

ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ

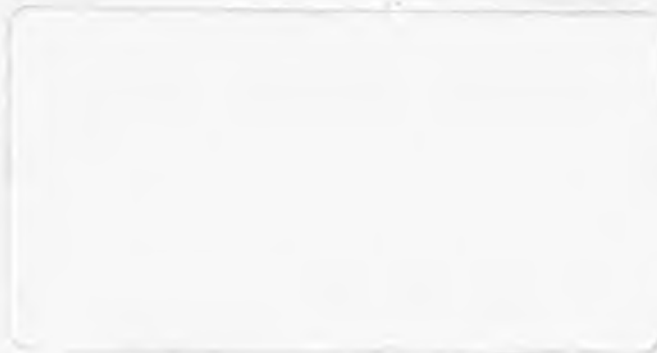
Кафедра новітньої літератури та журналістики

Уклад. Саєнко Валентина Павлівна

*"Історія української літератури
XX ст.": практичні заняття.*

Методичні вказівки

*Спеціальність - 7.030501 -
Українська мова і література*



Одеса - 1999

*Друкується за ухвалою Вченої ради філологічного
факультету ОДУ від 20 квітня 1998 року*

Укладач:

кандидат філологічних наук, доцент **В.П.САЄНКО**

Відповідальний редактор:

професор **В.В.ФАЩЕНКО**

Збігає до кінця XX ст., як і друге тисячоліття. Внутрішній вогонь культурного життя України притишується і стає історією. Масштабність і різноманітність художньої талановитості українських письменників осмислена лише частково, як і стан 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 наосліп”, посутньо посилився і прокладає нові русла. Пульсують в іншому – значно складнішому – ритмі не лише наше сьогочасне мистецтво, але й уявлення про його досягнення і втрати, періодизацію, співжиття європейського і провінційно-просвітянського рівнів, незалежність і корозію талантів – усього розмаїття тих явищ і фактів та поглядів на них, однозначне тлумачення яких неможливе, бо призведе до сплюснення, тотальної деформації вже не раз деформованого і канонізованого за певними ідеологічними схемами.

Тому перпорядним завданням курсу “Історії української літератури XX ст.” є системне вивчення руху мистецьких потенцій України протягом складного часу пошуку дороги до себе і в широкий світ культури.

Засвоєння студентами 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 XX століття, які студенти здійснюють під час сумлінного прочитання текстів і практичного здобуття навичок використання різних літературознавчих методик аналізу системи творчості 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-х років і прогресом сучасної наукової думки.

Через те у даній програмі 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 літератури ХХ ст., 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, в 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 самостійно мислити, серія практичних занять спланована так, аби кожен зміг спробувати різні методи аналізу художніх текстів, виробити смак до питань поетики, 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;

навики 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 од 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).

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 новітньої літератури, але й літературознавчих кафедр

філологічного факультету Одеського державного університету.

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

Програма практичних занять орієнтована і на перспективу вивчення вітчизняної літератури даного етапу її розвитку. Саме тому запропоновані **варіанти окремих тем та введені за альтернативним принципом твори і 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 найпотужніших вчених-філологів ХХ 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 і 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 та дипломних 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 ХХ в. Микола Зеров сформулював як принцип “Ad fontes” – “До джерел”.

Таким є концептуальний стрижень даної 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 ХХ віку. Програма. Спеціальності: 7.030501-українська мова і література; 7.030502 - російська мова і література. - Одеса, 1998 – 29 с.

Методичний посібник з практичних занять має тричленну структуру, зумовлену завданням ретельної підготовки та самостійної праці студентів 4-го курсу, спрямованої на опанування складних проблем культурного розвитку ХХ віку.

У I розділі представлено найменування тем та перелік питань, що виносяться на обговорення під час практичних занять.

У II розділі методичного посібника подаються підбірки художніх текстів, щоб кожен студент мав змогу користуватися циклом Л.Костенко “Інкрустації”, “Коротко – як діагноз” тощо. У третьому розділі подано посутні для теоретичної підготовки студентів витяги з літературознавчих джерел, які даватимуть змогу осягти новітні методики аналізу та засвоїти нові підходи до знаного матеріалу.

Наприкінці посібника – у IV розділі – подається короткий літературознавчий словничок, що полегшить серйозну підготовку до практичних занять і таким чином компенсує брак чи обмежену кількість літературознавчих словників і довідкових видань.

РОЗДІЛ ПЕРШИЙ. ПРАКТИЧНІ ЗАНЯТТЯ

Тема: “Творчість Миколи Хвильового”

Заняття I. Варіант перший (заняття сплановано професором В.В.Фащенком).

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)”. Традиції Т.Шевченка, М.Коцюбинського. Особливості композиції.

ТВОРЧІСТЬ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО І КУЛЬТУРНО-НАЦІОНАЛЬНЕ ВІДРОДЖЕННЯ ХХ В.

Заняття I. 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 Миколою Хвильовим шляхів розвитку української культури в ХХ ст.

5. Феномен кентавризму у системі поглядів на культурне і національне відродження та власній творчості письменника.

Заявля 2.

Тема: “Інтерпретація гуманістичної проблеми в творчості Миколи Хвильового”.

Питання, які виносяться на обговорення:

1. Змінне і стале 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”.

3. Психолого-інтимні наголоси в осмисленні дегуманістичних процесів у долі героїв оповідань і повістей автора. Антигуманність революційного фанатизму. Трагедія “зайвих людей”.

Твори обираються за самостійним вибором студентів.

Заявля 3.

Тема: “Поетика творчості Миколи Хвильового”

Питання, які виносяться на обговорення:

1. Ліричність прози М.Хвильового, її зумовленість традицією, художньою школою, національними первнями, творчою індивідуальністю.

2. Неоромантизм (“Романтика вітаїзму”) і стильовий спектр прози Миколи Хвильового.

3. Імпресіоністичність. Особливості композиції. Елементи експресіонізму. “Кентавричність” 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. Багрянний Іван. Тяжкі рефлексії з епохи модерного

гуманізму та в 29 річницю самогубства М.Хвильового//Іван Багряний. Публіцистика.- К.: Смолоскип. Фундація 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;

Фронт брехні й аморальності.- Там же.- С.361-373;

Спілка “рідної глупоти й московської злоби в єдиному фронті проти Хвильового й хвильовизму.- Там же.- С.636-648.

2. Бондар І. Найкращий твір М.Хвильового//Березіль.- 1993.- № 1.- С.154-157.

3. Білецький О. Про прозу взагалі та про нашу прозу 1925 року//Літ.-критичні статті.- К., 1990.

4. Волошко Е. Треба говорити вголос: Про білі плями в українському літературознавстві//Вітчизна.- 1988.- № 4.

5. Гаврильченко О., Коваленко А. Хвильовий. Холодний яр та громадянська війна//Слово і час.- 1992.- № 8.- С.52-59.

6. Донцов Дмитро. Микола Хвильовий//Українське слово. Книга перша.- С.654-671.

7. Гречанюк С. День повернення М.Хвильового//Українська література в школі.- 1987.- № 12.

8. Жулинський М. Талант незвичайний і суперечливий: спогади, матеріали, документи з життя видатного українського письменника//Вітчизна.- 1987.- № 12.

9. Затонський Д. Україна. Запад или Россия? О судьбе и творчестве М.Хвильового//Лит.газета.- 1991.- № 27.

10. Касьянов Г.В., Даниленко В.М. Сталінізм і українська інтелігенція.- К.: Наукова думка, 1991.

11. Колісниченко А.І. М.Г.Хвильовий і естетика розстріляного ренесансу. Автореферат дисертації на здобуття вченого ступеня кандидата філологічних наук.- Одеса, 1996.- 32 с.

12. Колісниченко А. Битва міфів і Хвильовий//Чорноморські новини.- 1996.- 14 травня.

13. Коломієць Л. Український ренесанс: У пошуках індивідуальності//Слово і час.- 1992.- № 10.- С.64-70.

14. Лігостова О. Вибір героїв Хвильового//Слово і час.-

1995.- № 1.

15. Макаров А. П'ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво.- К.: Рад.письмєсник.- 1990.- 123 с.

16. Мельник В. Початок трагедії М.Хвильового//Київ - 1990.- № 1.- С.41-47.

17. Мейс Д. Буремний дух розстріляного відродження// Сучасність.- 1994.- № 11.

18. Плющ Леонід. 1<3, або Кантор мав рацію//Сучасність.- 1993.- № 10.

19. Фащенко Василь. Чия кривда, чия правда? Т.Шевченко і М.Хвильовий//Літературна Україна.- 1992.- 27 лютого. - С.3.

20. Фащенко Василь. Так що ж нам дав Микола Хвильовий?//Чорноморські новини. - 1993.- 18 грудня.

21. Шерех Ю. Третя сторона.- К., 1993.

22. Шерех Ю. Літ Ікара//Укр.слово. Хрестоматія. - К., 1994.- Кн.2.

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. “97” як драматургічний епос.Трагедія в кризовому світлі гуманізму. Екзистенційні питання. Чи застаріла п'єса “97”? Якщо ні, то чому? Аргументи pro і 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-просторові відношення;
- в) роль музичного підтексту, співвідносність з сонатою Бетховена;

- г) багатофункціональність ремарки;
- д) організація словесних партій.
- ж) жанрова своєрідність твору.

***Примітка:** тут кожен із студентів може проявити самостійне дослідження, як трансформувалися далі традиції (народна сміхова культура, народнопоетична творчість, давня література, зокрема шкільна драма, театр Шекспіра) і ближні джерела (театр корифеїв, філософський театр Франка і поетичний театр Лесі Українки) в творчості М.Куліша. Тут кожен може запропонувати свою літературознавчу версію становлення новаторського театру М.Куліша, його зв'язку з усією історією художнього мислення. Можна простежити алузії (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”.**

1. Актуальність ідей “Зони” і “Народного Малахія” для 20-х років і для сучасності.

2. Жанрові різновиди драматургічної сатири: сатирична трагедія з елементом мелодрами і трагікомедія.

Синкретичність жанрових структур трагедії і сатири як диктату життєвого матеріалу, як ознаки перехідності і національної своєрідності та специфіки таланту М.Куліша.

3. Поетика 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”

Заняття № 6

Тема: “Життєва і художня правда в п’єсі “Мина Мазайло”.

1. “Мина Мазайло”: історія чи сучасність? Чому?

2. Українська мова та її особливості як поетологічна й естетична проблема п’єси.

3. Аспекти інтертекстуальності: “Мина Мазайло” і “Міщанин-шляхтич” Мольєра, “Мартин Боруля” І.Тобілевича і “Чухраїнці” Остапа Вишні.

Полеміка з творами М.Булгакова.

Експлуатація мігруючого сюжету? Розвиток традиції? Дискусія?

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 меніппейності.

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 і 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. Бакуленко Д. Талант, не підвладний часу // Київ. – 1988. – № 7. – С.65-68.
2. Барабан Л. П'єси М.Куліша за рубежом // Слово і час. – 1992. – № 12. – С. 25-28.
3. Бернадська Н., Задорожня С. Художня стилістика п'єси М.Куліша “Патетична соната” // Українська література. – К.: Феміна, 1995. – С.103-105.
4. Бічуя Ніна. Десять слів поета // Жовтень. – 1986. – № 6.
5. Заленська-Онишкович Л. Роль Великодня у “Патетичній сонаті” М.Куліша // Слово і час. – 1991. – № 9. – С.50-53.
6. Куліш М. Твори: в 2-х т. - К., 1990.
7. Кузякіна Н. Нариси української радянської драматургії. Частина перша.- К.: Рад.письменник, 1958.- С.63-89.
8. Кузякіна Наталя. Драматург Микола Куліш. Літературно-критичний нарис.- К.: Рад.письменник. 1962.
9. Кузякіна Наталя. П'єси Миколи Куліша. Літературна і сценічна історія - К.: Рад. письменник, 1970.- С.3-82; 164-178; 189-251; 315-381.
10. Кузякіна Н. Микола Куліш у “Гарті”. Урбіно і ВАПЛІТЕ//Літ.Україна. 1988-№ 5, 6, 8, 9.
11. Кузякіна Н. За соловецькою межею//Київ.- 1988.- № 7.- С.111-134.
12. Кузякіна Н. Ув'язнений за суворою ізоляцією...” З роздумів над долею Миколи Куліша//Київ.- 1993.- № 7.
13. Лавріненко Ю. Микола Куліш. Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. – К.: Рось, 1994. – Т.1. —
14. Ляхова Ж. “Слухаю музику людської душі...” // Слово і час. – 1994. – № 11-12. – С.54-57.
15. Острик М. Драматургія М.Куліша//Література в школі. - 1959.- № 4.
16. Саєнко В.П. Шляхи української драматургії і театру першої третини ХХ в.//Українська драматургія і театр ХVІ-ХХ ст.- Одеса, 1995.- С.45-54.

17. 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.

18. Саєнко В.П., Панасюк М. Сатирична творчість М.Куліша: особливості поетики // 3б. наукових праць. — Чернівці, 1994.

19. Семенюк Г. С проекцией на современность: Драматургия Микола Кулиша // Радуга. – № 4. – С.137-146.

20. Ставицька Леся. Про символіку драм Миколи Куліша // УМЛШ. – 1997. – № 24. – С.5.

21. Старинкевич Є. Два варіанти п'єси М.Куліша “97”// Рад.літературознавство.-1959.- № 5.

22.Танюк Л.С. Драма Миколи Куліша//Куліш М. Твори: в 2-х т.- К., 1990.- Т.1.

23. Танюк Лесь. “Читайте “Мину Мазайла”, товариші!”/ /Вітчизна.- 1989.- № 1.

24. Шевчук О. До проблеми “суспільство і особистість” у творчості Миколи Куліша // Дивослово. – 1994. – № 5-6. – С.60-63.

25. Шерех Ю. 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. Якій літературній епосі належить творчість 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 особистої і художньої долі митця України і

діаспори, контекстом творчості і загальною характеристикою збірок - "Стилет і стилос" (1925), "Гербарій" (1926), "Земля й залізо" (1930), "Земля 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. Причинний герой і проблеми автора у поезіях Є.Маланюка.

Зайняття 8.

Тема: "Поетика творчості Є.Маланюка".

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 Олесь. "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...”. Постична особистість Євгена Маланюка.- Київ: Либідь, 1993.- 158 с. (передрук з кн. Оттава-Торонто).

10. Гординський Святослав. Євген Маланюк. З нагоди 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. Доленга 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. “Стилєт і стилос”//Життя й революція.- 1925.- № 6.- С.132-133.

17. Кандиба Олег. Два світовідчування//Студентський вісник.- Прага, 1931.- Ч.8-9.- С.11-14.

18. Клен Юрій. Євген Маланюк. “Земна мадонна”//Вісник (Львів).- 1935.- Ч.3.- С.230-232.

19. Клен Юрій. Ще раз про сіре, жовте і про Вісниківську квадригу//Вісник (Львів).- 1935.- Ч.6.- С.419-426.

20. Клен Юрій. Слово живе і мертво//Вісник (Львів).- 1936.- Ч.11.- С.828-834.

21. Ковалів Юрій. Євген Маланюк//Слово і час.- 1991.- № 8.- С.3-5.

22. Ковалів Ю. “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.
32. Липа Юрій. Campus Martius//У кн.: Бій за українську літературу.- Варшава, 1938.- С.43-53.
33. Маланюк Богдан. Спогади про батька//Дивослово.- 1997.- № 1.- С.11-12.
34. Маланюк Євген. Виїмки з бльок-нота літератора//Літературна Україна.-1997- 6 лютого.- С.5.
35. Маланюк Євген. Над могилою Максима Рильського//ЛУ.- 1992.-24 вересня.- С.5.
36. Маланюк Євген. Поезії.- К.: Укр.письменник, 1992.- 307 с.
37. Маланюк Євген. Чорні вірші//Вежа.- 1996.- № 2.- С.8-33.
38. Мухин М. Євген Маланюк. “Стилет і стилос”//Нова Україна (Прага).- 1925.- Ч.6.- С.172-173.
39. Неврлий Мікулаш. Євген Маланюк – Воскресіння//

Україна.- 1989.- № 47.- С.6-7.

40. Неврлий Мікулаш. Муза болю і гніву (Є.Маланюк)// Літературна панорама.- К.: Дніпро, 1990.- С.170-181.

41. Неврлий Мікулаш. Листи Є.Маланюка до Й.-Св.Махара.- Слово і час.- 1991.- С.16-20.

42. Неврлий Мікулаш. Поет боротьби й вселюдських ідеалів//Є.Маланюк. Земна мадонна: Вибране.- Братислава, 1991.- С.6-34.

43. Неврлий Мікулаш. Як обернуть рабів в буйтури? (Протиборство Візантії й Риму в поезії Є.Маланюка)//Слово і час.- 1997.- № 1.

44. Салига Тарас. Залізних імператор строф...//Поезії. Передмова.- Львів, 1992 - С.3-30.

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 поетики повісті.

Заняття № 10

Тема: “Проблематика і поетика 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 дисгармонічності, національній

людської натури, цивілізаційного і суспільного розвитку. 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.

3. 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 поетики роману В.Винниченка “Записки кирпатого Мефістофеля”

Питання, які виносяться на обговорення:

1. Спорідненість фабули роману і драми “Memento”. Характери. Порівняльна характеристика головних героїв цих творів, психологічна мотивація їх вчинків.

2. Психологізм як визначальна риса поетики роману.

