світу-театру, де на гігантській авансцені багатопверховій іде дійство — в оточенні придійств... І це композиція абсурду». Шлях досягнення катарсису у драматичному та прозовому творі — композиція та напружений сюжет (з гострими колізіями, зіткненням героїв, агонією), що завершується трагічною розв'язкою. Катарсис спостерігаємо у драмах Миколи Куліша, романах Тодоса Осьмачки, У. Самчука, Івана Багряного, В. Винниченка, Миколи Хвильового тощо. Борис Антоненко-Давидович у переддень арешту (1933) писав у листі до друга: «А загалом: хай живе... трагедія, що породжує безстрашність, і філософія, що винищує розпач! *Monituri te salutant*». Справжня трагедія ще з часів античності тримається на катарсисі.

**Контекст** — розрізняють 2 значення:

1. мовні, культурні, історичні, суспільні і політичні реалії, які зумовлюють ту чи іншу інтерпретацію даного тексту і визначають його комунікаційну вартість;

2. текстуальне оточення, яке актуалізує його значення, зумовлює його комунікаційну вартість.

**Меніппея** (меніппейність) — жанр карнавалізованої літератури, генетично пов'язаної з карнавалом як явищем долітературним: архетипнокарнавальне (принципово амбівалентне) світосприйняття виявляє себе в мові, системі образів, композиції та інших чинниках. Це *протожанр* чи *жанровий архетип*, здатний актуалізуватися в різні епохи (від Меніппа через творчість М. Куліша, В. Винниченка, М. Булгакова до Юрія Андруховича, Олеса Ульяненка і постмодерної літератури загалом, в якій він модифікується згідно з новими літературними потребами).

Давні греки називали карнавалізовану літературу «серйозно-сміховою», бо, образно кажучи, карнавал не дозволяє суспільній структурі, що вибудована за «батьківським законом», остаточно омертвіти, час від часу занурюючи її в «материнські води» абсолютної рівноправності. За Тернером, на цей час скасовуються чи усуваються світські розбіжності між людьми, ранги, посади, суспільні положення». «Невільні люди не створять вільного карнавалу» (Ю. Андрухович). Карнавальний сміх має на меті не знищення, а звільнення і відтворення, важливість яких усвідомлювалася ще з архаїчних часів.

Теоретично це питання досліджено в працях М. Бахтіна «Проблеми поетики Достоевського» та «Творчість Франсуа Рабле і народна культура середньовіччя і Ренесансу». Меніппея — явище симптоматичне, бо її формування на грецькому ґрунті відбувається в епоху руйнування наївно-міфологічної національної свідомості та класичних етико-естетичних ідеалів. Це був період, умовно кажучи, передчуття елінізму, або, за словами Ніцше, початок декадансу, якщо «декаданс» сприймати не негативно, а принаймні амбівалентно: гострі суперечки між численними релігійними та філософськими школами з найважливіших питань буття стали повсякденним явищем, що призвело, по-перше, до повного знецінення величезної кількості «об'єктивних» ідей та зовнішніх станів життя, а, по-друге, — відкрило шлях до «внутрішньої людини», отже, до ідеалу потужної — християнської — культури. Саме тому меніппея виявилася найадекватнішим літературним відображенням цих перехідних процесів, а її творці (в тім числі і сам Меніпп) були представниками філософії переодички традиційних цінностей (кінізму). Жанрова форма, яка забезпечує передавання естетичної інформації в межах літератури, в площині меніппеї характеризується рядом ознак як у плані руйнування світоглядної системи з її ієрархією традиційних цінностей, так і в аспекті художньої форми. Основним формальним принципом меніппеї є *суміш*. Ось чому це жанр Середнього стилю, який з однаковою свободою користується лексичною сумішшю — як високою лексикою трагедії чи епопеї, так і низькою лексикою комедії (але не класицистичної, а аттичної), широко використовує табуйовані слова та вирази. Отже, прикметою меніппеї, для якої, за М. Бахтіним, крім «живих діалектів та жанрів», на римському етапі розвитку була характерною і «пряма двомовність», жанрова маргінальність. Типологічною ознакою меніппеї є усунення епічної чи трагічної дистанції в зображенні серйозних предметів; глибоке

