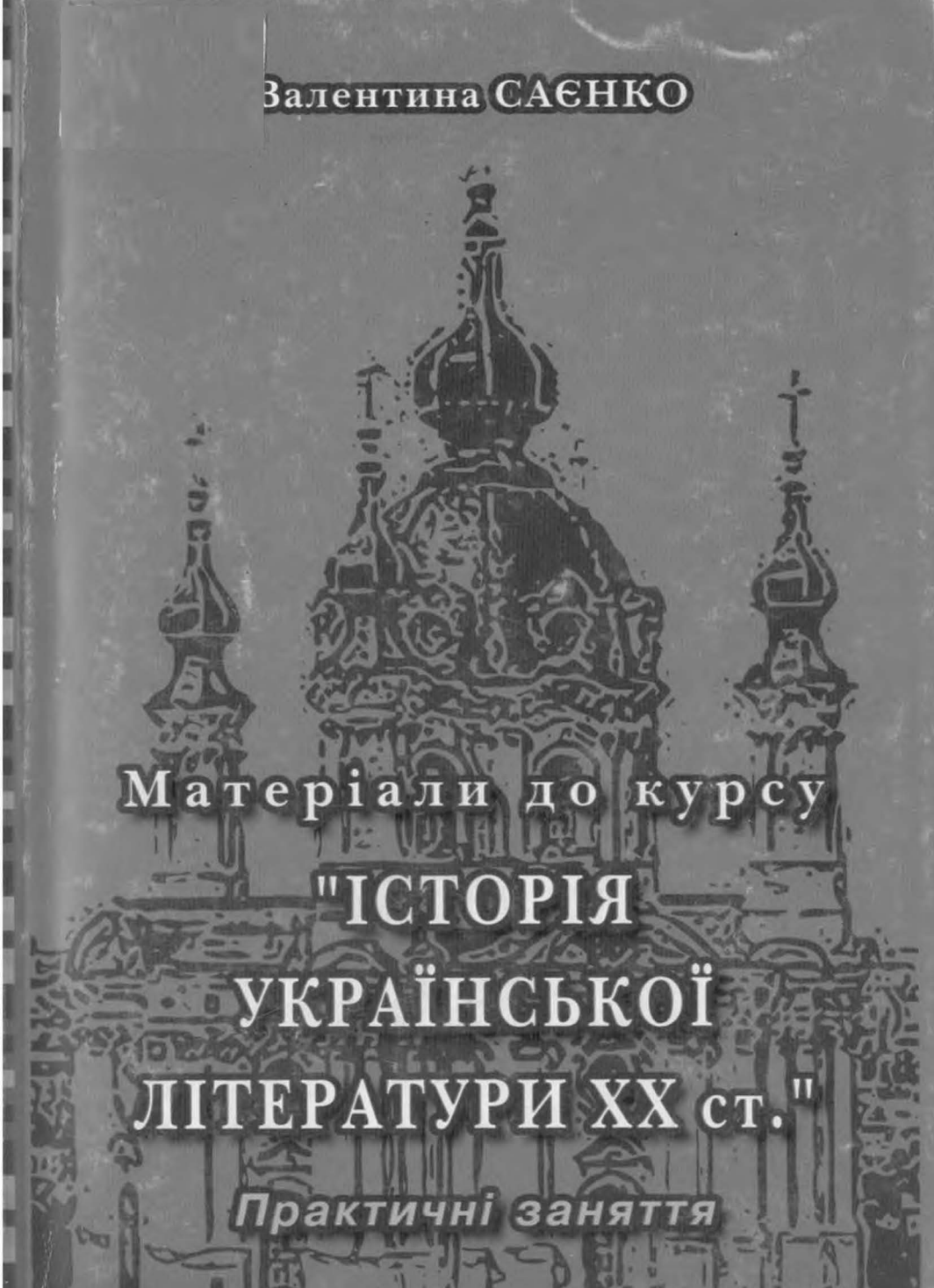




Валентина САЄНКО

Матеріали до курсу

"ІСТОРІЯ

УКРАЇНСЬКОЇ

ЛІТЕРАТУРИ XX ст."

Практичні заняття

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

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

Валентина САЄНКО

Матеріали до курсу
«ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ
ЛІТЕРАТУРИ ХХ ст.»

Практичні заняття

Науково-методичний посібник
Видання друге, доповнене й удосконалене

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

Одеса • «Астропринт» • 2004

УДК 83.3(4Ук)6я73
С12
ББК 821.161.2(091)“19”(075)

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

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

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

Навчально-методичне видання

Матеріали до курсу

«ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ XX ст.»