3. Спорідненість теми роману “Записки кирпатого Мефістофеля” з іншими творами світової літератури як свідчення неперервності літературної традиції. Питання інтертекстуальності 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. Багрій Р. “Записки кирпатого Мефістофеля”, або секс, подружжя і ще деякі проблеми//Всесвіт.- 1990.- № 11.- С.166-171.
2. Барабаш Ю. 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. Гріх//Вибрані п'єси. – К.: Мистецтво, 1991. – С.479-534.
5. Винниченко В. Записки кирпатого Мефістофеля//Прапор.- 1989.- №№ 1-5.
6. Винниченко В. Щоденник//Київ. – 1990. – № 9.
7. Гнідан О.Д. та інш. Володимир Винниченко, Грицько Григоренко: Штрихи до портретів: К.: Вища школа, 1995.
8. Гнідан О.Д., Дем'янівська Л.С. Володимир Винниченко. Життя, діяльність, творчість.- К., 1996.
9. Гундорова Т.І. Дискурс українського модерну. Постмодерн і інтерпретація. Авт.док.дис.К., 1996.
10. Гусар-Струк Д. Винниченкова моральна лабораторія// Українське слово.- К., 1993.- Кн.І.
11. Жулинський М. Із забуття в безсмертя//К.: “Дніпро”.- 1990.- С.128-174.
12. Костюк Г. “Зустрічі і прощання” Книга перша, 1987.
13. Костюк Г. Світ Винниченкових образів та ідей//Слово і час.- 1991.- № 7.- С.14-26.
14. Михида С.П. Конфлікт у драмах Винниченка: Змістові домінанти і поетика. Автор.дис.на здоб. вченого ступеня к.ф.н. К., 1995.
15. Мороз Л.З. “Сто рівноцінних правд”.Парадокси

драматургії В.Винниченка.- К., 1994.- 205 с.

16. Мороз Л.З. Загадки Володимира Винниченка//СІЧ.- 1993.- № 5.- С.40-46.

17. Мороз Л. Перед лицем вічності: Нотатки про драми В.Винниченка і вистави за ними//Літ.Укр.- 1991.- 16 березня.

18. Ницше. Антихристиянин//Сумерки богів. М.- 1989.

19. Панченко В. Будинок з химерами. Творчість Володимира Винниченка 1900-1920 рр. у Європейському літературному контексті.- Кіровоград, 1998.- 272 с.

20. Панченко В. Триптих про В.Винниченка//Магічний кристал.- Кіровоград, 1995.

21. Осмоловський Н.О. “Диалектика души” как метод психологического анализа/Проблема психологизма в художественной литературе. Сборник статей под редакцией Кузнецовой Н.К.- Томск, 1980.

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. Слабошпицький М. Письменник світового масштабу (Штрихи до портрету В.Винниченка)//Укр.мова і літ-ра в школі.- 1991.- № 2.- С.62-68.

25. Смолич Ю. Нові п'єси Володимира Винниченка// “Критика”.- 1929.- № 4.

26. Фащенко В.В. У глибинах людського буття (Етюди про психологізм літератури). К.: Дніпро, 1981.

27. Фащенко В.В. Відкриття нового і діалектика почуттів. – К.: Дніпро, 1977. – 254 с.

28. Федченко П. Оцінюємо з класових позицій//Київ.- 1987.- № 12.- С.49-59.

29. Фрейд З. Введение в психоанализ.- М.: Наука, 1991.

30. Христюк П. Письменницька творчість В.Винниченка: спроба соціологічної аналізи.- Харків: РУХ.- 1929.- С.9.

31. Шабліовський Є. 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 в 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 в.

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. Багрянний Іван. Сад Гетсиманський – К.: Дніпро, 1992.
2. Багрянний Іван. Публіцистика. Доповіді, статті, памфлети, рефлексії, есе. – К.: Смолоскип, 1996. – 837 с.
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//Багрянний 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. Художественность литературы. Поэтика. Стилль. – М.: Наука, 1975. – 471 с.

8. Гей Н.К. Образ и художественная правда.//Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. – Кн.1. – М., 1962. – С.115-149.

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 з 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. Лавріненко Ю. 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. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М.: Наука, 1995. – 320 с.

18. Миронець Н. 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. Нитченко Д. Великий майстер літератури//Дніпро. – 1992. – № 8-10. – С.180-183.

21. Нире Л. О значении и композиции произведения// Семиотика и художественное творчество. – М., 1977.

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.Головко. – К.: Либідь, 1993. – 390 с.

24. Успенский Б.А. Поэтика композиции. – М., 1970.

25. Фащенко В.В. Характери і ситуації//Вибрані статті. – К.: Дніпро, 1983. – 373 с.

26. Череватенко Л. 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? Жанрові модифікації. Особливості новели-медитації.

2. Проблематика і характери в новелах “Мати”, “Незабутнє”, “На колючому дроті”, “Бронза”.

3. Аналіз сюжету, композиції.

4. Образ автора.

6. Метафоричність стилю. Роль гіпербол 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) зіткнення людей різних родів і класів;

б) зіткнення людей одного роду, різних класів і моральних принципів.

4. Поетика жанру кіноповісті.

5. Взаємодія трагічного, героїчного і комічного. Ефект катарсису.

5. Образи-символи (вогню, землі, України і тощо).

Література:

1. Барабаш Ю. 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 К. Народний художник//А.Довженко. Зачарованная Десна. – Одесса: Маяк, 1988.

4. Гончар О. 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 О. Земля//Дніпро. – 1985. – № 1. – С.28-36.

7. Довженко О. Кіноповісті, оповідання. – К., 1986.

8. Довженко О. Україна в огні//О.Довженко. Господа, пошли мені сили: Щоденник, кіноповісті, оповідання, фольклорні записи, листи, документи. – Харків: Фоліо, 1994. – 423 с.

9. Дончик Віталій. Олександр Довженко//Укр. мова і л-ра в школі. – 1986. – № 2. – С.11-19.

10. Жулинський М. 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 Р. Хресна дорога до “Зачарованої Десни”/ /О.Довженко. Господи, пошли мені сили. – Харків: Фоліо, 1994. – С.6-53.

13. Корогодський Р. Велика цитата, або любовні листи полоненого//Сучасність. – 1999. – № 1, № 2.
14. Кошелівець Іван. О.Довженко//УМЛШ. – 1998. – № 25-28.
15. Кошелівець Іван. Про затемнені місця в біографії О.Довженка//Дніпро. – 1994. – № 9-10.
16. Лавріненко Ю. 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 О. 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. Плачинда С. 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. Пультер С.О. Вивчення творчості О.Довженка в школі.- К.: Рад.школа, 1970.
24. 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.
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. Прогримів золотим салютом//ЛУ. – 1994. – 1 вересня.

РОМАН “МАЙСТЕР КОРАБЛЯ” ЮРІЯ ЯНОВСЬКОГО

Запиття № 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 і їх звучання в контексті світової літератури.
4. Футурологічні мотиви і 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 М. Майстер залізної троянди: сторінки спогадів про Ю.Яновського//Вітчизна. – 1979. – № 8. – С.121-155.
3. Бернадська Ніна. Юрій Яновський//УМЛ. – 1999. – № 45.
4. Бушкова Г.Н. Роман і проблеми його композиції. – К.: Наукова думка, 1968.
5. В'язовський Г.А. Творче мислення письменника. – К., 1982. – 335 с.
6. В'язовський Г.А. Орбіти художнього слова. – Одеса, 1969. – 220 с.
7. В'язовський Г.А. Світ художньої літератури. – К., 1987. – 252 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 О. 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. Мартич Ю.Н. Яблуко пізнання. – К.: Рад. письменник, 1963.
16. Мовчан Раїса. “Благословіть почати ширий труд, що відчинив би далину, як двері...” (Неоромантизм ранньої прози Ю.Яновського). – УМЛ. – 1999. – № 45.
17. Панченко В.Є. “Майстер корабля” Ю.Яновського (До творчої історії). – Рад. літературознавство. – 1985. – № 11. – С.41-47.
18. Панченко В.Є. Ю.Яновський. Романтичний трактат про мистецтво//Життя і творчість. – К.: Рад. письменник, 1988.
19. Панченко В.Є. “...І думав я не тільки те, що написав” (Перечитуючи молодого Ю.Яновського)//Дивослово. – 1994. – № 4. – С.9-15.
20. Пащенко М.В. Поетика одного новелістичного роману. Метафоризація і узагальнення в романі “Вершники” Ю.І.Яновського. – Одеса, 1992. – 201 с.
21. Плачинда С.П. Майстерність Ю.Яновського. Літературно-критичний нарис. – К.: Рад. письменник, 1969.
22. Плачинда С.П. Композиція і характери в новелах Юрія Яновського. – К.: Вид-во АН УРСР, 1957.
23. Плачинда С. “Я вас тримаю за гудзика” (З творчої лабораторії Ю.Яновського)//Українська мова та літ-ра в школі. – 1980. – № 6. – С.9-16.
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. Пугач 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. Фашенко В.В. Новела і новелісти. – К.: Рад. письменник, 1968.

28. Харчук Р. Роман Ю.Яновського “Вершники” як друга редакція “Чотирьох шабел”//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. Шкловський В.Б. Художественная проза. – М.: Сов. писатель, 1961.

31. Шляхова Н.М. Художній тип. Соціальна і духовна характерність. – Одеса: Маяк, 1990.

32. Шляхова Н.М. Еволюція форм художнього узагальнення. – Одеса: Астропринт, 1996.

33. Шляхова Н.М. “Діалогічна зустріч двох свідомостей” (До проблеми роду в літературі)//Проблеми сучасного літературознавства. – Одеса: Маяк, 1998. – Вип.2.

34. Шляхова Н.М. Психологічні основи художності//Проблеми сучасного літературознавства. – Одеса: Маяк, 1999. – Вип.3.

35. Ющенко О. Вершник з відібраним сідлом: Юрій Яновський//Кур’єр Кривбасу. – 1997. – № 79-80. – С.112-127.

36. Яновський Ю.І. Твори: В 5-ти томах. Вступна стаття О.Гончара. – К.: Дніпро, 1983.

37. Яновський Ю.І. Оповідання. Романи. П’єси (Упоряд. і примітки, вступна стаття М.М.Острика). – К.: Наукова думка, 1984. – 576 с.

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 суцього.

3. Поетика заголовку в системі гуманістичної концепції твору.

4. Жанрова своєрідність твору і художній характер.

5. Параметри трагічного і способи його вираження. Катарсис.

6. Сюжет і композиція новели.

7. Колір в системі поетики Гончара-новеліста.

Заявляння № 18

Тема: “Роман “Собор” в контексті української духовності шістдесятих і сучасності”.

Питання, які виносяться на обговорення:

1. Доля “Собору” в критиці: 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 руйначів.

4. Композиція твору. Роль вставних новел.

5. Символічні образи роману. Деталь як структурна категорія стилю.

Література:

1. Гончар О. За мить щастя. Собор - К., 1989.

2. Гуменний Микола. Хронотоп у романах Олеся Гончара/ /Січ. – 1993. – № 8. – С.22-27.

3. Загребельний П. Храм//Думки нарозхрист.- К.: Вид-чий дім “КМ Academia”, 1998.- С.52-58.

4. Ковальчук О.Г. Український повоєнний роман. Проблеми жанрового розвитку. – К.. 1992. – 176 с.

5. Коваль В. “Собор” і навколо нього//Дніпро.- 1988.- №№ 3-4.
6. Наєнко Михайло. Подвижник//Січ. – 1993. – № 4. – С.21-32.
7. Погрібний А. Олесь Гончар.- К.: Дніпро.- 1987.- С.166-182.
8. Сверстюк Є. Собор у риштованні//Київ.- 1989.- № 10.- С.111-122.- № 11.- С.97-113.
9. Святославець Віталій. Магія художньої деталі//Січ. – 1993. – № 4. – С.58-60.
10. Стрельбицький М. Проза монументального історизму.- К.: Рад.письменник, 1988.- С.76-144, 251-254.
11. Семенчук І. О.Гончар – художник слова.- К.: Дніпро, 1986.
12. Слово про Олеся Гончара: Нариси, статті, листи, есе, дослідження - К.: Рад.письменник, 1988.
13. Фащенко В.В. Новела і новелісти.- К.: Рад.письменник, 1968. Розділ “Новела Олеся Гончара”.- С.138-168.
14. Фащенко В. Новелістичний епос//Слово про Олеся Гончара.- К.: Рад.письменник, 1988.- С.565-586.
15. Фащенко В. Тупики стереотипов: как из них выйти/ Лит. газета. – 1990. – 24 января.

ПОЕЗІЯ ЛІНИ КОСТЕНКО

Заняття № 19

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 “Брестечко”: типологія зіставлення.

Заняття № 20

Тема: “Проблематика і поетика збірки “Сад нетанучих скульптур”

Питання, які виносяться на обговорення:

1. Поняття про цикл. Аналіз циклу “Невидимі причали”: мотиви, пафос, жанрові різновиди, художня своєрідність, поетика назви, композиція розділу, образна система.

2. Розділ “Душа тисячоліть шукає себе в слові”: органічна єдність поеми-балади “Скіфська одісея”, драматичних поем “Сніг у Флоренції”, “Дума про братів нсазовських”; 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 “Садом божественних пісень” Г.Сковороди, культурологічний контекст як висота духовності.

5. Образна система. Форми вираження авторської свідомості.

Заняття № 21.

Тема: “Поетика циклу “Інкустацій”

Питання, які виносяться на обговорення:

1. Проблема жанрового означення “Інкустацій”: збірка чи цикл? Чому? Аргументація “за” і “проти” літературознавчих версій про специфіку художньої системи.

2. Поетика назви та її органічне втілення в художній системі “Інкустацій”.

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. Форма вираження авторської свідомості.
7. Особливості віршування і ритмомелодика "Інкрустацій".

Література:

1. Костенко Л. Маруся Чурай.- К., 1979, 1982; Сад нетанучих скульптур.- К.: Рад.письменник.- 1987; Вибране.- К.: Дніпро.- 1989.
2. Антонишин С. Місія слова//Січ. – 1990. – № 12. – С.22-27.
3. Бажан М.Поема про кохання і безсмертя//Літ.Україна.- 1980.- 4 березня.
4. Базилевський В. Поезія як мислення//Дніпро. – 1990. – № 3.
5. Бахтин М. Формы времени и хронотопа времени. – М.: Худ. л-ра, 1986.
6. Бокій І. Чолом сягати неба//Молодь України.-1981.- 7 лютого.
7. Брюховецький В. Потреба слова//Жовтень.- 1981.- № 5.
8. Брюховецький В. Ліна Костенко. Нарис творчості. – К.: Дніпро, 1990. – 262 с.
9. Бубніс В. Какие книги не забываются//Вопросы литературы.- 1976.- № 5.
10. Гольберг М. "Душа тисячоліть шукає себе в слові". Роздуми над книгою Л.Костенко "Сад нетанучих скульптур"/Жовтень. – 1988. – № 6. – С.106-109.
11. Гордасевич Г. Під галактик очима карими//Жовтень. – 1989. – № 4.
12. Довгалецький М. Поетика (Сад поетичний). – К.: Вища школа, 1973. – 307 с.
13. Забужко Н.Я. Вивчення роману Л.Костенко "Маруся Чурай"/УМЛШ. – 1989. – № 11, № 12.
14. Забужко Оксана. Філософія української ідеї та європейський контекст: франківський період. – К., 1992. – 116 с.
15. Загребельний П. Література як міра часу і величі людини. Доповідь на УІІ з'їзді письменників України//Літ.Україна.-

1981.- 9 квітня.

16. Ільницький М. Якби знайшлась неопалима книга// Безперервність руху.- К.: Рад.письменник.- 1983.

17. Коцюбинська М. Про поезію поезій: Метафори в сучасній українській поезії//Дніпро. – 1967. – № 3.

18. Кошарська Г. Ще один підхід до поезії Л.Костенко//Січ. – 1996. – № 8-9. – С.49-52.

19. Кошарська Г. Творчість Ліни Костенко з погляду поетики експресивності. – К.: Akademia, 1994. – 165 с.

20. Краснова Л. Грані поетичної майстерності Л.Костенко//Січ. – 1995. – № 7. – С.45-53.

21. Краснова Л. “Летючі катрени” Л.Костенко//Дивослово. – 1997. – № 5-6. – С.35-36.

22. Кудрявцев М. Особистості і історія, митець і час: ідейна проблематика поетичної драми “Сніг у Флоренції”//УМЛШ. – 1998. – № 2.

23. Макаров А. Історія – сестра поезії//Література і сучасність: Літературно критичні статті, вип. XIV. – К.: Рад. Письменник, 1984.

24. Муратов І. Коментарі до уривку з поеми “Берестечко”//Прапор. – 1989. – № 6.

25. Никанорова О. Поезії одвічна висота. – К., 1986. – 183 с.

26. Никанорова О. “Душа не створить бутафорський плід”//Дніпро. – № 3.

27. Онищук Н. Л.Костенко//Вітчизна. – 1991. – № 1. – С.166-171.

28. Охріменко П. Сила художньої правди//Жовтень. – 1980. – № 11.

29. Панченко В. Нетанучі скульптури Л.Костенко//Вітчизна. – 1988. – № 8.

30. Пахаренко В. Нарис української поетики (До нових підходів у вивченні літератури)//УМЛШ. – 1997. – № 29-32.

31. Пономаренко І.В. Палімпсести Ліни Костенко//Актуальні проблеми літературознавства. 36. наукових праць. – Дніпропетровськ: Навчальна книга, 1998. – С.

32. Прісовський Є.Оновлена пам'ять//Вітчизна. – 1988. – №

8.

33. 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.