критичне переосмислення історії та міфології; навмисна відмова від стилістичної єдності; використання вставних жанрів; змішування високого і низького; пародійне цитування, вживання «невнормованої» лексики, змішування типів мовлення, дискурсів (віршів і прози; драматургії, віршів, прози); наявність в ній відкритої чи прихованої полеміки з різними «володарями дум», алюзій, ремінісценцій. Отже, це жанр перехідних епох, що має на меті перевірку істинності філософських ідей (не в значенні «академічних», а «екзистенційних»), світоглядних концепцій, життєвих ідеалів, а тому і вибудовується низка їх випробувань. І тут меніппея не гребує будь-якими засобами, бо вона не претендує на правдоподібність характерів і сюжетів, застосовуючи екстремальні ситуації, фантастичні та натуралістичні пригоди, здіймання до небес і сходження в пекло — саме те, що зовні невмотивоване, саме повалення ідолів за допомогою авантюрного сюжету в авантюрному хронотопі. «В меніппеї вперше з'являється і те, що можна назвати морально-психологічним експериментуванням» (М. Бахтін), внаслідок чого усталена картина дійсності вибухає через зображення ненормальних (у звичайному розумінні) станів героїв: роздвоєння особистості, дивні сновидіння, галюцинації, майже божевільні пристрасті, суїцидні потяги — адже все це руйнує визначений статус людини, «в ній відкриваються можливості іншої людини та іншого життя, вона втрачає свою завершеність та однозначність, вона перестає збігатися з самою собою» (М. Бахтін). Ще одна важлива особливість меніппеї в тому полягає, що, продемонструвавши амбівалентний характер всього, що відбувається «тут і тепер», вона не обмежується висміюванням, а пропонує альтернативні соціальні утопії, подані через мрії, сновидіння, подорожі тощо, що пов'язано з апріорними принципами міфологічного, архетипного мислення.

Яскравими зразками меніппеї і меніппейності як прояву провідної жанрової прикметності чи відповідної тенденції є п'єси «Мина Мазайло» Миколи Куліша та «Народний Малахій», в яких створюється образ псевдокарнавалу, є пародіювання авторитетів і зразків сучасної і минулої літератури, контекст епохи і культури, полеміка (з М. Булгаковим, наприклад).

Сліди жанрової архаїки відчутні і в прозі наших сучасників — Юрія Андруховича (романи «Рекреації», «Московіада», «Перверзія»), Олеса Ульяненка (романи «Сталінка», «Вогненне око»), творчості П. Загребельного і В. Шевчука, прозі Ю. Винничука і В. Шкляра. Вчуваються кроки меніппеї в одній із провідних ідей української літератури — ідеї вертепу — «суто українського карнавального жанру» (Марко Павличин), у постмодерністських проявах сучасної літератури, яка стоїть на засадах, сформульованих Х. Ортегою-і-Гассетом як «прагнення розуміти мистецтво як гру» та тяжіння до глибокої іронії. «Не може не вразити той факт, що нове натхнення-завжди неодмінно комічне за своїм характером... Воно просякнуте комізмом, який простягається від відвертої клоунади до ледь помітного іронічного підморгування, але ніколи не зникає зовсім» (Ортега-і-Гассет). Гра ж узагалі є не просто об'язковим атрибутом мистецтва, бо, за концепцією Й. Гайзінга, культура як така «виникає у формі гри, вона розігрується від самого першопочатку».

Отже, меніппея — це гетерогенна суміш естетичних законів.

**Папімпесты** (поход. з грецьк. слів «знову» і «вишкрібаю», «стираю») — давні рукописи, написані на пергаменті після того, як попередній текст з нього витравлений (хімічними розчинами), але все ж окремими острівцями він з'являється по новому. В широкому значенні

палімпсести — культура, інтертекст, складений з усієї світової культури, це нові узори по старій канві, коли давніші тексти проступають крізь написане раніше, прочитуються як давніші тексти у палімпсестах, зумовлюючи особливу природну його глибину і багатовимірність. Палімпсести здатні вмістити всю історію людства, історію культур і цивілізацій, де ніщо не зникає без сліду. Палімпсести — всеосяжний образ художньої творчості, одним із провідних естетичних принципів якої є інтертекстуальність. Це товща культури, що пробивається на поверхню новітніх текстів, пульсує і живе в інших творчих системах. Це реалізація все нових і нових асоціацій, ідей. Це, врешті, невмирущість вічних цінностей мистецтва, що не зникає, а щоразу «оживає і сміється знову». «Палімпсестами» названа збірка поезій Василя Стуса (і тут відбувається своєрідний діалог між українським митцем та іспанським поетом Федеріко Гарсія Лоркою). У центрі Стусової збірки образ палімпсестів як образ-концепт і образ-айсберг, що росте вглиб, побудований за принципом палімпсеста з його смисловою багатощаровістю, і є полісемантичним за своєю суттю, втіленням ідеї причетності до духовної традиції, без якої цивілізація мертва.