Практичні заняття

Науково-методичний посібник

Видання друге, доповнене й удосконалене

Зав. редакцією Т. М. Забанова
Головний редактор Ж. Б. Мельниченко

Здано у виробництво 12.11.2004. Підписано до друку 24.11.2004. Формат 60×84/16.
Папір офсетний. Гарнітура «Академія». Друк офсетний. Ум. друк. арк. 11,63.
Тираж 300 прим. Зам. № 763.

Надруковано з готового оригінал-макета.
Видавництво і друкарня «Астропринт» (Свідоцтво ДК № 1373 від 28.05.2003 р.)
65026, м. Одеса, вул. Преображенська, 24. Тел.: (0482) 26-98-82, 26-96-82, 37-14-25
www.astroprint.odessa.ua

С 4603020100-167 Без оголош.
318-2004

ISBN 966-318-244-X

© В. П. Саєнко, автор-укладач, 2004

ПОЯСНЮВАЛЬНА ЗАПИСКА

Збігло до кінця XX століття, як і друге тисячоліття. Внутрішній вогонь культурного життя України цієї пори притишився і стає історією. Масштабність і різноманітність цієї історії художньої талановитості українських письменників осмислена лише частково, як і етапи 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 німошлп», посутньо посилювся 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, одностороннє тлумачення яких неможливе, бо призведе до сплюснення, тотальної деформації вже не раз деформованого і канонізованого за певними ідеологічними схемами.

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

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

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

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

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

Зважаючи на те, що це завдання вельми складне для тих студентів, які звикли репродукувати знання, а не вчитися мислити самостійно, серія практичних занять спланована так, аби кожен зміг спробувати різні методи аналізу художніх текстів, виробити смак до питань 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 непізаного, забутого, репресованого і діаспорного, навички власного експериментаторства та відкриття невідомого чи забутого. Важливим є і піднесення наукової студентської роботи, що цілком вірогідно може вирости під час опрацювання тем, які виносяться на практичні заняття, та способів їх освоєння і викладу під час різних форм практикуму — **дискусія, філологічний коментар, філологічна гра** тощо. Це розвиває самостійне мислення студента, його творчість, спрямовану не на репродукування знань, а на вміння їх здобувати на основі власного пошуку асоціативних зв'язків мистецьких явищ, інтертекстуальності, застосування теоретичних та історико-літературних суджень, поглиблення інтересу до культури слова.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

РОЗДІЛ ПЕРШИЙ

ПРАКТИЧНІ ЗАНЯТТЯ

Творчість Миколи Хвильового і культурно-національне відродження XX в.

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

Тема: «Творчість Миколи Хвильового»

Питання, які виносяться на обговорення:

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

Заняття № 1. Варіант другий.

Тема: «Микола Хвильовий у контексті доби»

Питання, які виносяться на обговорення:

1. Концепція національного і духовного відродження України в публіцистичній творчості та епістоляріях Миколи Хвильового: «Україна чи Малоросія?», «Камо грядеши», «Думки проти течії». «XIII 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 XX ст.
5. Феномен кентавризму у системі поглядів на культурне і національне відродження та власній творчості письменника.

Заняття № 2

Тема: «Інтерпретація гуманістичної проблеми
в творчості Миколи Хвильового»

Питання, які виносяться на обговорення:

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

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

1. Психолого-іптимні наголоси в осмисленні дегуманістичних процесів у долі героїв оповідань і повістей автора. Антигуманність революційного фанатизму. Трагедія «зайвих людей».

Твори обираються за самостійним вибором студентів.

Заняття № 3

Тема: «Поетика творчості Миколи Хвильового»

Питання, які виносяться на обговорення:

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

ЛІТЕРАТУРА:

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

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

Драматургія Миколи Куліша

Заняття № 4

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

Питання, які виносяться на обговорення:

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

Примітка: Тут кожен із студентів може провести 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 Івана Франка і поетичний театр Лесі Українки) в творчості М. Куліша. Тут кожен може запропонувати свою літературознавчу версію аналізу особливостей становлення новаторського театру М. Куліша, його зв'язку з історією художнього мислення. Слід простежити алюзії (від лат. *allusio* — жарт, натяк) і ремінісценції, жанрові моделі, типи характерів, музичні і живописні асоціації, досвід зарубіжних літератур, що дасть змогу зробити висновок про високу драматичну культуру, явлену в творчості М. Куліша, про ренесансний період в історії української літератури ХХ в., про її вписаність у європейський контекст.