34. Саєнко В.П. Система жанрів у поезії Л.Костенко//Роди і жанри л-ри. Зб. наукових праць. – Одеса, 1997.

35. Саєнко В.П., Пономаренко І.В. Синестезія як якість поетики Л.Костенко//Слов'янський збірник. Випуск IV. – Одеса: Маяк, 1997. – С.136-151.

36. Саєнко В.П. Поетична культурологія Ліни Костенко / / Актуальні проблеми літературознавства. Зб. наукових праць.– Дніпропетровськ: Навчальна книга, 1998.—С.80-90.

37. Саєнко В.П. Цикл у системі жанрів Ліни Костенко: погляд крізь “Інкустації” // Проблеми сучасного літературознавства. Зб.наукових праць.—Одеса: Маяк, 1999.—Випуск 5.

38. Слоньовська О. “Найтяжча кара звалася життям” (До вивчення роману у віршах “Маруся Чурай” // Дивослово.—1994.—№ 4.—С.34-37.

39. Ткаченко Анатолій. Мистецтво слова.—К.: Правда Ярославичів, 1998.—448 с.

40. Фізер І. Шедеври поетичної літоісторії Л.Костенко // Сучасність.—1998.—№ 1.

41. Чекан О., Чекан Ю. “За дивним зойком слова” (Роздуми над поезією Л.Костенко) // Київ.—1993.—№ 1.—С.136-140.

42. Шелест В. Образні асоціації в поезії Л.Костенко // Дивослово.—1994.—№ 2.—С.72-76.

43. Яковець А. Маруся Чурай: міф чи втрачена реальність? // СіЧ.—1997.—№ 10.—С.44-46.

44. Янченко А. Любов і небо Марусі Чурай // Вітчизна.—1983.—№ 1.

УКРАЇНЬСЬКА СЛОВЕСНІСТЬ В ОДЕСЬКОМУ ДЕРЖАВНОМУ УНІВЕРСИТЕТІ

Заняття (меморіальне) № 22

Тема: “Наукова спадщина професора ОДУ Фащенко В.В.

як щаблі до істини в досягненні української словесності”

Примітка: заняття – відкрите, може бути проведене як студентська науково-підсумкова конференція.

Питання, які виносяться на обговорення:

1. Феномен В.В.Фашенка 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 “Літературной газети”, завідувача кафедри літератури ХХ віку у поглибленні наукових студій з новітньої української, російської та євразійських літератур. Діяльність як члена Співки письменників України та Одеської філії.

2. Головні напрямки творчих ініціатив Василя Фашенка:

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 — рецензія на дисертації та дипломні роботи.

4.Фашенківський етап у розвитку української словесності другої половини ХХ в., і в першу чергу — в Одеському

Література:

1. Василь Фащенко. Бібліографічний покажчик.—Одеса, 1985. —52 с.
2. Фащенко В. Новела і новелісти: Жанрово-стильові питання. —К.:Рад. письменник, 1968. —264 с.
3. Фащенко В. Із студій про новелу. —К.: Рад. письменник, 1971. —215 с.
4. Фащенко В. Відкриття нового і діалектика почуттів. —К.: Дніпро, 1977 —250 с.
5. Фащенко В. В глибинах людського буття. Етюди про психологізм літератури. —К.: Дніпро, 1981. — 279 с.
6. Фащенко Василь. Характеры и ситуации: Статті. —М.: Сов. писатель, 1982. —263 с.
7. Фащенко В. Павло Загребельний. Нарис творчості. —К.:Дніпро, 1984. —207 с.
8. Фащенко В. Промова на VIII з'їзді письменників України // VIII з'їзд письменників. Матеріали з'їзду. —К., 1981. —С.232-236 або ЛУ. —1981. —24 квітня.
9. Фащенко В. Життя в новелі: естетичні присуди й пророцтва // Рік'81. —Літ. —крит. огляд. —К., 1982. —С.80-99.
10. Фащенко Василь // Письменники радянської України. Бібліографічний довідник. — К., 1984. —С.277.
11. Фащенко Василь. Щаблі до істини // Вежа. —1996. —№ 1-3. —С.144-156.
12. Фащенко В.В. Про діалогічне дослідження літератури // Проблеми сучасного літературознавства. Зб. наукових праць. —Одеса, 1999. —Випуск 3. —С.18-23.
13. Фащенко Василь. Людяність. Концепція людини в творчості Олеса Гончара // ЛУ. —1999. —7 січня.
14. Фащенко Василь. “Я не пишу, а думаю...” Інтерв'ю тільки для “ЛУ” // ЛУ. —1999. —7 січня.
15. Брюховецький В. Силове поле критики. Літ. —крит. статті. —К., 1984. —С. 85-93.

16. В'язовський Г. Проблемно-тематичні видання літературної критики // Рік'75. — К., 1976. — С. 231, 236.
17. Гром'як Р. Професіоналізм і громадянська відповідальність // Рік'83. — К., 1984. — С.152.
18. Дерев'янка Б. Василь Васильевич Фащенко // Веч.Одесса, 1985. —22, 23 янв.
19. Дончик В. Істина—особистість. Проза П.Загребельного. —К., 1984. —С. 109, 119, 149, 163, 179, 185, 190, 233.
20. Дорошенко І. Науково, переконливо // ЛУ. —1973. —23 січня.
21. Зленко Г. Неповторна самотність. Розповідаємо про лауреата Державної премії імені Т.Г.Шевченка 1985 року // Чорноморська комуна. —1985. —8 березня.
22. Колисниченко А. На острие времени // Веч. Одесса, 1985. —25 янв.
23. Новиченко Л. Нові обрії критики // ЛУ. —1972. —4 лютого.
24. Панченко В. Людинознавчі студії // ЛУ. —1985. —7 лютого.
25. Сивокінь Г. На порядку денному. З потоку журнальної критики 1978 р. // Рік'78. — К., 1979. —С.209, 214-217.
26. Шляхова Н. Характер і обставини в сучасному романі / Проблеми. Жанри. Майстерність. — К., 1976. — Випуск 1. — С.89.
27. Штонь Г. Больова точка фаху // ЛУ. —1980. —2 грудня.
28. Івакін Ю. З циклу пародій “Персоналії”: Василь Фащенко. Критична новела // Вітчизна. —1983. —№ 2. —С.178-179.
29. Шудря К. Осягнення людських глибин // Дніпро. —1983. —№ 2. —С.138-140.
30. Стрельбицький М. Учитель. Рассказывает о профессоре университета В.В.Фащенко // Веч.Одесса. —1979. —4 янв.
31. Лемберська М. Лекцію читає майстер // Рад освіта. — 1976. —8 грудня.

Тема: “Історична романістика Павла Загребельного. Роман “Я, Богдан”

Питання, які виносяться на обговорення:

1. Наукове дослідження історії і її белетризація, мистецьке осягнення. Франкова теза про відмінне і спільне між ними: *“Повість історична — це не історія... Освітлення, 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 вартість, коли факти в ній представлені докладно і в причиновім зв'язку, повість історична має вартість, коли її основна ідея зможе зайняти сучасних, живих людей, то значить, коли сама вона жива й сучасна”* (Франко І. Захар Беркут. Образ громадського 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, авантюрних, фантастичних, трагедійних, химерних стильових тенденцій у прозі П.Загребельного.

3. Роль заголовка і підзаголовка твору; епіграфів, узятих з Т.Шевченка і М.Гоголя; пісennих 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 епохи Богдана Хмельницького: “Я, Богдан” П.Загребельного і “Берестечко” Ліни Костенко.

Література:

1. Білецький О. Изображение внешности лиц // Зібрання праць у п'яти томах. — Т.ІІІ. — 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 В. Істина-особистість. Історична проза Павла Загребельного. —К.: Дніпро, 1986. —184 с.
4. Дончик В. ...і тричі праця. Про твор. П.Загр.//Вітчизна, 1984, № 8, С.147-154.
5. Дончик В. Покликання письм-а писати: [П.Загр.]/Слово і час. – 1994, № 11-12, с.16-20.
6. Дорошенко Д. Нарис історії України. —Т.ІІ. —К.:Глобус, 1992. —350 с.
7. Загребельний П. І аз воздам // Вежа. —1996. —№ 4-5. — С.118-120.
8. Загребельний П. Неложними устами. —К.: Радянський письменник, 1981. —477 с.
9. Загребельний П. Спроба автокоментаря. Письменник про свою працю//УМЛШ, 1975, № 11, с.17-31.
10. Загребельний П. Твори в 6-ти т./Дніпро, 1979. – Т.І/ Вст.ст. В.Фащенко, 575 с.
11. Загребельний П. Я, Богдан. —К.:Дніпро, 1986. —492с.
12. Іванченко Р. Бентежний світ історії. Деякі сусп.-іст. Аспекти в тв. П.Загребельного//Донбас, 1975. – № 5. – С.89-92
13. Ільницький М. Людина в історії. —К.:Дніпро, 1989. — 356 с.
14. Качмарчик Я. Гетьман Богдан Хмельницький. — Перемишль-Львів, 1996. —327.
15. Ключек Г. Так що ж таке поетика? // Поетика. — К.:Наукова думка, 1992. —С.5-15.
16. Ключек Г. У світлі вічних критеріїв. —К.:Дніпро, 1989. —221 с.
17. Костенко Л. Берестечко //Історичний роман. – К.: Український письменник, 1999. – 157 с.
18. Ковальчук А.Г. Жанр в системе аксиологических отношений (Наброски драмы из укр. истории Н.Гоголя и роман П.Загребельного “Я, Богдан”)/Тез. Доклад вторых гоголевских чтений, посвящ. 175 лет со дня рожд. Писателя. – Полтава, 1984, с.125.

19. Костомаров М. Богдан Хмельницький. —К.: Веселка, 1992. —92 с.

20. Кухар-Онишко О.С. Становлення стилю письм. -а [П.Загребельний]//Рад. Літер-во, 1974. — № 7. — С.13-20.

21. Лесин В. Словник літературознавчих термінів. —К.: Радянська школа, 1985. —251 с.

22. Літературознавчий словник-довідник *Nota Bene*. —К.: Академія, 1997. —752 с.

23. Мимрик Т. “В історії треба вчитися...” [Про твор. П.Загребельного]//Прапор, 1984. — № 8. — С.107-111.

24. Мицик Ю. Сенсація чи некомпетентність? // Вежа. —1996. —№ 4-5. —С.113-117.

25. Науменко В. Не “*ex eplo*” — “*ex officio*”: Кілька думок з приводу “Думок нарозхрист” П.Загребельного//Березіль. — 1999. — № 7-8. — С.163-168.

26. Олейник Б. История не терпит суесловья //Советская культура, 1986, 21 октября.

27. Панч П. Гомоніла Україна. —К.: Веселка, 1976. —576 с.

28. Панченко В. Метаморфози П.Загребельного: Про нові твори письменника//Прапор. — 1987. — № 4. — С.166-171.

29. Семененко-Маринович А. Загребельний б'є на сполох. [Кн. “Думки на розхрист”]//Київ. — 1998. — № 7-8. — С.137-140.

30. Сергійчук В. “Я, Богдан” з точки зору історика: [Про роман П.Загребельного]//Дніпро. — 1987. — № 10, с.110-119. Бібліогр. В підряд. прим.

31. Сиротюк М. Український радянський історичний роман. —К.: Видавництво Академії наук УРСР, 1962. —395 с.

32. Слабошпицький М. Загадка П.Загребельного/Радуга, 1980. — № 1. — С.155-164.

33. Слабошпицький М. З книги століть, з голосу історії. (Іст. Роман П.Загребельного)//УМЛШ. — 1986. — № 4. — С.18.

34. Соболев В. Богдан Хмельницький // Літопис Самійла Величка як явище українського літературного бароко. — Донецьк: Отечество, 1996. —С.232-242.

35. Сушинський Б. Богдан Хмельницький — гнів і велич України // Вежа. —1996. —№ 3. —С.156-170.

36. Українська Літературна Енциклопедія в п'яти томах. —Т.ІІ. —К.: Українська Радянська енциклопедія імені М.П.Бажана, 1990. —576 с.
37. Фащенко В. Видима мова душі // Вибрані статті. —К.: Дніпро, 1988. —С.86-106.
38. Фащенко В. Внутрішнє мовлення // Вибрані статті. —К.: Дніпро, 1988. —С.127-143.
39. Дума про людину, про народ: [Романи П.Загребельного]/Рад.літер-во., 1978. — № 12, с.22-23.
40. Фащенко В. Павло Загребельний. Нарис творчості. —К.: Дніпро, 1984. —206 с.
41. Федорівська Л. Всесвіт у кожному серці: Про творч. П.Загребельного//Прапор, 1976. — № 10. — С.88-96.
42. Роби свою справу якомога краще...” П.Загребельному — 60//Рад.Укр., 1984, 25 серпня.
43. Чумак В. Минуле — очима сучасників. —К.: Радянський письменник, 1980. —184 с.
44. Шаховський С. Романи Павла Загребельного. —К.: Радянський письменник, 1974. —174 с.
45. Шаховський С. Романи Павла Загребельного. Літ.-критич. нарис, К.: Рад.письм., 1983. — С.511.
46. Шевченко Л.И. Слово и дело героя (О некотор. Особенности повествования в произв о людях труда П.Загребельного и М.Колесникова). В кн. Братні єднання літератур народів СРСР. — К., 1982. — С. 56-57.
47. Шестопал М. Літературні кізяки на дорогах історії [П.Загребельний]/Дніпро. — 1999. — № 1-2. — С.111-131.
48. Субтельний О. Історія України. — К.: Либідь, 1992.-510 с.

Заняття № 24

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 Авеля по три Каїни” (Гр.Тютюнник). Трагедія маргінальної особистості, в тім числі й національно розчакнутої.

2. Жанрові особливості творчості.

3. Письменницька майстерність:

а) роль художньої деталі;

б) специфіка мовної індивідуалізації;

в) засоби психологічної аналітичності;

г) невловима 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 Т. Екзистенція в художньому слові Григора Тютюнника // Українська мова і література в школі.—1992. — № 9-10. —С.46-48.

2. Аврахов Т. За що поминають Маркіяна? // Слово і час. —1991. —№ 3. —С.62-67.

3. Аврахов Т. Поліфункціональність художньої деталі у творчості Григора Тютюнника // Українська мова і література в школі.—1989. —№ 8. —С.16-22.

4. Василенко Михайло. Григiр Тютюнник або Новосплетений тин із “Житія Артема Безіконного”//ЛУ. – 1999. – 9 грудня. – С.7.

5. Вічна загадка любові: Літературна спадщина Григора Тютюнника. Спогади про письменника.— К., 1988. —492 с.

6. Гончар О. Живописець правди // Тютюнник Григiр. 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 Л. Григир Тютюнник: нарис життя і творчості. —К., 1991. —206 с.

12. Мороз Л. 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 Б. Прийшов, щоб не розлучатись // Тютюнник Григир. Вибрані твори. —К., 1981. —С.5-10.

15. Сварник І. Сіяч // Жовтень. —1980—№ 5.

16. Святовець В. Мистецтво художньої деталі та подробиці у творчості Григора Тютюнника // УМЛШ. —1993.—№ 11.

17. Хороб М. До питання психологізму в оповідях Григора Тютюнника // Українське літературознавство. —1983. —Вип. 41. —С.22-28.

18. Шевченко А. Талант любові: Життєвий і творчий шлях Григора Тютюнника // Тютюнник Григир. Твори: у 2 кн. —К., 1985. —Кн.2. —С.314-327.

19. Шевченко А. Оповідь про щастя і злощастя Григора Тютюнника // Радянське літературознавство. —1989. —№ 10.

20. Шевченко Г. Вічна загадка любові: Із спостережень над новелістикою Григора Тютюнника // Радянське літературознавство. —1981. —№ 7.

21. Яворівський В. Прийшов, щоб залишитися // Жовтень. —1982. —№ 11.

Заняття № 25

Тема: "Поетика збірки "У череві апокаліптичного звіра"
В.Шевчука"

Питання, які виносяться на обговорення:

1. Структура збірки, особливості її композиції та зумовленість історичною проблематикою і жанровою специфікою.

2. Поетичні та неobarокові елементи як якість поетики.

3. Кольористика в системі поетики збірки.

Література:

1. Антонич Богдан-Ігор. Національне мистецтво. – Л.: Карби, 1933.

2. Багрій М. 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. Білоцерківець Наталка. Інтелектуальні візерунки в дусі 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 форма. – 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. Жолковский А.К. Блуждающие сны: Из истории русского модернизма. Сб. статей. – Сов. писатель, 1992. – 432 с.

10. Жулинський Микола. ...І метафори реального життя. Розмова з Валерієм Шевчуком. У кн.: Наближення. Літературні

діалоги. – К.: Дніпро, 1986.

11. Жулинський М. Наближення: Літературні діалоги. – К.: Дніпро, 1986. – 278 с.

12. Забужко Оксана. Література і тоталітаризм, або Ще раз про музику після Освенціма//Літ.Україна, 23 серпня 1990.

13. Забужко Оксана. Філософія і культурна притомність 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 Наталя. “Старший боярин” Т.Осьмачки і традиції європейської 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.І. Х.: Фоліо, 1994.

20. Костенко Ліна. Геній в умовах заблокованої культури//Літ.Україна, 26 вересня 1991.

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, 30 січня 1997 р.

27. Мовчан Раїса. Світ так само не впіймав його. “Українське слово”, № 33, 1999.

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. Пахльовська Оксана. Україна: шлях до Європи... через Константинополь. Ст.І. Історичний дуалізм давньої української літератури: Візантія чи Європа? Ст.ІІ. 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. У вид.: 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. Поле пристрастей людських (Штрихи до портрета Валерія Шевчука)//Українська мова та література в школі. – 1984. – № 6. – С.27-33.