**Ремінісценція** (від лат. *geminiscentia* — згадка, спогад). Має декілька значень:

- 1) відгомін чогось, неявний спогад;
- 2) у художньому і музичному творі риси, які викликають згадку про інший твір;
- 3) наслідки мимовільного запозичення автором окремого образу, мотиву, стилістичного чи композиційного прийому, фразеології тощо;
- 4) один із носіїв смислу, компонент форми, що має змістово-семантичне значення, образ літератури в літературі.

Діапазон ремінісценції — широкий: а) дзеркало культурного середовища, відтворення художньої атмосфери часу; б) спосіб полеміки і пародіювання створеного раніше; в) за літературною суттю ремінісценція вельми подібна до стилізації та алюзії. Відрізняється тим, що автором запозичення не усвідомлюється, бо виникає під сильним впливом на митця творів інших письменників. Виходячи з цього, розрізняють 2 різновиди ремінісценцій:

- 1) явна ремінісценція (пряме цитування);
- 2) опосередкована (підтекстова, прихована).

Як приклад можна навести творчість В. Винниченка, зокрема, його роман «Записки кирпатого Мефістофеля», в якому розвивається фаустівська тема, що має довготривалу мистецьку традицію.

Особливістю збірки Ліни Костенко «Інкрустації» є алюзії і ремінісценції з поезії Г. Сковороди, Т. Шевченка, Лесі Українки, творчості шістдесятників, власної творчості, з віршованого роману «Маруся Чурай», наприклад у 34 мініатюрі, власної біографії (ремінісценції дитинства, не раз повторювані), якими інкрустовані, концептуально підтвержені, але власне і неповторно оброблені мотиви, що виражають дисонансне світвідчуття людини кризової епохи, яка шукає опори в житті Духу, у вічних критеріях Добра, Цястця, Краси, Віри і Любові.

**Симультанний** (симультанність літератури) (від лат. *simultans* — одночасний) — одночасність якихось явищ у літературі, виникнення спільних рис у різних літературах, незалежно від взаємовпливів, та видах мистецтва (типологічна схожість, спорідненість). У кубізмі використовується термін (фігура з 8-ома руками — симультанна). Симультанна

декорація (від франц. *simultane* — одночасний) — тип оформлення спектаклю, при котрому на сцені прямолінійно встановлювалися одночасно всі декорації, необхідні під час дії. Симультанні декорації поширилися в церковному середньовічному театрі.

**Синестезія і коло супровідних термінів:**

**1. Аналізаторна система** — система трансформування зовнішньої енергії в нервовий імпульс з його подальшою ідентифікацією.

**2. Ахроматизм** — різновид фотизму, що характеризується здатністю виражати гру світла і тіні, переходи світлотіні.

**3. Больова синестезія** — відчуттєвий образ з семантичною характеристикою болю під дією подразника, що не відповідає даній модальній сфері.

**4. Відчуття:**

1) форма відображення якостей предмета об'єктивного світу, що виникає внаслідок дії його на органи чуття;

2) форма пізнання.

За характером впливу подразнень на рецепторні відділи та за його результатами в аналізаторній системі відчуття поділяються на зорові, слухові, смакові, тактильні, кінетичні, органічні та інші.

Якісна особливість відчуттів називається модальністю (див. модальність).

**5. Запахова синестезія** — відчуттєвий образ запахової характеристики, що виникає внаслідок дії подразника іншої якості.

**6. Кінетична (рухова) синестезія** — відчуттєвий образ з обсягу моторики, що виникає під дією подразника іншої характеристики.

**7. Модальність** (від лат. *modus* — спосіб, міра, об'єм, правило)

1) спосіб існування будь-якого об'єкта або явища;

2) характеристика відчуттєвих образів за видами подразників та результатами їх дії на органи чуття. [Розенталь Д. Э., Теленкова М. А., Словарь-справочник лингвистических терминов. — М.: Просвещение, 1985. — С. 131.] Терміном «модальність» позначають граматико-семантичну категорію, що виражає ставлення мовця до висловлювання, його оцінку відношення того — семантичну категорію, що виражає «ставлення мовця до висловлювання, його оцінку відношення того, про що повідомляється, до об'єктивної дійсності. Зміст висловлювання може мислитися як реальний чи нереальний, можливий чи неможливий, необхідний чи ймовірний, бажаний чи небажаний. Модальні значення разом зі значенням часу й особи утворюють категорію предикативності. Модальність виражається граматичними і лексичними засобами (формами способів, модальними словами і частками, інтонацією).