Заняття № 5

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

Питання, які виносяться на обговорення:

1. Актуальність ідей «Зони» і «Народного Малахія» для 20-х років і для сучасності.
2. Жанрові різновиди драматургічної сатири: сатирична трагедія з елементами мелодрами і трагікомедії. Синкретичність жанрових структур трагедії і сатири як диктату життєвого матеріалу, як ознаки перехідності і національної своєрідності та специфіки таланту М. Куліша.
3. 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».

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

Питання, які виносяться на обговорення:

1. «Мина Мазайло»: історія чи сучасність? Чому?
2. Українська мова та її особливості як поетологічна й естетична проблема п'єси.
3. Аспекти **інтертекстуальності**:
 - а) «Мина Мазайло» і «Міщанин-шляхтич» Мольєра, «Мартин Боруля» І. Тобілевича і «Чухраїнці» Остапа Вишні;
 - б) Полеміка з творами М. Булгакова;
 - в) Експлуатація мігруючого сюжету? Розвиток традиції? Дискусія?
 - г) Типологічно споріднене і відмінне.
4. **Жанрова своєрідність твору**: сполучення жанрової архаїки та карнавалізації, діалогічно-полілогічної структури і новаторства (злиття комедії і трагедії з драмою ідей, філософською п'єсою). Ознаки меніптейності.
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.

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

ЛІТЕРАТУРА:

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

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

Поетія Євгена Маланюка як явище української культури ХХ століття

Заняття № 7

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

Питання, які виносяться на обговорення:

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

Заняття № 8

Тема: «Поетика творчості Є. Маланюка»

Питання, які виносяться на обговорення:

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

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Абліцов 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. *Шконська Дарія*. За силу й перемогу // Львів, 1938. — С. 82-83.
9. *Пойчишин Юлія*. «Ярий крик і біль тужавий...». Поетична особистість Євгена Маланюка. — Київ: Либідь, 1993. — 158 с. (передрук з кн. Оттава-Торонто).
10. *Гришинський Святослав*. Євген Маланюк. Знагоди появи «Поезії» // 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. *Дякба Іван*. Поезія вигнання // Прапор. — 1990. — № 1. — С. 131-136.
13. *Дякба С.* Поет тьми і хаосу // Ми. — 1935. — Кн. 4. — С. 113-134.
14. *Донцов Дмитро*. Ієрархічність у нашій історії: Ідеї провідної верстви у відношенні до землі // У кн.: Дух нашої давнини. — Прага, 1944. — С. 97-109; 203-211.
15. *Євген Маланюк*. В 15-річчя з дня смерті. Упорядник Оксана Керч. — Філадельфія, 1983. — 119 с.
16. *Зеров Микола*. «Стилет і стилос» // Життя й революція. — 1925. — № 6. — С. 132-133.
17. *Кандиба Олег*. Два світовідчуження // Студентський вісник. — Прага, 1931. — 4. 8-9. — С. 11-14.
18. *Клен Юрій*. Євген Маланюк. «Земна мадонна» // Вісник (Львів). — 1935. — Ч. 3. — С. 230-232.
19. *Клен Юрій*. Слово живе і мертво // Вісник (Львів). — 1936. — Ч. 11. — С. 828-834.
20. *Клен Юрій*. Ще раз про сіре, жовте і про Вісниківську квадригу // Вісник (Львів). — 1935. — Ч. 6. — С. 419-426.
21. *Ковалів Юрій*. Євген Маланюк // Слово і час. — 1991. — № 8. — С. 3-5.
22. *Ковалів Юрій*. «Знаю-медом сонця, ой ладо...» // Літературна Україна. — 1997. — 6 лютого. — С. 5.
23. *Костецький Ігор*. Євген Маланюк, шістдесятилітній // Українські вісті (Новий Ульм). — 1957. — 24 лют.
24. *Кошар Ігор*. Інтерв'ю з Є. Маланюком // Українські вісті (Новий Ульм). — 1966. — 2 жовт.
25. *Кравців Богдан*. Лірика Євгена Маланюка // Сучасність (Мюнхен). — 1968. — Ч. 8. — С. 50-58.
26. *Куценко Леонід*. «Ні, вже ніколи не покаюся...» (Про «Чорні вірші» Є. Маланюка) // Вежа. — 1996. — № 2. — С. 5-8.
27. *Куценко Леонід*. «Ой та й лютий же місяць лютий» (Історія одного автопроороцтва 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. *Лаврінченко Юрій*. Поет своєї епохи: Штрихи до портрета Є. Маланюка // Українська мова та література в школі. — 1991. — № 1. — С. 59-66.
31. *Липа Юрій*. Campus Martius // У кн.: Бій за українську літературу. — Варшава, 1938. — С. 43-53.
32. *Маланюк Богдан*. Спогади про батька // Дивослово. — 1997. — № 1. — С. 11 — 12.