37. Рябчук Микола. “Міська новела” в двох особах//Вітчизна. – 1981. – № 9. – С.204-207.

38. Сподарець В. В магічному кристалі химерного жанру (Вал. Шевчук “На полі смиренному”).//Духовна спадщина Київської Русі. – Одеса: Маяк, 1997. – вип.2. – 188 с.

39. Таран Людмила. Будні та свята літописця. Розмова з Валерієм Шевчуком. У кн.: 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, 10 жовтня 1996.

42. Тарнашинська Людмила. Занок 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 незримої вогонь... (про поетику художнього твору): літературно-критичний нарис. – К.: Дніпро, 1983. – 134 с.

49. Фрээр Д. Золотая ветвь: исследования магии и религии. – М.: Политиздат, 1986. – 703 с.

50. 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.

51. Цирес А. Художественный образ романского и готического соборов//Искусство. – М.: Просвещение, 1987. –

52. Шевельов Юрій. Україна – Європа – культура – посмішка.//Літ. Україна, 5 листопада 1992.

53. Шевчук Валерій. Мислення дерево. Роман-есе про стародавній Київ. – К.: Молодь, 1989. – 360 с.

54. Шевчук Валерій. Із темних джерел життя. Укр. готична новела ХХ ст.//Літ.Україна. – 1995. – № 4-5. – С.3.

55. Шевчук Валерій. У череві апокаліптичного звіра: Історичні повісті та оповідання. – К.: Український письменник, 1995. – 203 с.

56. Шевчук Валерій. Універсальна картина світу в творчості письменників українського Бароко. У збірн.: Україна. Наука і культура. Випуск 28. – К.: тов-во “Знання” України, 1994.

II РОЗДІЛ. ВИТЯГИ З ЛІТЕРАТУРНИХ ДЖЕРЕЛ

Євген Маланюк

ЧОРНІ ВІРШІ

NOMINA SUNT ODIOSA

Не зарисуєш, не запишеш –
Така бо нехить огорта, –
А він мигає все частіше
Крізь ці розхристані літа.

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

Блукає, хмикає, шепоче,
Снує липку павучу сіть,
І нишпорять гадючі очі,
Де б ще заслинить і вкусить.
Тваринного свідомий чапте'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.

1935.

Останній лист

Вибачте, Ганно Редер, –
Серце вас не забуде,
Келих гіркого меду
Офірували нам люди.
Людське, земне, долиinne
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 страшним секундам.

В безоднях – знову ми удвох –
І двоє нас – на верховині –
І тільки зорі, тільки Бог
Над вічністю просторів синіх.
А там, внизу, людських болот
Такий людський понурий сморід...
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, затиш,
І ось завтра, як нині, мине.

Ні. Я хочу любити далечінь,

Вільний вітер зітхаючих піль,
Неба сійвно-текучую синь,
Самоти пайсоллодшої біль.

Там, ой там би зустріти тебе,
Взустріч вітру, в безкрайність піти!
І розплющиться серце сліпе,
І могутньою зробишся ти.

Народилися во врсмя люте –
Та для вас, здається, все дарма:
Протремтіли загравою Крути,
Просурмила судная сурма.

Рвав гарячий вітер революцій,
І війнула полум'ям війна –
Час безповоротний, час палючий,
Клекотала й кликала весна.

Ви ж по закамарках, по щілинах
Заячий ховали переляк,
І пливли століттями хвилини
Над болотом рідних Кобеляк
1926.

Уривок

... Вже стомився глухою щоденною
грою.

Прогриміла епоха, а ти не гориш.
І на сцені все ті ж невідмінні герої:
Теофан Прокопович, Панько
Куліш.

Вдруге, втретє збрехав твій
лукавий кратер

Під старече зітхання здрібнілих
мазеп.

З-поза курських лісів вже вставав
імператор,

Оглядав олов'яним оком степ.

Чи панцерний Петро? Чи

бронзовий Микола?–

Не збагнуть. Але в постаті хижий
все те ж:

І татарського кесаря вперте чоло,
І дразлива усмішка, і суміш одерж.
1926.

З щоденника

Від затхлої шляхетської брехні,
Від візантійства єзуїтських
формул
Нестерпніш пріє історичний гній
Наперододні блискавок і шторму.

А хвиля ближчає. Ось жменями
крапель

Жбурляє сиве море просто в вічі,
Й на обрії зростає корабель,
Що ним пливуть 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 розіпре монгольський гній.

Ти не знав, яка мертва отрута
В цім чуваськім слові “москва”,
Бо інакше – і хижо, і люто –
Продзвеніли б твої слова.

До хазарських низин, до корня
Ти б пропик візантійську Русь,
Все страшне, все відвічне, все
чорне,

Все, чим нині горю і кленусь.
1927.

*(О. Мономах,
Ти не навчай,
Що щастя наше –
Покора й рай..
П. Филипович)*

*Дні і ночі, і ночі без тебе!
Божесвітлим вітрам доручив,
Дикий, синій, нестримний степе,
Нестримну твою широчінь.*

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...
1925.

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.
1927.

Високий гул смерек та
плюскотіння хвиль.

Піски неплодних піль та далина
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.

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 шоденника

I

Імліста мжичка. Прогуде
трамвай,

Промчиться по асфальту мокро
авто –

І знову чуть, як виє в голих вітах
Старого парку хижий листопад.

І ліхтарі хитаються й скрегочуть,
Мов вішалник на шибениці, й
тиша

Все шамкотить Сібілою беззубо,
І ніч пливе, мов згуба без кінця.

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

II.

Посмертний день зміїться по
руїнах

Могильним гадом. Проповзе й –
кінець.

Вона ще снить – рокована країна
Струхлілих душ і висохлих
сердечь.

Ввижається їй велич, міць і слава,
Геройські жести, втілені слова,
Й не видно їй, що виснена
держава,

Мов сивий привид, в невідь
проплива.

І дійсність виростає невблаганно
Будов безверхих, зламаних
колон...

Посмертний день кінчиться.
Бездихання

Глибока осінь і глибокий сон.

1935.

III.

Фальшивий і двозначний стиль.
Тремтить в ході, сичить у мові
Укусить – і короткий біль
Не досяга міцної крові.

Не діє яд, колись страшний.
Він розіллється по кволім тілі,
Що спить про історичні сні
У історичному безсиллі.

Ще десь під чарку, оттако,
В шинку, у рестораннім гулі
Поставить карту Хлестаков
І промахнеться, голий шулер.

І до мішуриса біжить
По позику – ще раз заграти...
Та вічності не обдурить
І присуду не ошукати.

1934.

Ця осінь без кінця. Коли б мороз і
сніг –

Знов запалала б кров. А так імла і
мжичка.

І день пливе повз нас в туманному
півсні,

І ніч горить, немов велика чорна
свічка.

І чорнокнижником гортаю
сторінки,

Закапані 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 спізнیلیй вітер,
А місяць жовті зуби вишкірив
І заховавсь за віти.

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

Бож це не травень, не побачення,
Це – жовтень. Потім – листопад.
Зима по листю літ затрачених
Стопою 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 прозолоть злотом 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 злість 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.
Любуйсь з пожежі п'яних фарб,
Дивись, як жовте листя пада,
Як спокоєм завмерла синь

У золототканній паполоні,
Як дихає безкрай краси
І як життя зітха на зломі.

Буяв, палав, сталив свій стиль,
Ще вчора крильми плескав геній,—
Сьогодні схлипують легені,
Колючий скорчується біль.
Сьогодні – зимове пальто,
Самотність, тиша, спокій, вечір,
Та спогади – вогнем із печі...
А поза тим – ніщо й ніхто.

27.10.1925.

Пам'яті Юрія Дарагана

I.

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

ТО чи ж навчить? Боюся, друже
мій,

Що вже даремно, бо – запізно.
Йду бездорожжям, калюжами,
І марно кличе вірш залізний.

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

Але ще йду, ще спотикаюся.
Ген – ледве мріє – поле бою...
Ні, вже ніколи не покаюся,
Мобілізований добою.

06.08.1929.

II.

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

...Високий день – зенітом літа:

І висота, і самота.
Жнива. Над худородним житом
Фатаморганою – 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 мово
Сльозливих 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 жінку.
Хрест валяється на стежці і його
мають усунути.*

З часопису 1936 р.

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

Він дух гірський приніс в степи,
Де вітер і козацькі чоти,
І щось, либонь, від Дон-Кіхота,
Бувало, в постаті тремтить.
Щось старовинне, щось таке
Від пісні, лицарства і слави,
Щось разом ніжне і тужаве,
Як криця – тверде і крихке.
І от ударив буревій
В пориві хижої нестями
Й засипав мертвими снігами

Вогонь очей і ніжність вій...
Лиш десять літ – і вже по всім.
Серця сліпі! Серця калічні!
Коротка ця хохлацька вічність,
Непевна і гірка, як дим.

11.11.1936.

Карпаття

Хати мої, хати низенькі, бідні й
рідні,

В тонкім мереживі розквітлих
вербних віт.

Тут ще чорніш відвічні чорні
злидні

Підкреслює карпатський краєвид.

Корчма та жид. А хліба ні кавалка,
І світить ребрами замурзана
марга.

Під мовчанку села балака тільки
балка –

То Турія – по ріні – наріка.

Сини ростуть – то що ж? – неплодні
самосії...

Гіркими крумпллями палянку
заїдає –

Над іменем твоїм гнила мара
“России”,

Щоб ти не був землі свій газда.

14.04.1927.

Порошків

Присвята

I

Живемо у житті, як в'язні.

Нащо ж було юнацтво й весна?

Тільки сум, тільки сон –
заприязнені,

Та крізь грати – шматком –
вишина.

Сонце. Ранок – морозом рожевим,
Воздух – синій дзвінкий кришталь.

Нащо ж було колись 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 за замурзаним 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, навів.
Вже ні пестоші, ані розмова
Не утишать кривавий мій крик.

Ось кричу недорізаним звіром
В дикий вітер осінніх пустель.
Божевільно-нестриманим виром
Закрутило життя карусель.

Знаю, довго крутитись не буде –
Увірветься під зойк скрипок,
І ковтнуть роздушені груди
Тиші смерті останній ковток
19.11.1925.

Ночами сниться тіло левине,
І мармур 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 незбагнену тьму.

Всіх ранків затяжна загладо! –
В тобі всі дні мої навів.
І душить нещадима влада
Мій вже нелюдський, смертний
крик.

О, знаю всі гріхи й провини,
Що ось за них карає ніч
Примарою те тіло левине,
І мармур плеч, і морок віч.
1930.

Простору! Сонця! Більш душа не
стерпить.

Немає сил оттут палат і знать,
Що там – Синюха, 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 багаторічний біль.

Гей, простір той, що пестив очі
змалку,

Гей, сонце те, що тіло налило...
Ось бачу знов дорогу, обрій,
балку,

Пухнастих верб мерзотне тло.

Ось бачу знов – церквицю на

узгір'ї,

Торговицькі хатини тогобіч.
Йдуть череди в спокої надвечір'я,
І синім пилом опадає ніч.

І цілу ніч шумлять млинові греблі,
І гомонить далекий гук пісень...
А в нашій домі сплять старенькі
меблі,
Аж їх розбуркає рожевий день.

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

І так погідно, так прозоро
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 моє не загине
В смертоносних завіях зими.

Божевільно клеочуть ямби –
Аж тепер я тебе пізнав!
Не сховала габою ганьби
Тебе чорна твоя весна.

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

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

25.07 1927.

Весна

Ждали всі зеленого розмаю,
Леготу плодючого тепла, –
Ти ж дихнув, смертельно білий
маю,

І земля снігами загула.

Мерзне листя дитячо-невинне,
Заклякають соки в деревах.
Ярий гін крижана смерть
припинить,

Все скує смертельно білий жах.

Заридає поминальним співом,
Спеленає в похоронний сніг,
І весна – земна пречиста діва –
Нежива у сніговій труні.

Та крізь хугу вдарить меч
небесний

І над срібно-білим сном весни
Голос Кари заgrimить
“воскресни!” –

Всім немилосердям вишини

02.05.1935.

Чужиною

Будуй чи не будуй – однаково.
Вітрами простір цей яриться.
Дні Праги, Києва чи Кракова
Все ті ж: сакви і патерія.

Все дме та й дме. Всіма щілинами
Гудить крихка трьохстінна хата.
Глухими ревними звіринними
Нагая рівнина понята.

Ще мить – і дикі хвилі повені
Пожруть порожні, утлі стіни,
І знову дні підуть мандровані
У вітровий безкрай пустині.

І серце спрагою розпалиться

Прийняти сонця ярі стріли.
Сакви та суковата палиця
Скалічені замінять крила.
20.03.1931.

Десятиліття

Буяння,спів сліпої крові
Та в пам'яті- безкрай степів-
Так зачалися дні лаврові,
Так вперше загорівся гнів

І склались літерами вірші.
Чи не тоді, коли зустрів,
І вже дихнув повніш і ширше
Гексаметр 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 дзвін.
07.05.1931.

*Боже, я камінь помсти випустив
з рук,
щоби 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 далечинь 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
стеги

Та дудоні ординської луни
наслукував.

Від далеких зимівників димом
тягло.

У Торговиці зляканий дзвін
бамкав.

... Може, братові рвали останній
суглоб,

А сестрі сутеніла остання тямка...

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 пливла темна ніч, як далека
музика.

04.09.1927.
Закарпаття

Ти за життя горіла в пеклі. –
О, незнищенна міць огнива!
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
Терзали голови козачі.
Душа, 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 – еклоги,
І простори крізь 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 муці
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 вогнем! Пророком!

Але душа іще черства.
Іще не зм'якла, не взялась
Палючим пломенем любові –
Ще марить терпким смаком крові,
Ще хоче пристрасті і зла.
Ще так: під оплески і крик
Щоб п'єдестал і Капітолій,
Щоб буйним ураганом долі
Котилися за роком рік.
Ще так: щоб квіти і слова,
І пестоші і сонце слави...
... А тут, біля руїн держави,

Пам'яті Василя Тютюнника

Хай нерухомо ми стоїм,
Чекаючи страшного знака.
Так сотня крізь гарматний дим
Готується зустріть атаку,
Просвердлюючи зором даль
І нашорошуючи ухо,
Аж заговорить люта сталь
І завирує завирюха.
Уста затиснуті – горять,
Заціплені – скрегочуть зуби, –
Та в пурпуровім часі згуби
Рука не змучиться карать!
Набряклий м'язень не тремтить:
Так в кулеметі, пружно звинна,
Чекає на останню мить
Замком затиснута пружина
08.01.1931.

I.

По днях нестриманої ярості,
По веснах п'яної краси
Сідає сірий попіл старості
Та присмерку твереза синь.
Була ти мрією і забавою,
Молитвою мені була, –
Тепер сліди твої зішкрябую
Тупими пазурами зла.

II.

Цього року і літа не було –
Лиш одплакало небо весну.
Серед гулу, розгулу, намулу
Загубив я тебе ясну.
І тепер ось блукаю, шукаю..
Сerpень диха, як пуста, як сум,
Та близьким листопадом лякає
Пишних кленів сумірний шум.

Терцини

Не бачу вас, сучасники і учні.
Стою один біля верстату слів,
Ллючи метал у рідну
милозвучність.
На мовних руд нестриманий
розлив
Кладете штамп – сентиментальну
штучність.
І мертві душі удушають 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 завирує тьма,
Аж зарокоче широчінь Дніпрова.
1929.

І двірєць, і дзвінки — як завше:
Той же патовп, і гамір, і крик.
Рушить потяг у тьму, розірвавши
Наші руки назавше, навек.
Мокрий вітер різкий, пероновий
Витре сльози... “поїдеш — умру”...
Та шматками рвучкої розмови
Не зв'язати розірваних рук.
Брязнуть кола. І плавко, і лунко
Попливемо у інше життя.
З безнадійного поцілунку
Зарежечеться паротяг.
29.12.1926.

Живеш розжевленим залізом.
Вогняним подихом — душа:
Угору! В синь! —
Та темним низом
Заклята залягла межа.

Та вколо мокрої соломи
Неперепрілий дим і чад,
Або скляні холодні зломи
Кривих, потовчених свічад.
Здається, нібито й боролось,
А глянь: отара втікачів.
На чорта їм варязький голос,
Сталевих слів дзвінки мечі?
Що їм п'янкий, терпкий Стефаник,
Що Лесів мarmor вічних строф?
Їм дай болотяну нирвану,
Втекти від творчих катастроф.
Їм — засмалцьованная постіль,
Тапчан лакея, не раба,
Їм гунявий куркуль в корості
До серця мрією припав.
А то ще затички — Тичини,
Прем'єри Гаркунівських труп,
Що їхньому чуттю вітчизни
Позаздрить міг би тільки труп.

1925.

Невже згасає день?
Так мало сонце сяло.
Гула ордою тьма — вертався
ранок в ніч,
Лиш заграва пожеж похмуро
вигравала
На лютім усміху покараних облич.
Гриміла тьмою ніч. Здавалось, вже
навіки
Цей шабаш боротьби, цей гуркіт
вирувань
Відсменить день дзвінкий під
сурми, гімни й крики,
Щоб визначить в віках
непереможну грань.
І раптом — все згаса? Лягає
присмерк тьмянний
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.

СОНЕТОГИДИ І ГНІВУ

Каліка, смерд — такий він і
донині,

Сліпий Кобзар, що точить вічний
жаль.