За мовознавчою класифікацією розрізняють **об'єктивну** (вираження відношення повідомленого до дійсності за допомогою категорій способу, часу, різноманітних типів інтонації (інтонація повідомлення, питання тощо) і **суб'єктивну** (ставлення мовця до повідомлення: впевненість чи не впевненість, згода чи ні, експресивна оцінка). Мовними засобами вираження суб'єктивної модальності є порядок слів, інтонація (оклична, радісна, співчутлива, сумнівна, виражаюча здивування, іронію тощо), лексичні повтори, модальні слова і частки, вигук, вставні слова і словосполучення, вставні речення.

Різновидами модальності є:

- а) мономодальність;
- б) біомодальність;
- в) полімодальність.

**Мономодальність** — одногранна характеристика відчуттєвого образу, позначена лише однією атрибутивністю.

**Біомодальність** — двоатрибутивна відчуттєва характеристика.

**Полімодальність** — багатогранна відчуттєва характеристика, поєднання різноманітних образів з різних сфер людського світобачення і світовідчуття.

**8. Органічна синестезія** — відчуттєвий образ фізіолого-органічної характеристики (голод, спрага, сон...), що виникає під дією іншого подразника.

**9. Синестезія** — (від грец. — одночасне відчуття):

- 1) разом — відчуття; разом — думання; чуттєва синхронія;
- 2) комплекс відчуттів, що виникають під впливом неідентичних їм імпульсів зовнішньої енергії;
- 3) художній образ синестезійного походження.

Творці лірики чи не найпродуктивніше послуговуються синестезією, аби досягти неймовірної спресованості художньої інформації в багатосжних і різноманітних її вимірах, здійснених в економних і лаконічних формах. Завдяки синестезії твір виходить за свої реальні (фізичні, соціальні, історичні, просторово-часові) рамки, досягаючи в експресивності феномену веселки, в якій усі природні і неприродні барви і відтінки вирають і міняться в нескінченній перспективі, хоча складені з семи вихідних кольорів, розташованих у певній послідовності. В синестезії — осердя комплексного характеру сприйняття мистецтва, яке тягнє до повноти, цілісності й універсальності сприйняття людиною об'єктивного світу. В ній виявляється специфіка поезії як єдиного, внутрішньо нерозчленованого феномену культури. Дія синестезії виражена і в прозі та драматургії, хоча характер її в них більше функціональний, аніж органічний.

«Переведення» різних форм виразності на мову словесної творчості і складає ефект синестезії, що є мисленим синтезом мистецтв, її чуттєвим синхронізмом, або разом — відчуттям, разом — думанням. Вивчення синестезії — це вивчення процесу продукування митцем різноманітних асоціацій у вербалізованій формі. Вдаючись до синестезії, поет розплутує і показує таємничі зв'язки всього на світі — не тільки взаємопереплетеність між чуттями та їх зовнішніми стимулами, але й «перехресні» їх зв'язки: колір, що пахне, запах, що звучить, звук, що блищить» (Б. Рубчак). Уся гама несподіваних аналогій абстрактних почуттів з предметами та явищами зовнішнього світу виявляється в двох формах — «нормальній» (фізично-психологічній) та естетичній, заснованій на перебільшеній увазі до містичної цілісності, якою є духовно-емоційний світ людини та її художня творчість і її сприйняття. Словесний образ наділений універсальними можливостями в передачі різноманітного змісту, втілюваного найбільш адекватно в звуці, кольорі, русі, в ритмічній організації, пластичності і т. д. Поширення одного відчуття (найефективніше — за віддаленою ознакою) на інше складає ту ланцюгову реакцію, завдяки якій створюється повнокровний стереоскопічний образ, що є згустком експресії і провідником авторських знахідок у баченні й осмисленні світу. Візуальні синестезії з двома різновидами — фотиз-

мами (грою світла і темряви) і хроматизмами (палітрою барв) підсвідчуються фонізмами (звуковою асоціативністю); ті провокують смакові і тактильні відчуття, котрі стимулюють рухові і запахові. Найкраще, коли переходи й аналогії несподівані й зовнішньо алогічні, — тоді зворотна реакція читача швидка і сильна, а механізми естетичного впливу, сам процес творення образу непомітні, та вартісніші. Безкочечні комбінації, переливання одного в інше та єднання всього з усім, якими оперує майстер слова, і стають підґрунтям художності творів, основою поетики.