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

Інтелектуалізм і парадоксальність драми.

1. Характери і конфлікти:

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

4. Художня своєрідність драматургії в контексті традицій і руху мистецьких течій.

Навчання № 11

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

Питання, які виносяться на обговорення:

1. Спорідненість фабули роману і драми «Memento». Характери. Порівняльний аналіз головних героїв цих творів, психологічна мотивація їх вчинків.
2. Психологізм як визначальна риса 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. Багрий Романа. «Записки кирпатого Мефістофеля», або секс, подружжя і ще деякі проблеми // Всесвіт. — 1990. — № 11. — С. 166-171.
2. Барабаш Юрій. Чи варто «гаяти час» на Винниченка? // Київ. — 1991. — № 8. — С. 120-126.
3. Васильєв (Мороз). «Хто без гріха?» — «Культура і життя» від 26 січня 1991 р.
4. Винниченко В. К. Драматичні твори. — Харків-Київ: Рух, 1926. — Т. 15. — 263 с. або Винниченко В. Гріх // Вибрані п'єси. — К.: Мистецтво, 1991. — С. 479-534.
5. Винниченко Володимир. Записки кирпатого Мефістофеля // Прапор. — 1989. — № № 1-5.
6. Винниченко Володимир. Щоденник // Київ. — 1990. — № 9.
7. Гнідан О. Д., Дем'янівська Л. С. Володимир Винниченко. Життя, діяльність, творчість. — К., 1996.

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

Винниченка «Записки кирпатого Мефістофеля» // Слов'янський збірник. Випуск IV. — Одеса: Маяк, 1997. — С. 101-110.

33. Шаблювський Євген. Про Володимира Винниченка // Рад. літературознавство. — 1980. — № 8.

Художній Світ Івана Багряного

Виявлення № 12

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

Питання, які виносяться на обговорення:

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

Виявлення № 13

Тема: «Поетика роману «Сад Гетсиманський»

Питання, які виносяться на обговорення:

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

ЛІТЕРАТУРА:

1. Багряний Іван. Публіцистика. Доповіді, статті, памфлети, рефлексії, есе. — К.: Смолоскип, 1996. — 837 с.
2. Багряний Іван. Сад Гетсиманський — К.: Дніпро, 1992.
3. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. — М.: Худ. лит., 1985. — 302 с.
4. Гаврильченко О., Коваленко А. Огненне коло Івана Багряного // Київ. — 1991. — № 3. — С. 95-96.
5. Гаврильченко О., Коваленко А. Штрихи до літературного портрету Івана Багряного // Багряний Іван. Сад Гетсиманський. — К.: Дніпро, 1992. — С. 5-18.
6. Гачев Г. Образ в русской художественной культуре. — М.: Искусство, 1981. — 246 с.
7. Гей Н. К. Образ и художественная правда // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. — Кн. I. — М., 1962. — С. 115-149.
8. Гей Н. К. Художественность литературы. Поэтика. Стиль. — М.: Наука, 1975. — 471 с.

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

Творчість Олександра Петровича Довженка

Заняття № 14

Тема: «Новелістика О. П. Довженка»

Питання, які виносяться на обговорення:

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

1. Аналіз сюжету, композиції.
4. Образ автора.
6. Метафоричність стилю. Роль гіперболи й метафори в розкритті сюжетів та характерів.

Заняття № 15

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

Питання, які виносяться на обговорення:

1. Авторський задум і особливості його творчого втілення. Історія написання й видання кінотрагедії «Україна в огні».
2. Композиція і сюжет. Принцип «вінка новел».
3. Конфлікти і характери:
 - а) 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.
6. Образи-символи (вогню, землі, України тощо).

ЛІТЕРАТУРА:

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

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

Роман «Майстер корабля» Юрія Яновського

Заняття № 16

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

Питання, які виносяться на обговорення:

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

ЛІТЕРАТУРА:

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

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

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

Проза Олеся Гончара

Заняття № 17

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

Питання, які виносяться на обговорення:

1. Типологія мотивів у творчості О. Гончара і «За мить щастя», місце твору в еволюції миття.
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. Роль катарсису в інтерпретації долі людини і суспільства.
6. Сюжет і композиція новели.
7. Колір в системі поетики Гончара-новеліста.