Самсоном темним 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 гугнявий Ленін,

Історія новий готує том, —

Тюхтій-хохол, що, хоч дурний, та
хитрий,

Макітру хилить виключно по
вітру,

Міркує шлунком і зітха 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 болотяну пустощ

Хан і каган, і куркуль, і, цар.

Це ж від них наскидала байстрят
ти,

Що повіялись хто куди.

Ні, тебе ще не так карати,

Ще б вогнем не такої біди...

Може б, тільки тоді позбулась
Хлестаковщини мертвих душ,
Яничарських ночей розгула,
Куркулівства бездушних туш.
Може б, тільки тоді
Шельмснчат тих
Охрестила племінна купіль,
І тоді б для нових зачатій
Посвятилися простори піль.
Пий же, пий кров повстань, як
воду,

Упивайся червоним вином!
Хай обріз тобі — богом свободи,
А бандитство — солодким сном!
Може, тільки упита цим хмелем,
В чорторії якійсь, вночі —
Ти, новим згвалтована Хмелем,
Завагітнієш на мечі.

1924.

ІСТОРИЧНЕ

Обабіч шляху із Варяг у Греки
Ще й досі живуть ні варяги, ні
греки,
А так собі— еманация, гра,
Дрижить протоплазмою без ядра.
І скільки не пружили і не палили,
Тільки ойойкало тучне тіло,
Тільки переповзало завжди
Тудою-сюди, а сюдою — туди.
Лайка? Ніж? Нове Запорожжя?
Хоч убий, не збагну, що допоможе.
Думаю. Думаю. Рветься терпець...
Може — краватка і ковнірець?!

1929.

ЛИСТІВКИ З ПОДОРОЖІ

I.

Вчора — там, а сьогодні — деінде,
Цей неспокій— щоденний хліб. ...
І вже віє від Unter den Linden
Нижний подув розквітлих літ.
Плинуть білі незнані трамваї,
Гомонигь незнайома юрба.

Чом же б серці немудрім співає
Недоречна херсонська журба?
Глянь навколо: юнацькі обличчя
З металевою синню в очах,
З гострим знаком суворого клича,
Що сполучує радість і жах,
Що єднає молодших і старших...
О, Нестерпні пломена мети!
Тільки в ритмі державного маршу.
Так потужньо, так весело йти.

04.06.1934.

II.

Ще сон, але крізь сон гуде Берлін.
Дмуть вулиці і стокотять
майстерні.

З колон — ще мить — рвануться
ввись орли,

Але над всім зорить незримий
стерник.

Він в цирклях площ, в розгоні
перспектив,

В їх маршових камінних
широчинах,

В докнаних систематичних
чинах,

Де наказом загнuzдано порив.

Далеко імператор і король,

І хоч доба заклєкла 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,
нестями,

Та тут практичний і солідний він:
Амфітеатри служать парниками
А ось — не зовсім рококовий млин.

Солдат-король тут працював і
кročив

Муштровим кроком по паркету
заль,

І, певно, тишив сині його очі

Простецький цей, жовнірський
цей Версаль.

А гість з Фарнею, maître брехні і
злости,

По виспирнених словах, на самоті,

Дивився скося на різьбу й оздобу

І посміхався пруській простоті.

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.

ПРИМІТКИ

Nomina sunt odiosa

Nomina sunt odiosa (лат.) – не називаючи імен.

“Все той самий кирпатий профіль...” – йдеться про Володимира
Кириловича Винниченка, автора роману “Кирпатий Мефістофель” (1916).

Charme’у (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
більшовицькими військами був розгромлений загін гімназистів та студентів,
які захищали Українську державу.

Кобеляки – містечко в Полтавській області.

Уривок

Теофан Прокопович – Прокопович Феофан (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

Сібіла – 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 Торговиця розташоване на правому березі Синюхи, навпроти Новоархангельська.

“О, я не випустив. Та тим мені не легше...”

Вороний Марко Миколайович (1904-1937), український поет

Давид. Голіят – герої біблійної легенди. Ізраїльський юнак пастух Давид із прашею 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 в пеклі...”

Дант – Данте Аліг'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

Гумільов 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

ІНКРУСТАЦІЇ

Мене сьогодні голуб розбудив
Він прилетів і плакав на балконі.
Я не прошу поблажливості Долі
Хіба це мало – незабутня мить?

Художнику, ти пілігрим віків.
Йдеш по святих місцях людського
духу.

Уздовж твосої смертної дороги
зелені очі заздрості горять.
Непереможна безборонність –
твій меч єдиний і єдиний щит.

Ішов ночей повільний караван.
Мигтіли дні, як п'яти марафонця.
Слова уже не вірили словам
і мружились од правди, як од
сонця.

Не переможе істина без нас.
Ой, скільки люду збіглося на
Парнас!
Таке розвели тирло,
мені з моїм коником ніяк і
підступитися.

Доведеться шукати гірське озеро.
Не люблю каламутного слова.

Не треба заздрити Шекспіру,
він жив у дуже темний час.
Кров з ешафотів 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 руїни.
Тим часом там уже виросла квітка.
Я слухаю нечутні голоси
серед німої музики мозаїк.

Усе було на світі позавчора.
В зіницях Часу предковічний лід.

Людино, людино, людино,
людино!

Збери себе всю у собі воєдино.
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 ілюзій 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 шаблюночку
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 домкратом,
а хам не стане демократом.

Ненавидить простота простоту.
Тримай від себе хама на версту.

Негр купус разок бурштину.

Переломим навпіл гіркий хліб
мислі.

Хай Марі Андерсон ридеє свої
спірічуелс.

У людини з 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.

Віддайте мені дощ. Віддайте мені
тишу.

Віддайте мені ліс і річечку в лугах.

Віддайте мені сад і зірку вечорову.

І в полі сіяча, і вдячну щедрість
нив.

Віддайте мені все. Віддайте мені
мову,

якою мій народ мене благословив.

Атомний Вій опустив бетонні
повіки.

Коло окреслив навколо себе
страшне.

Чому Звезда-Полин упала в наші
ріки?!

Хто сіяв цю біду і хто її погне?

Хто нас образив, знівечив, обжер?

Яка орда нам гідність притоптала?

Якщо наука потребує жертв, –

чому ж не вас вона перековтала?!

Загидили 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 занапасться?

І мертві, і живі, і ненароджені
нікого з вас довіку не простять!

Страшний скрипаль підняв уже
смичок.

Він буде грати реквієм річок.

Хто вдарив землю в сонячне
сплетіння

і спричинив конвульсії 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.

Зівсюди 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

корифей.

А як же він став корифесом, як не був Орфесом?

Сам Орфей не був корифей.

Він навіть не бував у Спілці

Сидів собі і грав на сопілці.

І його розтерзали менади,

бо не піддався на їхні принади.

Цитронове сонце, смарагдовий ліс!

Заломлене літо крізь тисячі ліній.

Моя душа у цьому літі –

як скалка сонця в хризоліті.

Чи ти питала свою Долю, жінко,
коли ти перестанеш бути гарною?

– Коли перестану любити, –

казала Доля.

– А коли ти перестанеш любити?

– Коли перестану бути гарною.

Мені здається, музика – космічна.

Найбільш космічна із усіх мистецтв.

Я часом думаю, що музика походить

ще з позивних із космосу крізь хаос.

А особливо – скрипка і орган.

В його акордах чутно кроки Бога.

Мене дивує, що в дитинстві

мене нічого не дивувало.

Ходив гарбуз по городу.

На яблуні сиділа Жар-птиця.

Під вікном у нас на травичці

жабка, мишка і півник жили в рукавичці.

А тепер – якийсь листочок осінній,
і вже стоїш в потрясінні.

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.

Інкрустований місяць в заворожену ніч.

Всі ми про щось мріяли у дитинстві.

Хто про іграшку, хто про казкові пригоди.

А я щоб мати до ранку не збожеволіла.

Вперше казку про Попелюшку
я почула на попелищі.

Ожиново-пташиний ліс. Озера всі в лататті.

Одну сосонку вишиває

сріблястим шовком павучок.

Із цих озер пили ще динозаври.

І плив туман великоднів русальних.

Але ж біда народу, де на завтра
уже 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 клекоті 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 – вічне.

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.

Змії тепер метиковані.

То душили,
тепер обнімають.

У Люксембурзі або десь в Монако,
мабуть, немає мислячих інако.

Бо де бувають мислячі інако?

Мабуть, лиш там, де мислять всі
однако.

Але ж навіщо мислити однако,
та ще в країні, більшій за Монако?

Не живемо, а вибачаємось.

Хтось завжди зазирає у вікно.

Хтось потайки обнишпорює душу.

Хтось на людей нацьковує юрму.

Я все щось мушу, мушу, мушу,
мушу!

А, власне, що я винна і кому?!

Поезія і популярність

у цьому завжди є якась полярність.

Це – шлях од гідності до
принагідності.

Це – учта слави при духовній
бідності.

Мені довелося бачити

найвидатніших поетів світу –

всі вони були не естрадники, а
страдники.

Не треба все валити на Прокруста,
коли не маєш дару Златоуста.

Гріх сіяти недобре зерно.

Дешевий успіх – це мана.

Самозаслуханого бевзя
шляхетна муза обмина.

Все важче знаходити квіти,
мед яких обіцяє бути цілющим.

Недаром європейська бджола
брала нектар з квіток Андалузії.

І космічний пилок носила в свій
древній вулик.

Також пил архаїчний зі всіх
книгозбірень світу.

Мед новітній гіркий,
стільники уже синтетичні.

На телеграфних дротах не зіграєш
свій плач гітари.

Стоять озера в пригорщах долин.

Луги цвітуть у придорожній смузі.

І царствений цибатий чорногуз
поважно ходить в ранній
кукурудзі.

Дівча козу на вигоні пасе.

Машини мчать, баранки крутять
аси.

Малина спіє... І на все, на все

лягає пил чорнобильської траси.

Жоржини на чорнобильській дорозі

вже другий рік як струшують біду.

Прозорий жак обмацує ворога

чи можна людям в хату увійти?

Роса – як смертний піт на травах,
на горіхах.

Але найбільше стронцію – у
стріхах.

Хто це казав, що стріхи
традиційні?

У нас і стріхи вже радіаційні.

Летючі крони голубих дерев.

Із року в рік дожити до неділі.

Ріка. Палатка. Озеро. Курінь.

Аборигени Острова Надії.

Босоніж дітки бігають малі.

Пройшла гроза і не була озонною.

А де тепер не зона на землі?

І де межа між зоною й не зоною?!

Перегнавши конку експресом.

Одвінчали геніїв лавром.

Те, що вчора було прогресом,

завтра стане іхтіозавром.

Але чи так уже й по висхідній

іде фантазія людства?

Від крилатого коня до крилатої
ракети.

Лиш храм збудуй, а люди в нього
прийдуть.

Не бий на сполох в невідлтий
дзвін.

В дитинстві я літала над
жоржинами.

Та й виросла, літаючи – літа. –

Тепер ходжу стежками і
стежинами

і прокладаю шлях крізь болота.

Втомилось моє серце калатати.

Терплю і мовчки прокладаю шлях.

Я, що у снах навчилася літати...

Я, що могла б ходити по шпихах...

Болото цмокає губами.

Болотяні класики кумкають на
купині.

Я знаю тут свою безвихідь.

Але куди подітись мені?

Податись можна, а подітись – ні.

Дев'ятий вал болотяних емоцій.

Мистецтво подивитися не в суть.

І жінщини, схвильовані собою,

у тривіальність бюсти понесуть.

Чутки, плітки, патетика, промови.

Апофеоз дрімучої гризні

Колись напишуть спогади про
море

ті, що тепер сидять на купині.

Сліпучо усміхнулася гроза.

Всесвітнє дерево струснулося
дощами.

Що має почувати горобець у
горобину ніч?

Чи страх пропорційний до маси
тіла?

На цьому дереві і людство –
горобець.

Але ми знаєм виміри легенди.

Од звичайного погляду скрите

відкривається лиш дивакам.

Прочитай золоті манускрипти,

подивися у вічі вікам.

Чуєш гул космодромів прадавніх?

Ошелешений розум притих.

...Нетутешні обриси храмів.

...Нерозгадані німби святих.

Такий туман, аж піють сірі півні.

Людина йде з туману у туман.

Ми всі, по суті, живемо

якоюсь мірою в тумані.
Прозріння нам уже не притаманні.
Нема прозрінь в тумані підозрінь.
Потрібна філософія. Натомість –
всі форми напливання на
свідомість.

Імо плоди із дерева незнання.

Мучено. Мічено. В душу
насмічено.

Долю окрадено й плівку засвічено.

Втомилась я від філіалів пекла.

Що, крім страждання? Крім
страждання, що?!

Огігімістичні пасторалі.

А головне, що – по спіралі.

Фенікс вилітає з попелу.

Зі сміття він ще ніколи не вилітав.

Ескіз до портрета епохи.

Секс-бомба. Приміряє атомні
сережки.

На скронях вінок з колючого
дроту.

Крок – рок. Починала з
фокстроту.

Літає в космос. Усміхається в
телекамери.

Грає блискавичні пасажі
на клавішах електронної
апаратури.

На маскарадї ідей. – Хто ви,
маско?

Тулить до обличчя респіратор.

Плаче кислотними дощами.

Ми – спадкоємці спадків
розграбованих.

Ми – власники сплюндрованих
святинь.

Ми вже як тіні на своїй землі.

Хто зрозуміє нашу ностальгію?

Ми любимо тих, що знали нас

молодими.

Іхня пам'ять – музей коштовностей
які ми колись розгубили.

Хто дивиться нам вслід,
той плаче за собою.

Віддай людині крихітку себе.

За це душа поповнюється світлом.

Які слова страхітливі – дволикість,
дворушництво, двозначність,
дводушність!

Двомовність – як роздвоєне жало.

Віки духовної руйнації.

Змія вжалила серце нації.

О, мово, ти іще жива. Тяжкі твої
тортури.

Колись творилися слова,
тепер – аббревіатури.

Читаєш: “СНІД”, і давишся
сніданком.

В чім порятунок? Гумор – не
Гомер.

Як тій дитині зватися Богданком,
коли епоха зветься НТР?!

Усі усіх не люблять. Це біда.

Це чорний дим невидимого пекла.

Ми вчаділи за декілька століть.

В цій п'есі диригує 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 пасе

Воно не знає, де його коріння.

Не стукне в браму лицар
Ланселот.

Козак Мамай прибути погордує.

Зневажені тут мова і народ,
який мішан століттями годує.

Історія проситься в сні нащадків.
Поет це медіум історії.
На спіригічних сеансах пам'яті
найголосніше говорять мертві.

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

Нове століття, ба, тисячоліття!
Тривожний історичний Рубікон.
Такий рубіж – це завжди
катаклізми.

Держави, не махайте кулаком!
Політики, позбудьтеся апломбу.
І не ведіть до світлої мети.
Щоб якомусь, не спіткнувшись об
бомбу,
поріг тисячоліття перейти.

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

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

Ліна Костенко
**КОРОТКО – ЯК
ДІАГНОЗ**

Дерева хитаються. Дохитують ХХ
століття.

Підбиті народи в огонь випадають
із гнізд.

Кружляє планета. І штучні її
сателіти

виносять у космос свій чорний
зачаєний зміст.

Куди одлетіло крило самобраної
скатерті?

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 зветься –
ступор.

І знов сидять при владі одесною.
Гряде неоцинізм. Я в ньому не
існую.

Таке суспільство чи таке, а всі ті ж
самі оди

Яке глибоке і цупке коріння
несвободи!

Ми у просторі чи в прострації?
Деградуємо чи грядем?
У нас уже солов'ї хрипнуть від
радіації.

У нас уже розікрадений наш Едем.
Світ ще не відкрив нас, як Колумб
Америку.

Всі цивілізації будуть вже старі,–
А ми іще раз відродимось, і

затанцюєм по телеку.

І сюрчатиме сюрчик на кожному
пустирі.

Перегорюєм ще раз – і вперед.
В апофеоз витійства і крутійства
Допасувавши слово до потреб
горілкою налитого суспільства.
І все про волю будем гомонить.
Будити думь затуркану і кволу.
А вже ж нема попереду століть,
щоб триста років знов іти по колу

Історія – містерія, від містики до
стерео.

Україна – не ядерна, Україна –
роз'ятрена.

Нації вмирають не від інфаркту.
Спочатку їм відбирає мову.

Украдене ім'я до злодія не звикне.
Якби 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
Імператив імперії незмінний,
лише вдягнувся у нові слова.

Покотили Україну до прірви.

На вербах золотих вродили дикі
груші.

Зникає мій народ, як в розчині
кристал.

Той шолудивий чорт купує вбогі
душі.

Новим вождям вже мостить
п'єдестал.

Купуй, купуй, купуй! – чого ті душі
варті?

Мости, мости, мости! – впаде і ця

мана.

Все людство вже збулось. Лиш ми
іще на старті.

А на шляху – то прірва, то стіна.

Мені сьогодні снився уночі
фрегат, що зачепився за корчі.
Хто змусив його плавати в корчах?
Чому таке верзеться по ночах?
Яка у нас флотилія сумна!
Кругом корчі, і флагмана нема.

Така до слави приналежність!
Така свобода і пісні!
Декоративна незалежність
ворушить вусами вві 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 нічию.
Одурені і ті, що одурили.
В лісах душі заводяться горили.
На зміну гуманістам приходять
гуманоїди.

У парниковому ефекті зійдуть 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 сель

верлібрів.

Класичний вірш від логіки
втомивсь.