Оскільки лірика — найбільш суб'єктивний рід літератури, функція синестезії в ній — прирідкова, а поліфонія образу — необхідна умова поетики. Тут варто послатися на аргументацію І. Франка-теоретика: «Поет для доконання сутєстї мусить розворушити цілу свою духовну істоту, зворушивши своє чуття, напружити свою уяву, одним словом, мусить сам не тільки в дійсності, але ще й другий раз репродуктивно, в своїй душі пережити все те, що хоче вилити в поетичнім творі, пережити якнайповніше і найінтенсивніше, щоби пережите могло вилитися в слова якнайбільше відповідні дійсному переживанню, і вкінці попрацювати ще над тим, уже зовсім технічно, щоби ті його слова уложилися в форму, яка би не тільки не затемнювала яркості того безпосереднього переживання, але ще в додатку підносила б те переживання понад рівень буденної дійсності, надавала б йому коли вже не якесь вище, символічне значення, то бодай будила в душі читача певні суголосні тони як часті якоїсь ширшої мелодії, збуджувала би в ній певні тривкі вібрації, що не втихали б і по прочитанню твору, вводили би в неї хвилювання, згідне з її власними споминами, і таким робом чинили би прочитане і не тільки моментально пережитим, але рівночасно частинотю, відгуком чогось давно пережитого і похороненого в пам'яті. Його сутєстя мусить, проте, зворушити так само внутрішню істоту читача, вводячи в неї нове зерно життєвого досвіду, нове пережиття і рівночасно зціплюючи те нове з тим запасом виображень та досвідів, які є активні або які дрімають в душі читачевій. Сказавши коротко: поет розширює зміст нашого внутрішнього Я, зворушуючи його до більшої або меншої глибини».

Слушність висновку про те, що синестезійна пружина для приведення художньої системи поетичного твору в дію — не остання, переконливо підтверджує мікроаналіз фактури образу в творчості Ліни Костенко, зокрема, в збірці «Сад тананучих скульптур», вже сама назва якої складена за парадигмою поліфонічності. Так, чуттєвий синхронізм у ліричній мініатюрі з восьми рядків «Осіній день, осінній день, осінній!..» виникає не стільки з «практичних» фактів, формальних засобів (алітерації й асонансів, ритмо-мелодики й рим), скільки з поєднання всіх мистецтв, представлених у даному разі рухом внутрішньо дисциплінованих синестезій, початково стихійних і далеких одна від одної: тактильної (температурної), кольорової, звукової, органічної, моторної, хроматично-рухової і фонічної. Система відповідностей окремих елементів-образів складається в цілість з розрізаних і віддалених скалок-емоцій, з перехресних їх зв'язків. Так виникає сила дії внутрішньої форми, механізмами якої володіє поетеса.

Використання можливостей синестезії в поетиці Л. Костенко таке ж талановите і самобутне, як у творчості Шевченка і Лесі Українки, Бодлера і Рембо.

Класифікація синестезійних образів:

- а) фотизми з двома різновидами: хроматизмами та ахроматизмами;
- б) фонізми;
- в) запахові;

- г) органічні;
- д) смакові;
- е) тактильні з різновидами: дотикових та температурних синестезій.

Специфікація синестезійних образів подається за алфавітом у відповідних статтях.

#### 10. Синкретизм (від грец. — поєднання):

1) нерозчленованість, злитність, що характеризують початковий стан будь-якого явища, передусім мистецтва і філософії, в яких поезія, музика, танець, думка існували у неподільній єдності;

2) спосіб світосприйняття.

11. Тактильна синестезія — відчуттєвий образ дотикової сфери, що має характеристику іншого аналізатора. Поділяється на температурні та власне дотикові синестезії.

12. Фонізм — відчуттєвий образ зі звуковою модальністю, що виникає під дією збудника іншої характеристики. Фоніка — звукова організація мови (звукопис, звукова інструментовка [Розенталь Д. Э., Теленкова М. А. Словарь-справочник лингвистических терминов. — М.: Просвещение, 1985. — С. 376].

13. Фотизм — відчуттєвий образ, що характеризується зоровою модальністю під дією подразника іншої якості. Якщо при подразненні, що не відповідає якості візуальних образів, виникають відчуття яскравого кольорового ефекту, говорять про хроматизми, поширеною формою яких є явище кольорового слуху. Зорові синестезії, що не супроводяться кольоровою модальністю, називаються ахроматизмами.