Заняття № 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 руйнівних.

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

ЛІТЕРАТУРА:

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

Поезія Ліни Костенко

Заняття № 19

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

Питання, які виносяться на обговорення:

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

Заняття № 20

Тема: «Історичний роман у віршах «Маруся Чурай»

Питання, які виносяться на обговорення:

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

Заняття № 21

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 одіссея», драматичних поем «Сніг у Флоренції», «Дума про братів неазовських»; тематичні обрії, особливості втілення «історії мислячої» (М. Ільницький), екстраполяція на сучасні проблеми; національні характери, засоби їх творення, зв'язок з попереднім циклом на рівні змісту і форми.
3. Композиція збірки, принципи її організації в художню цілісність.
4. Міфологема саду. Багатозначність назви, її розшифровка, зв'язок з «Садом божественних пісень» Г. Сковороди, культурологічний контекст як висота духовності.
5. Образна система. Форми вираження авторської свідомості.

Заняття № 22

Тема: «Поетика циклу «Інкрустації»

Питання, які виносяться на обговорення:

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

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

2. Поетика назви та її органічне втілення в художній системі «Інкрустацій».

3. Мотиви циклу й естетичні особливості їх втілення.

4. Образна система: образ дороги, мандрів, життя «на колесах». Національні й культурологічні символи в художній інтерпретації Ліни Костенко.

5. Структурна організація. Лірична композиція.

6. Форми вираження авторської свідомості.

7. Особливості віршування і ритмелодика «Інкрустацій».

ЛІТЕРАТУРА:

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

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

Житомирського педагогічного університету. — Житомир, 2004. — С. 164-168.

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

Українська словесність в Одеському національному університеті

Заняття (меморіальне) № 23

Тема: «Наукова спадщина професора ОНУ Фащенко В. В.
як шаблі до істини в осягненні 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, премії журналу «Дружба народів» та «Літературної газети», завідувача кафедри літератури ХХ віку у поглибленні наукових студій з новітньої української, російської та євразійських літератур. Діяльність як члена Спілки письменників України та Одеської філії.
2. Головні напрямки творчих ініціатив Василя 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 — рецензії на дисертації та дипломні роботи.
4. Фашенківський етап у розвитку української словесності другої половини ХХ в., і в першу чергу в Одеському національному університеті.

ЛІТЕРАТУРА:

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

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

- Майстерність. — К., 1976. — Випуск 1. — С. 89.
33. Штонь Григорій. Больова точка фаху // ЛУ. — 1980. — 2 грудня.
34. Шудря Катерина. Осягнення людських глибин // Дніпро. — 1983. — № 2. — С. 138-140.

Заняття № 24

Тема: «Історична романістика Павла Загребельного.

Роман «Я, Богдан»

Питання, які виносяться на обговорення:

1. Наукове дослідження історії її белетризація, мистецьке осягнення. Франкова теза про відмінне і спільне між ними: «Повість історична — се не історія... Освічення, характеристика, мотивування і групування фактів у історика і повістяр 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 причинному 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; піснених і віршованих інкрустацій в архітектонічній системі роману.
4. Багатоаспектний діалог твору з різноманітними історичними і мистецькими джерелами і зумовлена ним поетика, зокрема інтравертний тип психологізму: специфічні форми оповіді.
5. Дві художні версії історичного осягнення епохи Богдана Хмельницького: «Я, Богдан» П. Загребельного і «Берестечко» Ліни Костенко.

ЛІТЕРАТУРА:

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

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

літературознавчого прогнозу // Проблеми інтерпретації і рецепції художнього тексту. Збірник наукових праць на пошану професора Нонни Шляхової з нагоди її 70-річчя. — Одеса: Астропринт, 2003. — С. 219-225.

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

Заняття № 25

Тема: «Художня своєрідність новелістики Григора Тютюнника»

Питання, які виносяться на обговорення:

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

ЛІТЕРАТУРА:

1. Аврахов Тарас. Екзистенція в художньому слові Григора Тютюнника // Українська мова і література в школі. — 1992. — № 9-10. — С. 46-48.
2. Аврахов Тарас. За що поминають Маркіяна? // Слово і час. — 1991. — № 3. — С. 62-67.
3. Аврахов Тарас. Поліфункціональність художньої деталі у творчості Григора Тютюнника // Українська мова і література в школі. — 1989. — № 8. — С. 16-22.
4. Василенко Михайло. Григорій Тютюнник або Новоплетений тин із «Життя 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 Олесь. Живописець правди // Тютюнник Григорій. Твори: У 2 кн. — К., 1984. — Кн. 1. — С. 5-10.
7. Гутеров О. Незахищене серце // Прапор. — 1990. — № 8. — С. 14-68.
8. Жулинський М. Г. Добром нагріте серце // Жулинський М. Г. Наближення: Літературні діалоги. — К., 1986. — С. 33-55.
9. Захарчук Ірина. «Передмістя» як культурологічна модель творчості Григора Тютюнника // Січ. — 1998. — № 8. — С. 79-82.
10. Мовчан Раїса. Неопублікованими сторінками записників Григора Тютюнника // Січ. — 1993. — № 8. — С. 28-35.
11. Мороз Лариса. Григорій Тютюнник: нарис життя і творчості. — К., 1991. — 206 с.
12. Мороз Лариса. З любові й доброти. — К., 1984. — 182 с.
13. Нарієська В. Д. Національний характер в українській прозі 50-70-х років ХХ століття. Монографія. — Дніпропетровськ: Вид-во ДДУ, 1994. — 204 с.
14. Олійник Борис. Прийшов, щоб не розлучатись // Тютюнник Григорій. 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 // Українська мова та література в школі. — 1993. — № 11.
17. *Хороб Марта.* До питання психологізму в оповідях Григора Тютюнника // Українське літературознавство. — 1983. — Вип. 41. — С. 22-28.
18. *Шевченко Анатолій.* Оповідь про щастя і злощастя Григора Тютюнника // Радянське літературознавство. — 1989. — № 10.
19. *Шевченко Анатолій.* Талант любові: Життєвий і творчий шлях Григора Тютюнника // Тютюнник Григор. Твори: у 2 кн. — К., 1985. — Кн. 2. — С. 314-327.
20. *Шевченко Г.* Вічна загадка любові: Із спостережень над новелістикою Григора Тютюнника // Радянське літературознавство. — 1981. — № 7.
21. *Яворівський Володимир.* Прийшов, щоб залишитися // Жовтень. — 1982. — № 11.

Художній світ Анатолія Дімарова

Заняття № 26

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

Питання, які виносяться на обговорення:

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

ЛІТЕРАТУРА:

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

№ 3-4. — С. 127-134.

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

Астропринт, 2003. — С. 254-267.

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

Проза Валерія Шевчука

Заняття № 27

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

Питання, які виносяться на обговорення:

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

ЛІТЕРАТУРА:

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

8. Єфремов Сергій. Історія українського письменства. Видання 4-е. Том II. Мюнхен, 1989.
9. Жолковский А. К. Блуждающие сны: Из истории русского модернизма. Сб. статей. — М.: Сов. писатель, 1992. — 432 с.
10. Жулинський Микола. ...І метафори реального життя. Розмова з Валерієм Шевчуком // Наближення. Літературні діалоги. — К.: Дніпро, 1986.
11. Жулинський Микола. Наближення: Літературні діалоги. — К.: Дніпро, 1986. — 278 с.
12. Забужко Оксана. Література і тоталітаризм, або Це раз про музику після Освенцима // Літ. Україна. — 1990. — 23 серпня.
13. Забужко Оксана. Філософія і культурна припоминість нації // Сучасність. — 1994. — № 3.
14. Залеська-Онишкевич Лариса. Шлях вічного повороту // Сучасність. — 1996. — № 1. — С. 93-96.
15. Ільницький Микола. Людина в історії. Жанрові структури сучасної історичної прози // Жовтень. — 1988. — № 2.
16. Кейт Сергій. Стильові адобутки 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. — 1991. — Від 26 вересня.
21. Костомаров М. І. Слов'янська міфологія. Вибрані праці з фольклористики й літературознавства. — К.: Либідь, 1994. — 384 с.
22. Кошелівець Іван. Роман як жанр // Сучасність. — 1981. — № 11.
23. Лебедев Ю. В. Проблемы поэтики очерковых и новеллистических циклов 1840-50 годов // Проблемы теории и истории литературы. — Ярославль: изд-во Ярослав. Гос. пед. ин., 1972. — Вып. 36. — С. 26-71.
24. Майдаченко Петро. Проза Валерія Шевчука: Поетика умовності // Радянське літературознавство. — 1988. — № 2. — С. 13-20.
25. Макаров Анатолій. Світ образу. — К.: Рад. письменник, 1977. — 268 с.
26. Медвідь Вячеслав. Поеднав традиційну оповідь з модерном... Літературна полеміка // Літ. Україна. — 1997. — Від 30 січня.
27. Мовчан Раїса. Світ так само не вплимав його // Українське слово. — 1999. — № 33.
28. Онишко Олександр. Реальність химерного // Вітчизна. — 1989. — № 11. — С. 197-200.
29. Павлишин Марко. Канон та іконостас. — К.: Час, 1997. — 445 с.
30. Павлишин Марко. Українська культура з погляду постмодернізму // Сучасність. — 1992. — № 5.
31. Палювська Оксана. Україна: шлях до Європи... через Константинополь. Стаття I.