На римах вірші – як на роликах,
хоч би спіткнулися об мисль!
Які занедбані слова –
як сироти невмиті.
Коштовне слово – діамант
на чорнім оксамиті.

Новації, традиції,
коктейлі з 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 дзвени 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 з боліт?!

Побудували суспільство, нівроку.
Молодь сахнулась від демагогії.
Чорні ансамблі важкого року.
Паніка м'язів. Бунт біології.
Душі на зломі. Століття на зламі.
Вчаділі в хаосі потерчата.
Що їм лишилось у цьому бедламі?
Тільки бедлам цей перекричати.

Починалося з Хаосу. Йдеться до
порожнечі.

У порожнечі нема резонансу. До
кого волати,
Господи?!

Ми дикі люди, ми не знаєм звичаїв.
Ми нищим ліс. Ми з матір'ю на
"ти".

Ми свій кінець пришвидшуєм,
пришвидшуєм
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 погукали.
Пощо мені, о Боже мій, пощо,
пощо мені так душу ошукали?!

Скільки тих бідолашних волали у
цій пустелі!

І що ж? А нічого. Час від часу вона
таки ворухнулась.

Старі павіани косують на мене
оком.

Молоді макаки гойдаються на
моему терпінні.

Вежа моєї самотності не обита
зсередини

корком.

В пошуках втраченого часу я
знаходжу лише
безвихідь.

Життя – це пастка і життя – це
пустака.

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?

Хатку, дерева, люди, птиці, звірі –
де все якийсь незримий богатир
приходить постріляти на дозвіллі.

В дитинство хочу, там усе моє.

В дитинстві ми – великі
Магеллани.

В дитинстві відкриваєш материк,
котрий назветься потім –
Батьківщина.

А поки що, маленький папуас,
я відкриваю стежечку і квітку.
Мені цвіте люпин. Мені співає
пташечка.

Мене гукнув далекий пароплав.

По цьому Дніпру пливли човни з
Візантії.

Царівна пливла, їй було
вісімнадцятий год.

Про неї писали хіба ж такі
грамотії!

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

Дніпро був широкий, і овидом
вельми дивен.

І дзеркало слави було ще тоді не
криве.

І Київ стоїть. І стоїть кам'яний
Володимир.

І в пам'яті їхній царівна пливе і

пливе.

Вмирає Дніпро і Арал не воскрес.
А може,

Земля вже й не зірка?

Уже у шагреневій шкірі небес
прорвалась озонова дірка.

В озонову дірку подивився янгол:
– Господи, скажи їм, щоб
Вони схаменулись!

На це не здатен був пітекантроп.
Летить земля – обпечена пелюстка.
Маркіза Помпадур сказала: “Хоч
потоп!”

А після нас залишиться –
хоч пустка?

У нетрях прокидаються гриби.
Магічний знак – по відьминому
колу.

Ознака, що ніхто ще не проходив

казкова непродертість павутин.
Я цілий день з лісами наодинці.
Я у лісах, як в шапці-невидимці.
Аж тут мене ніхто вже не дістане!
Моїх берізок царство
тонкостанне.

Поховані чорнобильські ліси!
Не забувайте наші голоси.

Кошій Безсмертний зону стереже.
Котигорошко 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 дітсья.

Пасе баба корівоньку. Та й трави
боїтьсья.

Зелена ліщинонько, чом ти
невесела?

Ой, не світи, місяченьку, на
порожні села!

Все убили, сплюндрували, взяли
знову в дроти.

Оце ж тобі, Україно, за твої
щедроти!

Хронос любить синхронність.

Коли анахронізми
актуалізуютьсья,

тоді актуальність анахронізується.

Апостоли назадняцтва вельми
задоволені.

Монстрів технократії це також
влаштовує.

Головне, щоб на кожній сторінці
танцювали мальовані українці.

В минулому у нас відняли
майбутнє.

В майбутньому нам віддадуть
минуле

А де ж наше життя сьогоднішнє?!

Міняється стереотип
Знов ліпить душі кон'юктура.
І збудували б, і змогли б,
але погнулась 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 надійсья, все це не минетьсья,
допоки хам не схаменетьсья.

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

Огидна річ – конвульсії режиму.
Психологічна астма. Задихаюсь.

Все не стабільно. Все стобільно.

Гак 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, перепродаха.
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 птиці 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.

В цивільних піджаках дримають
пістолети.

Політика – як танці паралітика
У душах намул не осів.
Криміногенні патріоти.
Іхтіозаври сталінських часів.

Старі, вже ледве човгають, а злі.
Як стало тісно людям на землі!
Травиночко, ріднесенька, рости!
Людиночко, малесенька, прости!
Люби 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 опіній.

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

Капканчик чемності. Вже
клацнуло. Дарма.

Суспільство – наче ікла
сталагмітів.

Тут головне, щоб не зійти 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
є що робити Ієроніму Босху.

Доповнення до античних джерел:
нашого Прометея клював
двоглавий орел.

Тутанхамон і Ехнатон!
Ваш 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 індульгенції.

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 непростенно – гріх багатослів'я.
Коротко – як діагноз.
І хоч трошки надії.

Моє життя – в скарбницю горя
вносок.

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.

ЩАБЛІ ДО ІСТИНИ

На початку ХХ віку — віку жорстоких, воєнних, соціальних, національних і духовних катаклізмів — український інтелігент 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”¹, 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...”)².

Пригляньмося до першого проміння із образної галактики твору М.Коцюбинського: *Fata morgana* (Із сільських настроїв). Невже ця назва адресована неписьменному стихійному бунтареві Хомі Гудзю 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. Суусідство латині 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 інтелігентів 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...³*

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 заключенна, Що тая неправда увесь світ зажерла?”)⁴. 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 (“Столп и утверждение истины” (1914 р.). Осягнувши значне коло лінгвістичних досліджень, автор подав походження і значення цього слова у мовах різних народів. Для єврея істина — це “вірне слово”, “надійна обіцянка” не князя чи сина людського, а тільки незмінного Господа”⁵. 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, супутниця Аполлона — Творчості Духовної”⁶. У латинян же істина — це побожна віра (veritas) у справедливість, у правоту на суді⁷. А в слов’ян слово “істина” зближується з дієсловом “єсть” (істина — єстина)⁸. Так що “істина”, згідно зі слов’янським про неї розумінням, закріпила в собі поняття абсолютної реальності. Істина: “суще”, справді існує, на відміну од мнимого, не дійсного, буваючого”⁹. До того ж, за санскритом, у корені “es” є три пласти значень у порядку згасання конкретності — дихати, жити, бути (адже і досі збереглося в побуті: “Живий? — Ще 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 Леніна, “Самопізнання” Миколи Бердяєва) найчастіше оперують “істиною”, а митці — “правдою”, хоча і перші, і другі ці слова вживають як синоніми¹⁰. Наприклад, у поезії Т.Шевченка знаходимо й “дух істини” (“Сон”), і “кадило істини” (“неофіти”), та все-таки слово “правда є в ній всеосяжне: від інтимної “правдоньки” (“І небо невмите...”) до грізної “правди-мети” (“Осії. 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 правда для них — це правота, правильність, на противагу кривді — 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 витоки художнього творення Мартін Хайдеггер підтверджує положенням давньогрецького філософа Геракліта: “Батько всього – *polemos*, усього цар, і одних він робить богами, інших – людьми, одних – рабами, інших — вільними”¹¹.

Для ідеалістів предметом абсолютної істини є Бог, ідея, дух. Для матеріалістів — об’єктивні закономірності розвитку природи і суспільства. Перші наближаються до істини через віру, натхнення, екстаз, через “містерію Духу, в якій Бог народжується в людині і людина народжується в Богові”¹². Другі — через практику, наукове осягнення суперечностей буття: “Істина є процес. Від суб’єктивної ідеї людина йде до об’єктивної істини через “практику” (і техніку)”¹³. Обидві точки зору не знайшли примирення і в ХХ столітті. До того ж, висловлювалися критичні погляди стосовно самого існування абсолютних, вічних істин, зокрема — в полеміці між В.Леніним 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 підтверджену, про те, що наша планета обертається навколо сонця¹⁴.

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 осягається 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 подолання антиномій дійсності”¹⁵. 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 кривдою багатих. Він співчуває бунту наймита Хоми Гудзя, але ідеал бачить в робітникові Гуші, 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 “Діли 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 поемі “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 Шікрятів — 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 уявляли “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 панамі в світлиці.
Бо тепера Правда сльозами вмивас,
А тая Неправда з панамі гуляс.*

“Правда, — зауважив дослідник, — або агонізує, або вбита, вмерла, або вона у темниці, в неволі, під ногами панів... Образ смерті Правди, очевидно, заступає місце її утечі на небеса в “Голубиній Книзі”, — і веде за собою аналогію зі смертю Матері, що лишає 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 поборє Неправду. Коли? Очевидно, при кінці світу, при Страшнім Суді”¹⁶.

Дослідник середньовічної європейської літератури Микола Ігнатенко твердить, що абсолютною категорією 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 смиренню мудріє, самозречення, сердечну скрушність у містичному екстазі долучитись святості, наповнити душу високою мораллю. Звідси — антитетичний спосіб мислення (“несхожа схожість”), безмежна віра в те, що митець крізь речовинне, земне, проникає до духовного, “адже обитель істини не тут, а там, за цим оманним видимим — у трансцендентному”¹⁷.

Середньовічна традиція тлумачення правди і неправди як понять загальнолюдських і класових перейшла до української літератури XIX і XX 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 “Кров людська — не водиця” Михайла Стельмаха — підносилася лише правда бідних, насичена класовою ненавистю, жаждою помсти. А з другого боку, герої письменників українського зарубіжжя

погрожували червоним розплатою за розгромлену Українську Народну Республіку, за знівечене село, пригноблену інтелігенцію.

*Щоб всі ті селяни, що йдуть на роботу,
Сокири звели аж туди, де ніжс Гонти —
І гримнуть “Совсти” на чорну колоду,
мов на гільйотину віконти! —*

писав Тодось Осьмачка у вірші “До Стефаника”¹⁸. Його однодумець Євген Маланюк теж закликав українців піднятися на клич Залізняка: “Вставайте! Знову треба крові! Знов коси оберну в ножі!”¹⁹. Та, можливо, згадка про рідного брата Сергія, який в їхньому містечку — Архангороді — встановлював радянську владу, вірячи в те, що правда на його боці²⁰, наштовхнула поета на трагічні “Псалми степу”, де є докір Україні та її синам:

*Деся 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, визволившись з брану,
Ти, зранена, зустріла нас, синів,
Що в дикім захваті ятрили кожену рану
Шершавими руками дикунів,
Що в дикій пристрасті твоя тулили тіло,
І кожний рвав до себе і радів.
А кров текла... І ти заохолоділа
В палких руках закоханих катів²¹.*

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”²². 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 нещастя 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 убезпечив Петро? Збудував і убезпечив поперед усього тую 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 убезпечити і утвердити таку цяцю, щоб придушити на всіх окраїнах останки вольного партикуляризму, вольного народного духу!"²³.

Діалог двох українських митців (а скільки їх було і є у XX 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"²⁴.

Бо правда – це суперечність. І суперечливим є шлях до неї, оскільки метод пізнання, як твердив у "Діалектиці природи" Ф. Енгельс, є аналогом предмета пізнання²⁵. 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 - по над 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 не вічності. Для вічності людина і зброя — явища несумісні. Всі війни, на думку героїв роману "Людина і зброя" Олесея 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 юних життів виражається гончарівським подвійним оксимороном: "Закривавлений наш студбат, що стоїть у житах, схилившись над першою молодого смертю"²⁶, того чорного літа 1941 року. Образ

молодої смерті серед жита, символу життя, це щось понад реальне, це - диво, що перестрашує душу. Конкретний факт загибелі війна 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”²⁷. Це положення ілюструється не тільки релігійним мистецтвом, а й народною творчістю.

*По садочку ходжу,
Кониченька воджу, –
Через злую пеньку
Нежонатий ходжу.*

“Спробуймо ж дібрати, міркує дослідник, при чому тут ходіння по садочку, водіння по ньому кониченька і тая ненька, через яку я й досі нежонатий. Принаймні, якби і справді я походжав собі знічев’я з кониченьком по садочку – видовисько було б незвичайне. А воно, що й казати, незвичайне, дивакувате, проте ж абсолютно виправдане, бо “очуднює” дійсність першого плану, аби зрівнятися 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 розрізнені символи в одне ціле. Був би “сад”, “кінь” - не було б “духовного ероту”, не було б його безкорисливого 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. Антитетичність істотно підсилюється ледь-ледь примітною деталлю: основну винуватицю свого горя ліричний 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 жс моя, доле,
Що мені діяти?
Тільки тебе одну
буду вік кохати.*

Зло заподіяно людині найближчими їй людьми, але в неї зла немає ні на кого. Вона залишається доброю і прекрасною...”²⁸.

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 копіїстам політичних доктрин О.Корнійчукові чи В.Собку, в яких текст є не художньою структурою, а ілюстрацією злободенних ідеологічних постулатів про переваги колгоспного 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, всевидящес око!
Чи ти дивилося звисока,
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 глибоко²⁹.*

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 ситуацій і характерів, у мистецтві є відмінність (інакшість), а не скопійована очевидність. Тут уявлення про дійсність оживлені фантазією письменника, особливо в царині 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...”³⁰. 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 недоладне 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 видумав український кобзар”³¹. 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. Навиривавши із тексту цитат, критик оголосив роман наклепом па 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 воз'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-осіяння. 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 ницість людей; героїзм і рабство, і в них реалізується гоголівська настанова оповити драму з української історії "потопом речей неугасимой страсти"; струмує могутня енергія освіченого розуму, відгранена" афористичність, 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 минушини, своєрідний лад їх мислення і почуттів, таємнича 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 проголошених героєм думок він не знайшов у збірнику "Документи Богдана Хмельницького"³² (1961 р.). До нього приєднався й історик Володимир Сергійчук, який розглядав роман "Я, Богдан" як "історичне джерело", в якому немає начебто правдивого образу поборника дружби з російським народом³³. Історик має рацію тоді, коли він вказує на фактичні помилки. Та коли він зовсім не розуміє інакшості художнього світу від архівів (ну, як йому збагнути 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 викрешується із супротивності явищ, дій, оцінок і настроїв героя, який – і 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. Посднуючи 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!”³⁴.

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 ллється багатьма руслами, і мистецтво – якщо і не найчистіше, то найширше із них”³⁵. 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”³⁶.

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 висвітлилась нелегка 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 сутнє 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”³⁷.

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”³⁸. У справжньому мистецтві істина впливає 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, злагоди 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:

¹ Флоренский П. Столп и утверждение истины. – М., 1990. – С.12.

² Шевченко Т. Твори в 3 т. – К., 1963. – Т.3. – С.310.

³ Шевченко Т. Твори в 3 т. – Т.1. – С.572.

⁴ Цит. за Грушевський М. Історія української літератури: в 5 т. – К.: ДВУ, 1925. – Т.IV. – С.650.

⁵ Флоренский П.А. Столп и утверждение истины. – С.22.

⁶ Там же. – С.19.

⁷ Там же. – С.20.

⁸ Правда, деякі авторитетні дослідники ставили під сумнів походження початкового “і” від “єстини”, 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.

⁹ Флоренский П.А. Столп и утверждение истины. – С.16.

¹⁰ Див.: Бердяев Н.А. Самопознание. – М.: Книга, 1991. – С.86, 122, 229, 304, 313, 333.

¹¹ Хайдеггер М. Исток художественного творения//Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. – М., 1987. – С.283, 481.

¹² Бердяев Н.А. Самопознание. – С.314.

¹³ Ленін В.І. Філософські зошити//ПЗТ. – Т.10. – С.183.

¹⁴ Див.: Богданов А. Вера и наука//Вопр. философии. – 1991. – № 12. – С.43.

¹⁵ Флоренский П. Столп и утверждение истины. – С.483.

- ¹⁷ Грушевський М. Історія української літератури. – Т.IV. – С.650.
- ¹⁸ Ігнатенко М.А. Генезис сучасного художнього мислення. – К.: Наукова думка, 1986. – С.127.
- ¹⁹ Осьмачка Г. Сучасникам (1943)//Березіль. – 1991. – № 2. – С.158.
- ²⁰ Маланюк Є. Поезії. – Львів, 1992. – С.68.
- ²¹ Див.: Куценко Л. Співець степової Еллади//Дзвін. – 1991. – № 7. – С.140-141.
- ²² Маланюк Є. Поезії. – С.118.
- ²³ Куліш П.А. Хуторна поезія. – Львів, 1882. – С.40.
- ²⁴ Франко І. Хуторна поезія П.А.Куліша//Твори в 20 т. – К.: Держлітвидав, 1955. – Т.XVII. – С.187.
- ²⁵ Куліш П.А. Крашанка русинам і полякам на великдень 1882 року. – Львів, 1882. – С.14.
- ²⁶ Див.: Маркс К., Енгельс Ф. Твори. – К., 1965. – Т.20. – С.345.
- ²⁷ Гончар О. Твори в 6 т. – К., 1978. – Т.4. – С.320.
- ²⁸ Ігнатенко М. Генезис сучасного художнього мислення. – С.232.
- ²⁹ Там же. – С.192-193.
- ³⁰ Шевченко Т. Твори: В 3 т. – К., 1963. – Т.I. – С.582.
- ³¹ Гончаров И. Этюд о картине Крамского “Христос в пустыне”/Русские писатели о литературе. – Л., 1939. – Т.I. – С.396.
- ³² Драгоманов М. Шевченко, українофіли і соціалізм//Літ.-критичні статті. – В 2 т. – К.: Наукова думка, 1970. – Т.2. – С.94-95.
- ³³ Олейник Б. История не любит суесловья... Заметки о страницах художественного вымысла//Советская культура. – 1986. – 21 окт.
- ³⁴ Сергійчук В. “Я, Богдан” з точки зору історика//Дніпро. – 1987. – № 10.
- ³⁵ Загребельний П. Диво//Твори: В 6 т. – К., 1979. – Т.2. – С.381.
- ³⁶ Андреев Д. Роза мира. – М.: Прометей, 1991. – С.15.
- ³⁷ Там же. – С.21.
- ³⁸ Хайдеггер М. Источник художественного творения. – С.293.
- ³⁹ Там же. – С.308.