14. Хроматизм — візуально кольорова синестезія, різновид фотизму.

1) Як термін фізики: «Властивість білого променя розкладатися на промені різних кольорів або властивість деяких речовин забарвлювати промінь, який крізь них проходить.

2) Муз.: зміна діатонічного ступеня ладу на половину тону [СУМ. — Т. XI (під ред. І. К. Білодіда). — С. 151].

**Фрашка** (фіглік) — жанрове визначення короткого віршованого твору, ліричної мініатюри, яка легко надається для втілення актуальної проблематики, по-філософськи заокроєної і вираженої, етичних акцентів, та найбільше — сатиричних і жартівливих (у Ліни Костенко — іронічних) відтінків змістових варіацій. Назва походить з волоської мови. Термін увів у вжиток польський поет Ян Кохановський. Модель короткого вірша активно була запроваджена в польській поезії (А. Міцкевич, Ю. Словацький, Я. Кохановський, Ю. Тувім тощо). Жанр фрашки актуалізувався в сучасній українській поезії. Яскравий зразок — творчість Ліни Костенко, явлена в циклах ліричних мініатюр «Інкурстації», «Коротко — як діагноз» тощо. Жанр «недовершеної» чи «супердовершеної» поезії, стиснуто до афоризму, виявився вдатним і виправданим у циклах, в яких досягається ефект психологічної реабілітації людини в розшматованому, хаотичному світі, образи яких передані за допомогою імпресіоністичної манери письма. Даний пошук Ліни Костенко діалогічно орієнтований: форма фрашки (західна жанрова модель мініатюрного віршованого твору може бути з 1, 2, 4, 6, 8 рядків) взаємодіє зі східними малими формами — танки, рубаї, по-сучасному модернізованими й оновленими філософемами.

## ЗМІСТ

Пояснювальна записка .....	3
----------------------------	---

### РОЗДІЛ I

Практичні заняття .....	6
-------------------------	---

### РОЗДІЛ II

Витяги з літературних джерел .....	40
Є. Маланюк. Чорні вірші .....	40
Ліна Костенко. Інкурстації .....	53
Ліна Костенко. Коротко — як діагноз .....	58

### РОЗДІЛ III

Статті і дослідження .....	64
Василь Фашенко.	
Щаблі до істини .....	64
В. В. Фашенко.	
Про діалогічне дослідження літератури .....	74
Павло Загребельний.	
Храм .....	77
Валентина Саєнко.	
«Мина Мазайло»: історія чи сучасність .....	82
Валентина Саєнко.	
Ідейно-естетичний аналіз п'єси Миколи Куліша «Зона» .....	112
Валентина Саєнко.	
Поетика драми «Народний Малахій» Миколи Куліша .....	129
Валентина Саєнко.	
Поетика композиції твору «За мить щастя» О. Гончара .....	138
Валентина Саєнко.	
Поетика кольору в оповіданні «За мить щастя» Олеся Гончара .....	146
Леонід Куценко.	
«Ні, вже ніколи не покаюся...» (Про «Чорні вірші» Є. Маланюка) .....	156
Валентина Саєнко.	
Поетична культурологія Ліни Костенко .....	158
Валентина Саєнко.	
Поетика О. Довженка: ефект примноження смислів («Україна в огні») .....	167
Валентина Саєнко.	
Жанрова своєрідність «Повісті про сімдесят літ» Анатолія Дімарова .....	186

### РОЗДІЛ IV

Короткий термінологічний словник .....	199
--	-----

*Навчально-методичне видання*

**Матеріали до курсу  
«ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ ХХ ст.»**

**Практичні заняття**

*Науково-методичний посібник  
Видання третє, доповнене й удосконалене*

Зав. редакцією Т. М. Забанова  
Головний редактор Ж. Б. Мельниченко

---

Здано у виробництво 12.11.2005. Підписано до друку 09.12.2004. Формат 60×84/16.  
Папір офсетний. Гарнітура «Академія». Друк офсетний. Ум. друк. арк. 12,32.  
Тираж 300 прим. Зам. № 671.

Надруковано з готового оригінал-макета  
Видавництво і друкарня «Астропринт»  
(Свідоцтво ДК № 1373 від 28.05.2003 р.)  
65026, м. Одеса, вул. Преображенська, 24  
Тел.: (0482) 26-98-82, 26-96-82, 37-14-25  
[www.astroprint.odessa.ua](http://www.astroprint.odessa.ua)

---