- Історичний дуалізм давньої української літератури: Візантія чи Європа? Стаття II. Соціум та особистість в українській культурній ментальності: концепція, конфлікт, еволюція // Сучасність. — 1994. — № 1-2.
32. Подорож без кінця: У світі пригод і фантастики. Історія і поетика жанрів. Літературно-критичні статті. — К.: Радянський письменник, 1986. — 279 с.
 33. Покальчук Юрій. Традиції Гоголя і «магічний реалізм» // Вітчизна. — 1984. — № 4.
 34. Покальчук Юрій. Українська література і література країн Латинської Америки // Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті. — К.: Наукова думка, 1988. — Т. 3.
 35. Рябчук Микола. Книга добра і зла за Вал. Шевчуком // Вітчизна. — 1988. — № 2. — С. 176-179.
 36. Рябчук Микола. «Міська новела» в двох особах // Вітчизна. — 1981. — № 9. — С. 204-207.
 37. Рябчук Микола. Поле пристрастей людських (Штрихи до портрета Валерія Шевчука) // Українська мова та література в школі. — 1984. — № 6. — С. 27-33.
 38. Сподарець Володимир. В магічному кристалі химерного жанру (Вал. Шевчук «На полі смиренному») // Духовна спадщина Київської Русі. — Одеса: Маяк, 1997. — Вип. 2.
 39. Таран Людмила. Будні та свята літописця. Розмова з Валерієм Шевчуком // Гороскоп на вчора і завтра. — К.: Рада, 1995.
 40. Тарнашинська Людмила. Бути митцем, а не його тінню... // Всесвіт. — 1995. — № 7. — С. 174-177.
 41. Тарнашинська Людмила. Візія України у постмодерному фокусі, або Що на обрії // Літ. Україна. — 1996. — від 10 жовтня.
 42. Тарнашинська Людмила. Закон піраміди, або Чи існує формула ідеального «я» // Дніпро. — 1990. — № 12.
 43. Тарнашинська Людмила. Парадигма добра і зла, або Листок із дерева пізнання Валерія Шевчука. // Art Line. — 1997. — № 4.
 44. Тарнашинська Людмила. Парадигми «нової реальності» Валерія Шевчука // Слово і час. — 1988. — № 6. — С. 46-51.
 45. Тарнашинська Людмила. Свобода вибору — єдина форма самореалізації в абсурдному світі (Проза В. Шевчука як віддзеркалення екзистенціалізму) // Сучасність. — 1995. — № 3. — С. 117-127.
 46. Фещенко В. В. Герой і слово. Проблеми, характери і поетика радянської прози 80-х рр. — К.: Дніпро, 1986. — 211 с.
 47. Фенько Наталія. Ірраціональне в художньому світі Вал. Шевчука і жанрові особливості його історичних повістей // Роди і жанри літератури. — Одеса: Астропринт, 1997. — С. 203 — 204.
 48. Фролова К. П. Субстанції незримого вогню... (про поетику художнього твору): Літературно-критичний нарис. — К.: Дніпро, 1983. — 134 с.
 49. Фрзвер 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. — С. 130-135.
52. Черноиваненко Евгений. Литературоведение в ситуации Fin De Siecle // Проблемы интерпретации и рецепции художественного текста. Сборник научных работ на пошану профессора Нонни Шляховой з нагоди її 70-річчя. — Одеса: Астропринт, 2003. — С. 307-320.
53. Шевельов Юрій. Україна — Європа — культура — посмішка // Літ. Україна. — 1992. — Від 5 листопада.
54. Шевчук Валерій. Мисленне дерево. Роман-есе про стародавній Київ. — К.: Молодь, 1989. — 360 с.
55. Шевчук Валерій. Із темних джерел життя. Укр. готична новела ХХ ст. // Літ. Україна. — 1995. — № 4-5. — С. 3.
56. Шевчук Валерій. Універсальна картина світу в творчості письменників українського Бароко // Україна. Наука і культура. Випуск 28. — К.: тов-во «Знання» України, 1994.
57. Шевчук Валерій. У череві апокаліптичного звіра: Історичні повісті та оповідання. — К.: Український письменник, 1995. — 203 с.