// 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) вилущує із мережки послідовних фактів. Прагнучи об'єктивності, обидві - і в цьому парадокс - якоюсь мірою грішать проти правди. Перша - менше, якщо прагне зусібіч оглянути художні явища. Друга - більше, особливо тоді, коли ігнорує невідповідні обраній 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 смислів 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 шаблі 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 саяво, 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 виринає 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 будується 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 розумінь і тлумачень прекрасного і потворного.
2. Дивовижне переплетіння стильових і жанрових тенденцій у прагненні художнього синтезу.
3. Надмірна політична заангажованість письменників.
4. Катастрофічне звуження кола талановитих майстрів і їхніх творчих можливостей внаслідок жаклих 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.

В 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 своєрідно реалізувалися в різних творчих методах, напрямках, стильових 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 експресіоністом, неоромантик М.Хвильовий - імпресіоністом...

Ймовірно, що з минулого століття у наш вік перейшли, оновившись, збагатившись самобутніми 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 й відносимо їх до неоромантиків чи неокласиків, до неореалістів чи імпресіоністів.

Протягом ХХ століття в українській літературі значне місце посідав неоромантизм, представлений такими постатями, 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 досягненні 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 досягнення 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.Стефаник, 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.Іваничук, 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.Филиповича, 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, панує, на перший погляд, суперволя героїв. Це прагнення дійових осіб, які змінюють світ, особливе образне мислення, ґрунтоване 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” істинами, 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 засліплені цього недобачали. Соціалістичний реалізм у радянській Україні брав данину 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 прийомami 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 викличні 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**

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 Мглі! Я збудував храм для житла Тобі, місце, щоб перебувати Тобі ввіки”.

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 Дебірі, 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 дрімав коло кошика з пасками і крашанками для освячення, а тоді крізь 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 свічечок, і людські шепоти, і якась невимовна радість, а тоді ти вже в церкві, і Слово Іоанна Златоуста;

“Тим же убо внідіте всі в радість Господа свого...”

Воскресе Христос, і падоша демони.

Воскресе Христос, і радуються ангели.

Воскресе Христос, і життя жительствоє...”

А влітку до причастя водили тебе твої тітки, батькові сестри Поля, Галя і Маня. Мама ще звечора мила тобі ноги, вранці надягала нові штанці 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

моє) і лжицю причащення (се є кров моя), і 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, поскидали із дзвіниці дзвони і поспилювали 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 Солошиного. 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 докінчував 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 нашій 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 вихованцями 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) несамовитістю, 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.Оскоцький (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 зброя спрямовувалася 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 “монолітну єдність”, крізь урочисті збори й паради переможців, коли тисячі тонн сліпого сірого заліза з несамовитим грюкотом у смердючому чорному чаду проповзають по горбатій Красній площі і вузькою ущелиною київського Хрещатика, загребушо вибрязкують лапищами своїх гусениць перед урядовими трибунами, на яких товпляться владики нашого збаламученого, знікчемнілого 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 довколишнього буття, замкнутися в своїх думаннях, бо собор сам є ідеальною замкненістю, згармонійованою окресленістю простору. Собор має власне життя. Навіть покинутий людьми і службками, обставлений товстезними кам'яними стінами, він усередині застається 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 вийшло з простору, і простір вийшов з каменю. Мозаїки в тихому сяянні 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 випручатися з-під того тисячолітнього тягара, 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 плундрували 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 святія Софії”, – 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 марнослов'я, а лиш для того, щоб ствердити: такими словами можна описати не тільки Софію Київську, а й славетну Софію Константинопольську, і Дерев'яну козацьку церковку ХУІІІ століття у прикиївському селі Креничі, і фантастичної краси й самобутності гуцульський храм у карпатському Космачі.

Єдиний Бог, єдина віра, єдина церква, так само як творять єдину православну Екклезію вселенські патріархії Константинопольська, Єрусалимська, Антіохійська, Александрійська і помісні 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.ХУІ, 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! – названо 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, дзвони.

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 иные поимаша, и кресты честные, и сосуды священные, 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 вмирають, 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 діями даний нам простір, організувати його, облаштувати, вибудувати. Кожен облаштовує од віку дарований простір як може і як уміє. Та нічого вищого в тому будівництві не може бути, аніж будівництво кожним 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 Він у 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 здається 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 безцільно, пройти дорогу життя людиною-авоською, відцвісти свої весни пустоцвітом? Так у чому ж все-таки він, “конечний зміст мудрості земної”? Як бути справжнім? Як досконалитись? Як маєш повестися, щоб відчувати 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 нарозхрист. – К.: Вид.дім КМ Akademia. – С.52-58.

Валентина Саєнко

ПОЕТИКА КОМПОЗИЦІЇ ТВОРУ “ЗА МИТЬ ЩАСТЯ” О.ГОНЧАРА

Зенітом літературної й громадської діяльності, визнання й слави Олесея Гончара стали 60-ті роки — час, коли народжувалося й набувало сили відразу підтримане ним “шістдесятництво” і українська культура переживала етап короточасного 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 — розсипанням книжок чи спалюванням їх, вилученням з бібліотек, виключенням талановитих літераторів з Спілки

письменників, увільненням з роботи й прямими репресіями, запроторенням “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 застороги 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, Людкевича, пісні сучасних композиторів України. Художній світ Олесь Гончара 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 випрацьовує свої твори, як ластівка ліпить гніздо. Він вибудовує щонайменшу деталь. Колись влучно казали наші літописці про великих будівничих: “Измечтал всею 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”¹.

Олесь Гончар дуже вимогливо ставиться до своєї творчості. Він писав так: “Я належу до тих письменників, котрі майже завжди залишаються 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”². В творах митця завжди відчуються особливості індивідуального стилю. Висока ідейна наснага, неповторність стильових 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 щедро. Отож варто придивитися до граней поетики, і композиції зокрема.

Композиція — один із основних компонентів і художньої майстерності письменника. Відома роль композиції як “організатора” твору. Визначень композиції багато, кожне з них виокремлює 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 художні авторські завдання, дає змогу виникнути 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 розкриваються характери і розв’язується 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”³.

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 Олеса Гончара.

Новелу “За мить щастя” можна віднести до рангу психологічних естетичних відкриттів у світі любові. Романтичною розповіддю, піднесеним заспівом, з ледь вловимою внутрішньою схвильованістю, могутньою розлогою метафорою починається новела. “У тропічному місті Рангуні, де молоді смаглочолі солдати стоять з автоматами на постах у своїй джунгліній зеленавій одежі, в місті золотих пагод-

храмів, що підносяться в небо стогами жовтогарячого живн'яного блиску, в місті, де рано ніч настає і в присмерках палацу, мовби вихопленого 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 невідома!), — в той жагучий, по-тропічному паркий рангунський вечір з фантастикою музики, краси і мрій 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 повоєнне 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 вцілів, 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 Олеса 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 цупка стерня під чобітьми, жниці шугають хто куди навтьоки, розлітаються зі сміхом, з лукавим переляком, тільки вона зостається стояти — незворушно стоїть під своїм тугим золотим снопом" (С.520).

Коротка хвилина 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 оберегти, прихистити її” (С.521). Кількома штрихами проступає перед читачем глибинний, самими персонажами до кінця не усвідомлюваний 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 жнивварського, хліборобського світу, наплив якоїсь майже братньої, співчутливої ніжності. Уповільнене, стримане, цнотливе зближення через предметний світ: вона вказує йому (водовозові) на глек з водою, пропонує напиться; він обережно бере у неї соломинку, яку знічев 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 руці — 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 спрагло, 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 шарпнулась, нажахано скрикнула щось йому в засторогу, і солдат, озирнувшись, угледів, як смерть до них наближається у вигляді незнайомого, чорного, в жилетці, з блискучим серпом у руці. 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 туга 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 пришвидченість руху сюжету на лаконічній 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! Її очі ясновологі, ще й смуток, згорьованість?... за нелюба віддано” (С.524). Легенда виявиться не далекою від дійсності. Те, звісно, нітрохи не пом'якшить солдатової 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, аніж бунт плоті, переконує вся подальша поведінка підслідовного: 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 вироком стосувалася ніби не його, все сприймалось як тяжке, моторошне непорозуміння” (С.526). Пройшовши через випробування долі, героям на якусь маленьку мить, з волі друзів, випадає зустрітися. Лариса підходить до важких дверей землянки. Яка ніжність, ласка, доброта лилась у мові закоханих: “—Зіронько моя! Циганочко! Ясонько! Оченя моє каре, щастячко рідне моє!...

Де й бралися в нього, грубого артилериста, ці слова-пестоші, 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 закохані серця. Сашко вже знав, який вирок чекає його.

Вражаюча сцена 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 заплямував її?... - Ви ж знаєте мене, товаришу комбат, — Діденко розхвилювався.— Вітчизну, те, що є найсвятіше в людини... 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 упускає 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 хмар" (С.530). Закінчує Олесь Гончар цю трагічну історію журливо-просто: "Та тільки чуда не сталося. Скрик був, і хвилиenne 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 відлунали 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 стягнутої 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 жниця вийшла з-за полукипка 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, нахильці з того глека п'є...” (С.520).

Автор ще не дає відчутти словна всієї глибини драматизму цієї жінки. Та ось нова лаконічна й точна деталь у сприйманні Діденка — срібна ниточка сивини в її волоссі — підсвічує сюжетний рух, засновуючись 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 настрій. “Насвистує, 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) світилося з глибини аж присмучених, карим сонцем наллятих очей... Ах, ці очі, що в них затаєна безодня жаги ніжності, ця кофтина червона, блаженська, що вже розлазиться на смаглому тілі, цієї зрошеної жнив'яним 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, зарощена, 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, міцне, 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 лаконізм 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 трагічністю подій, що розгортатимуться. 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 зеленіє, світиться. 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 надій 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, присадкувата, темна, лобата. Двері важкі, з дубових неструганих обстолів. Засув на дверях і плomba, наче тут склад з вибухівкою. І ніякого віконечка, лише вузенька над дверима щілина-проріз, на амбразуру схожа, щоб миска з пісною кашею раз

у день крізь ту амбразуру пролізла” (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 авторам* 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 ділків у передвиборній 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 воєдино: “Яке роздолля навкруги! Під час війни, коли випдало 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 промайнув в думках героя: “Ще промайнуло в одну мить те, що сам бачив недавно: боєць лежить на винограднику затоптаний, поглумлений, з перерізаним 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 внутрішньо 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 Діденка. “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 гвинтівки, і всміхнулися полегшено ті, що прийшли сюди бути свідками страти? І як він, помилуваний, 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 невластиве авторській мові 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 фронтові, 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 багнюки! Понад хмарами з нею був, плацдарми тримав, — за гарматним боєм 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 снопів — подихом самого життя тебе обдала, сп'янила навіки...” (С.528).

В другому випадку мова героя вже не внутрішня, а “зовнішня”. Цією мовою герой 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 герой 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 багатшаровість композиційної організації тексту, яку аж ніяк не можна назвати одноплавною, 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 залишило нашій культурі 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”⁴. 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 оздобленого викладу”⁵.

Саме ця схильність до пишної барвистої кольористики, 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 кольористики, що органічно вписуються в загальнолюдські закони використання барв у мистецтві слова.

Контраст буяннй фарб навколишнього світу і пригніченості душі, підвладної 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 Олеса Гончара, здійснених у вітчизняному мистецтві.

Література:

1. Загребельний П. Неложними устами.—К., 1981.—С.163.
2. Гончар О. Письменницькі роздуми.—К., 1980.—С.233.
3. Теория литературы. Поэтика.—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.

В.П. Сасіко

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 ракурс – 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. Навчальна потреба такого підходу “усвідомлюється нині багатьма дослідниками”¹ не як периферійного, а вельми присутнього 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 давньо-індійським “вершки, плівка на кип’яченому молоці”, дв.-н. hehan “ховати”, причому припускається первісне значення “покриття” (у тому числі й “кольорове”). Саме колір допомагає краще

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 доцільно вжиті барви. Кольорове слово Олеса 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. Поєдинок кольорів 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 багатої уяви, не з кабінетного мрійництва, а з самого життя видобуває О.Гончар оті “диво-фарби”, видобуває оту красу, яка ніколи б не злиняла, яка б вічно жила; не відцвітала й не тьмяніла від часу, зберігала б вічну свіжість, соковитість, чистоту тонів після дощової райдуги”⁵, – писав В.Коваль, відзначаючи чарівливу мальовничість палітри слова.

Зрозуміло, коли це робиться на великій площі роману, коли письменник розцвічує 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 регістр 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 “Замість щастя”.

Новела “За мить щастя” – кольористична. В ній переплітаються всі барви. Таке буйство барв дуже рідко можна зустріти. Їх взаємодія індивідуально 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 жнив’яним сонцем”.⁶

У цей вогонь барв і в’їжджає на своїй бочці-водовозці 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 сяйвом 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 кольористики.

За статистикою кольорів переважають світлі, яскраві фарби.

Прямі яскраві кольори вживаються п'ять раз, але їх відтінки подані значно більше і домінують у новелі. Якщо **жовтий** в прямому значенні не вживається, то відтінки його зустрічаються найбільше: **золотий** – 7 раз; **сонячний** – 2 рази; **жовтий опосередковано** – 3 рази.

Білий колір у новелі не використовується, а його відтінки є: **срібний** – 1 раз; **сивий** – 3 рази.

Червоний колір зустрічається двічі, а його відтінки десять раз: **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 один раз.

Чорна фарба присутня в новелі три рази, а її відтінки 11 раз: **темний** – 8 раз; **бурий** – 1 раз; **похмурий** – 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.

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.

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 світяться 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 краси людини.

Кольори яскраві, сонячні, життєствердні (як червоний, наприклад) виражають радість, піднесення настрою героїв при їх першій зустрічі.

Жовтий, золотий, сонячний кольори працюють на показ емоційного стану Сашка Діденка: “Стерня, свіже лигво полукипків, снопи і снопи – все виблискує золотом, все бризкає жнив’яним 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.

В поєднанні з світлим, “золотим” кольором виступає червона барва, що в народнопоетичній традиції є символом любові і життя. Це національна фарба українців, оспівана у піснях. Червоний колір вживається з епітетами яскравий, веселий. У новелі його застосовано, щоб підкреслити радість зустрічі. Готуючи за допомогою кольористики до подальших дій, до почуттів, які спалахнуть між героями, О.Гончар порівнює червоний колір з веселим полум’ям. Не пряме називання, а контекстуальна вживаність важлива для аналізу кольористики автора твору. В 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 в червоній кофті. Це використання червоного кольору при описі портрета теж не випадкове. Все 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 поезія 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 вуста..." (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 вплітається 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-блаватів, що переливаються. Переливаються, сміються, радіють. Радіють зустрічі, яка має відбутися: "Дунайське небо шовками-блаватами переливається" (С.519). Письменник не дарма використав несподівану для традиційного слуху лексему "блават", що, як твердить "Етимологічний словник"⁷, має три значення: волошка (колір її, як відомо, синій), блакитний і відповідної барви шовкова тканина. Прийшовши в українську мову через польську з середньовісньонімецької, це слово стало раритетним і виражає однозначно певну барву.⁸

Карий колір, що походить від змішування зеленої і жовтої фарби, наближається до темного, чорного. Але коли він поєднується з сонцем, світлом, стає неповторно чистий, виражаючи смуток разом з великою радістю, радістю такої жагучої, миттєвої зустрічі, що перевертає все життя, докорінно змінює його плин: "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 його власне створена фарба. Іншу він не міг використати для написання портрету Лариси. Створення нових барвних відтінків, притаманних відтворенню 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 буяють, вони виражають емоційно-оціночний статус пересічної душі головних героїв, конкретику їх відчуттів.

Чорний колір навантажений підтекстовою значимістю – непересічно жалоби, смерті. 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).

В систему естетичних можливостей кольорів у творах О.Гончара входить також семантика бурого відтінку. Щоб показати красу життя і недоречність того, що сталося, письменник протиставляє два кольори: бурий і зелений. **Бурий** – колір каламуті, непорозумінь, страждань, **зелений** – колір життя. Адже кожна рослинка, починаючи жити, випускає зелені пагони й листочки, що є ознакою буяння соків, а потім і квітів. Протиставлення двох кольорів лаконічно і водночас виразно підкреслює недоречність того трагічного, що сталося, алогізм смерті молодої людини як покарання за любов, за природне прагнення до щастя. “Перед землянкою гауптвахти плац, 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 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 трагічного.

Як у музиці, звучать важкі, тривожні звуки, так і в новелі фарби згущуються, темніють, тмьняніють. І з підтексту стає зрозуміло, що має бути щось непоправне, страшне.

Опис землянки, де сидить Сашко, нічого втішного, розради не віщує. Ті грубі описи 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 нашвидкоруч, вона одначе, міцно сидить у землі, ледь стирчить гребенем, присадкувата, темна, лобата” (С.522).

Автор зі своїми оцінками самоусувається 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 угорської жінки.

Темний колір використовує Гончар і в описі рук Лариси. Але це вже не такий важкий колір. Це колір світліший, тому що це руки трудівниці, 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 зрозумів, яке велике горе спіткало героїв, що для їхнього щастя була Богом відпущена лише мить, письменник в темних, скорботних тонах описує Ларису. Якщо в епізоді першої зустрічі з нею письменник передав захоплення її красою і карим сонцем налятаними очима, то тепер вона була згорьована, змучена невеселими думами, відчуттям непоправної втрати. 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 гауптвахти. 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** вже важчий, сумніший. Його письменник використовує в змалюванні трагічної ситуації. Він виступає в поєднанні з сірим. Сірий колір – це символ смутку, непередбаченого горя, непроглядної одноманітності й жалоби, яким письменник підкреслює ту неясність, яка підстергала 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, свідчить про його круту долю, трагізм якої постає з підтексту. Фатальна доля обрізала його сонячні, радісні дні так само, як обрізали його пшеничний чуб. І тут можна зрозуміти, що дорога в майбутнє відрізана і наново їй не пролягти.

Переживання, тривоги, душевні порухи героїв розкриваються через описи природи, зіткані з барвної палітри. Природа у письменника не статична, вона змінюється залежно від настроїв героїв або поворотних моментів у сюжеті твору. Описом степу, де

вже когарі закінчили свою роботу, а в'язальниці завершили ставити полукупки, письменник готує до зустрічі двох головних героїв – Сашка і Лариси. Снопи тут описані веселими, радісними тонами. Все навкруги сонцесайне, золоте, чисте, животворне, прагне щастя і повноти виразу і передусім у почутті любові: “Стерня, свіже литво полукупків, снопи і снопи – все виблискує золотом, все бризкає живив'яним сонцем. А один полукупок 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 полукупок останнього снопа, – він так весело, задеркувато вгору стирчить!” (С.519). Природа, виражена яскравими барвами, приймає Сашка, який з веселим гоготанням, на бочці-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. “Дощило, і передосінні хмари облягли небо, коли батальйони похмуро шикувалися не на плацу, а на іншому глухому узліссі, 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 засвітилося, до кінця життя не погасне. І хоч чорні тони переважають тут, все ж таки світло пробивається, хоч і окремими зблисками. Не закриють 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 пливли над ним” (С.530).

Багатство думок і почуттів, виражених у творі, художньо заковано в систему кольорів, що поєднують традиції народнопоетичної символіки й індивідуально-творчої палітри митця.

Аналіз кольористики 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,

благенька” (С.520). Чорний колір теж вжито 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).

В переносному значенні вжито теж прикметники, але вони виступають у різних варіаціях: “...з чорним обличчям” (с.522), – власне, з сердитим, озвірілим 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 зеленіли” (С.518); “волосся темніє” (С.526); “вилиці посіріли” (С.528); “що так рано її посрібило” (с.521); “зеленіють виноградники” (С.523).

Особливо слід підкреслити значимість золотої барви у мовній палітрі Олеся Гончара. У прикметнику “золотий”, який набув якості, колір позначений через конкретний кольоровий предмет. 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 він передає основним носієм кольорів в українській мові – прикметником, використовує 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 барвописанням, грою кольорів, що виступає як інструментарій аналізу неординарної людської долі, мотивів, поведінки.

¹ Хрулев В. И. Цвет и его функции в повести А.Грина “Алые

паруса”//Писатель и время.– Ульяновск: Издательство УГПИ имени И.И.Ульянова, 1975.– Выпуск I. – С.239.

² Франко І.Я. Із секретів поетичної творчості. – Львів: Видавництво ЛДУ, 1961.– 79 с.

³ Українська радянська енциклопедія. – К.: Головна редакція УРЕ, 1980, – Т.5. – С.282.

⁴ Соловьев С. Цвет и жанр в произведениях Пушкина//Русская речь. – 1976. – № 3. – С.24-35.

⁵ Коваль В. Шляхи прапорonoсців. Роман О.Гончара у себе вдома і в світі. – К., 1985. – 294 с.

⁶ Гончар О. За мить щастя//Твори в 7 томах. – К., 1987. – Т.I.– С.519. Далі цитация провадиться за цим же виданням з вказівкою на сторінки в тексті роботи.

⁷ Етимологічний словник в 7 томах. – К.: Наукова думка. 1982. – Т.I. – С.203.

⁸ 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 Т. – К.: Наукова думка, 1982. – Т.I. – 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 Тютюнника...” 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 згадуваного 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 поліцай 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 родиною 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 взяти 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 Вешковська 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 “Перстні 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 пришествя нового Рюрика та Олега, в новій книзі віршів знаходить яскравіше художнє втілення. “Земна Мадонна” загалом завершувала й вичерпувала 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.Гординський, 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 “відлежатися” рукопису, підготовленому раніше.

Щоправда, поруч із звичним уже адресатом постових 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 Мефістофеля”, українця-малороса:

Тюхтій – 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 “Сerpень”, 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...”, “З щоденника” (1935, лише I 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

“Проща” (1954). У ній же знаходимо окремі частини з віршів “Павза” (I 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.

В.П.Сасико

ПОЕТИЧНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ ЛІНИ КОСТЕНКО

Наприкінці ХХ 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 **Дерева Мистецтва**, його дару служіння кожному і всім, сьогоднішньому і майбутньому.

Недарма в українській літературі ХХ 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 згуках власного слова. Таким лицарем культури в сучасному письменстві є Ліна Костенко.

1. Лицар культури

Естафету лицарства авторка знаменитого культурологічного роману “Маруся Чурай” 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, В.Свідзинського, Є.Плужника, як і їх славних попередників – Т.Шевченка, Лесі Українки, І.Франка, що своєю творчою енергією і духовною потугою влили вітчизняне мистецтво в світовий контекст. Українській літературі, якій загрожували вульгаризатори й деструктури, 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 бурхливій пореволюційній добі 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 ХХ ст. емоцією опору проти національної і духовної вторинності українства, проти тотальної заблокованості культури наснажили свою творчість митці, яких можна означити “всеукраїнською планетною системою шістдесятих” (Ірина Жиленко). Оцінюючи у мемуарній книзі “Ното feriens” цей рух національної інтелігенції і характеризуючи мистецьку Долю багатьох представників цього літературного покоління, в першу чергу свою, Ліни 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 дивився 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 бито 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 “паравозиком” причіплявся розділ “суспільно-значимих віршів”. До свят, до подій, дат, вірші-оди труда, 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. Ці вірші треба було писати, сюсюкаючи 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- с. 48-49].

Але Ліна Костенко завжди мала мужність сказати:

*Поки геній стоїть, витираючи сльози,
метушлива бездарність отари свої пасе.
Дуже дивний пейзаж: косяками ідуть таланти.
Сьоме небо своє пригинає собі суета
При майстрах якомсь 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 пласка 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 згірк 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 кращих 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 бевзя
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, невинний рух, вічну ріку мінливості, переходів, пошуків шаблів 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 невинно 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 напридумувать 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,
зате 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, непокорена, 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 якій “Іще до літописних лихоліть, /Так наче нам хто чорну дірку виїв/ У історичній пам’яті століть”.

Навернення урваної, але навіки золотої пам’яті українства, звертання до корінних сюжетів плачу і страждання, поєднаних з органічними національними веселошами, 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 “запливає 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 нелицарів, національно прозорілих і засліплених, обуджених і змертвілих, що українська історія під пером Ліни Костенко набуває рис одухотвореної діючої особи, в долі якої сплелось трагічне і героїчне, поважне і проминальне, гідне подиву і сорому, безнадії і віри... і такого шему:

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 притъма 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 заGREбуці.

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 воскреса”), хоч і занедбаності власної пам’яті (“Уже і так насяно. 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 ритмомелодика, 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 (лелека; сопілка Пана; “високий культ астральної тріади – культ Місяця, культ Сонця, культ Зорі, культ Вогню; “серп – як місяць молодик”; “зірчаті пряники жертovní”; “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 впізнаваним, ліно-костенківським тотемним знаком є міфологема саду, гравірно вирізьблена в поетиці збірки “Сад нетанучих скульптур”. Домінуюча міфологема саду подається не в статичі, а

розвитку. 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”, шоразу 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 інрустована 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 розрізнати 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 своєму оновила всі семантичні варіації 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 багатомірну 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 єства 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 сementика 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 просвітку, 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 постать мандрівного філософа Г.С.Сковороди

є втіленням небесного і підземного саду, народного духу. Багатовимірний 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 ренклюд
і не робить з плодів твоїх набутку.
Чужі приходять в час твоїх щедрот,
а я прийшла у час твого 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 викохує 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.

Ще 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 всіх 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 суцільну 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 єства як необхідна складова субстанції світового єства, 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 багатограним буттям, перевтілюватися в слово”... [1, 5].

Ці якості поетичної культурології поетеси говорять про зміну стану української душі, напроголокованого Т.Шевченком як **Обудження** приспаного мозку нації, на стан **Відродження**, коли крізь естетичну призму історичної пам’яті світиться свідомість широти і глибини художнього і державного досвіду народу.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. Гуцало Євген. На всесвітніх косовицях//ЛУ.- 1990.- 22 березня.- С.1, 5.
2. Жиленко Ірина Homo Feriens//Сучасність.- 1997.- № 9, 10.- 1998.- № 9, 10.
3. Костенко Ліна Сад нетанучих скульптур.- К.:Рад. Письменник, 1987.
4. Костенко Ліна. Вибране.- К.: Дніпро, 1989.
5. Костенко Ліна Берестечко//ЛУ.- 1996.- 23 травня.- С.3.
6. Топоров В.Н. Древо жизни. Древо мировое// Мифы народов мира.- Т.1.- 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.

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 двобою”), 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 привабливіший 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 непоєднуваного). 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 через подібно звучаче слово чи згадку загальновідомого реального факту, 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 здійснюється відсилання 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 семантичного навантаження, викликаючи діалог текстів, розширення меж окремого твору, ефект розпросторення в культурному часопросторі. 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, прформа [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'ясовувати, 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. Ще один погляд на герменевтику належить Гадамеру, який трактував герменевтичне розуміння як наслідок діалогу між минулим і сучасним, що є

можливим за умови “злиття 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 *gotiv*) – 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 вітарах, мініатюрах, декоративних виробах 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 зреалізували 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 з людиною за межею буття, прочувують “нитки, які в’яжуть буття з небуттям, і це завжди було реальною субстанцією його (українця) розуміння світу”. В основі готики лежать простежений 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 ХХ 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 (божевілья, 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 присутнього культурного феномену відноситься 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 luens*” (“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 “граються словами й мовою). На думку Й.Гайзінга, “ритмічна чи симетрична організація мови, досягнення бажаного акцентування римою 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 розмноження однієї форми мови, щоб утвердити плюралістичне існування тексту”. За Бартом, вільна 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 маргінесу 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 самотійна, зі своїми елементами).

Діалогізм (двоголосся). 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 *exprimō* – 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-смислової 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 питоме місце в системі поетики 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” введений 1967 р. Ю.Крістєвою 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 інтеракція, 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 Аристотелю, 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. Похмурі візії Василя Стуса, явлені у збірці “Веселий цвинтар”, 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 багатоповерховій іде дійство – в оточенні прийдіств... І це композиція абсурду”. Шлях досягнення катарсису у драматичному та прозовому творі – композиція та напружений сюжет (з гострими колізіями, зіткненням героїв, агоном), що завершується трагічною розв’язкою. Катарсис спостерігаємо у драмах Миколи Куліша, романах Тодося Осьмачки й 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! *Morituri 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 які 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 еллінізму, 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 переоцінки 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.Бахтінім, 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, здійснення 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 апіорними 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”), Олеся 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 Павлишин), 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 обов’язковим атрибутом мистецтва, бо, за концепцією Й.Гайзинга, культура як така “виникає у формі гри, вона розігрується від самого першопочатку”.

Отже, меніппея – це гетерогенна суміш естетичних законів.

Палімпсести (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 узорі 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). В центрі Стусової збірки поета образ палімпсестів як образ-концепт і образ-айсберг, що росте вглиб, побудований за принципом палімпсеста з його смисловою багатошаровістю, 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 підтверджені, але власне і неповторно оброблені мотиви, що виражають дисонансне світовідчуття людини кризової епохи, яка шукає опори в житті Духу, у вічних критеріях Добра, Щастя, 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. *simultané* – одночасний) – тип оформлення спектаклю, при котрому на сцені прямолінійно

встановлювалися одночасно всі декорації, необхідні під час дії. Симультанні декорації поширилися в церковному середньовічному театрі.

СИНЕСТЕЗИЯ І КОЛО СУПРОВІДНИХ ТЕРМІНІВ

1. **Аналізаторна система** – система трансформування зовнішньої енергії в первовий 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)

а) спосіб існування будь-якого об'єкта або явища;

б) характеристика відчуттєвих образів за видами подразників та результатами їх дії на органи чуття.

Розенталь Д.Э., М.А.Теленкова, Словарь-справочник лингвистических терминов. – М.: Просвещение, 1985. – С.131. Терміном “модальність” позначають граматико-семантичну категорію, що виражає ставлення мовлянина до висловлювання, його оцінку відношення того – семантичну категорію, що виражає ставлення мовлянина 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 мовлянина до повідомлення: впевненість чи невпевненість, 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, вигуки, вставні слова і словосполучення, вставні речення.

Різновидами модальності є:

- а) мономодальність;
- б) біомодальність;
- в) поліомодальність.

Мономодальність – одногранна характеристика відчуттєвого образу, позначена лише однією атрибутивністю.

Біомодальність – двоатрибутивна відчуттєва характеристика.

Поліомодальність – 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 багатосяжних 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 виграють і міняться в безкінечній перспективі, хоча складені з семи вихідних кольорів, розташованих у певній послідовності. В синестезії – осердя комплексного характеру сприйняття мистецтва, яке тяжіє до повноти, цілісності й універсальності сприйняття людиною об'єктивного світу. В ній виявляється специфіка поезії як єдиного, внутрішньо нерозчленованого феномену культури.

Дія синестезії вирашна і в прозі та драматургії, хоча характер її в них більше функціональний, аніж органічний.

“Переведення” різних форм виразності на мову словесної творчості і складав ефект синестезії, що є мисленим синтезом мистецтв, або чуттєвим синхронізмом, або разом – відчуванням, 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, пластиці і т.д. Поширення одного відчуття (найефективніше – за віддаленою ознакою) на інше складає ту ланцюгову реакцію, завдяки якій твориться повнокровний стереоскопічний образ, що є згустком експресії і провідником авторських знахідок у баченні й осмисленні світу. Візуальні синестезії з двома різновидами – фотизмами (грою світла і темряви) і хроматизмами (палітрою барв) підсвічуються 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. Безкінечні 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 – принципова, а поліфонія образу – необхідна умова поетики. І тут варто послатися на аргументацію І.Франка-теоретика: “Поет для dokonання сугесії 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 пое-

тичним 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 не тільки моментально пережитим, але рівночасно частиною, відгуком чогось давно пережитого і похороненого в пам'яті. Його сугестія 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 дримають 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 нетанучих скульптур”, вже сама назва якої складена за парадигмою поліфонічності. Так, чуттєвий синхронізм у ліричній мініатюрі з восьми рядків “Осіnnий день, осінний день, осінний!...” 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 розрізнених і віддалених скалок-емоцій, з перехресних їх зв'язків. Так виникає сила дії внутрішньої форми, механізмами якої володіє поетеса.

Використання можливостей синестезії в поезиці Л.Костенко таке ж талановите і самобутнє, 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 (звукозапис, звукова інструментовка [Розенталь Д.Э., Теленкова М.А. Словарь-справочник лингвистических терминов. – М.: Просвещение, 1985. – С.376].

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.ХІ (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 закресної 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 “Інкустації”, “Коротко – як діагноз” тощо. Жанр “недовершеної” чи “супердовершеної” поезії, стиснутої 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.

Пояснювальна записка	1
-----------------------------	---

РОЗДІЛ ПЕРШИЙ.

<i>Практичні заняття</i>	6
------------------------------------	---

РОЗДІЛ ДРУГИЙ.

Витяги з літературних джерел:

Є.Маланюк. Чорні вірші	49
Ліна Костенко. Інкустації	64
Ліна Костенко. Коротко як діагноз	70

РОЗДІЛ ТРЕТІЙ.

Статті і дослідження:

Василь <i>Фащенко</i> . Щаблі до істини	77
Василь <i>Фащенко</i> . Про діалогічне дослідження літератури	90
Павло <i>Загребельний</i> . Храм	96
Валентина <i>Саєнко</i> . Поетика композиції твору “За мить щастя” Олеся Гончара	102
Валентина <i>Саєнко</i> . Поетика кольору в оповіданні “За мить щастя” Олеся Гончара”	114
Леонід <i>Куценко</i> . “Ні, вже ніколи не покаюся” (про “Чорні вірші” Є.Маланюка)	126
Валентина <i>Саєнко</i> . Поетична культурологія Ліни Костенко	130

РОЗДІЛ ЧЕТВЕРТИЙ.

<i>Короткий термінологічний словник</i>	142
---	-----

ДЛЯ НОТАТОК:

Подписано к печати 15.12.99. Формат 60х90 1/16.

Бумага офсетная. Усл. печ. л. 10.

Тираж 100 экз. Заказ 4891.

Отпечатано в полиграфическом центре



Одесса, 65078, ул. Космонавтов, 34, офис 111.

Тел.: (0482) 619-130, 698-978.