II РОЗДІЛ

ВИТЯГИ З ЛІТЕРАТУРНИХ ДЖЕРЕЛ

Євген Маланюк

ЧОРНІ ВІРШІ

NOMINA SUNT ODIOSA

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

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

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

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

ОСТАННІЙ ЛИСТ

Вибачте, Ганно Редер, —
Серце вас не забуде,
Келих гіркого меду
Офірували нам люди.
Людське, земне, 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 забути?!

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, затих,
І ось завтра, як нині, мине.

ІІ. Я хочу любить далечинь,
Шумний вітер вітхаючих піль,
Неба сяйвно-текучую синь,
Смуги найсолонішої біль.

Тим, ой там би зустріти тебе,
Навстріч вітру, в безкрайність піти!
І ровплюючись серце сліпе,
І могутньо зробишся ти.

Наридилися во время люте —
Гі для вас, здається, все дарма:
Притреміли загравою Крути,
Піжурмила судная сурма.

Мин гарячий вітер революцій,
І пінула полум'ям війна —
Час безповоротний, час палючий,
Кликала й кликала весна.

Ми ж по закамарках, по щілинах
Минчий ховали переляк,
І мивли століттями хвилини
Над болотом рідних Кобеляк

1926

УРИВОК

Нже стомився глухою щоденною грою.
Притриміла епоха, а ти не гориш.
І ми сцені все ті ж невідмінні герої:
Грифан Прокопович, Панько Куліш.

Надчине, втретє збрехав твій лукавий кратер
На старече вітхання здрібнелих мавел.
Мини курських лісів вже вставав імператор,
Олидавав олов'яним оком степ.

Чи панцерний Петро?
Чи бронзовий Микола? —

Не шкунуть. Але в постаті хижій все те ж:
І тицарського кесаря вперте чоло.

І дразлива усмішка, і сумніш одерж.

1926

З ЩОДЕННИКА

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

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

09.09.1938

МОНОМАХОВІ

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

Ти не знав, яка мертва отрута
В цім чуваськім слові «москва»,
Бо інакше — і хижо, і люто —
Продавенілі 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, Мономаше,

Ти не навчай,

Що щастя наше —

Покора й рай...

П. Филипович)

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

Дикий, синій, нестримний степе,
Нестримну твою широчінь.

Вже ані випрошу, ні візьму —
Сліз'ями не окроплюти шлях!
Я перейшов на чорну схизму,
Навіки виклятий монах.

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

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

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

Високий гул смерек та плюскотіння хвиль.
Піски неплодних піль та долини пустинні,
Лиш терен та будяк, та де-не-де хатина,
Та вітер-суховій...
Ні, не уцухне біль.
Як язва чорна він — горить і не згорає.

Діждатись місяця. Й горбами рівних днів
Під вовчим сонцем едаль піти на рокит струм
До вимріяного, неадійсного 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 півном небуття,
А за вікном катеринкою
Крутиться сонне життя.

19. 08. 1926

ЗЩОДЕННИКА

I.

Імлиста мжичка. Прогуде трамвай,
Промчить по асфальту мокре авто —
І знову чуть, як виє в голих вітах
Старого парку хижий листопад.

І ліхтарі хитаються й скрегочуть,
Мов вішальник 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 змійється по руїнах
Могильним гадом. Проповзе й — кінець.
Вона ще снить — рокована країна

Струхлілих душ і висохлих сердець.

Пам'ятається їй велич, міць і слава,
Геройські жести, втілені слова,
А не видно їй, що виснена держава,
Мія сивий привид, в невідь проплива.

І дійсність виростає невблаганно
Пудон безверхих, зламаних колон...
І мертвий день кінчиться.
Невдихання
І 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.
Ім розілявся по кволим тілі,
Щи снить про історичні сні
У істеричному безсилі.

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

І до мішуриса біжить
По позичку — ще раз зазвати...
Та вічності не обдурить
І присуду не ошукати.

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,
Зикапані слів'ями 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 співнілий вітер,
А місяць жовті зуби вишкірив
І заховався за віти.

Дарма. Від мене не сховаєшся,
Мій ласий лисий баламуте!
Пора спочить, пора покаятись, —
Вже вір 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 їду 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 вісті я,
Бо весна відпала давно.

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

Ні юнацтва, ні мрій не проси!

III.

Беріз, беріз тебе, як скарб,
І раптом травень — листопадом.
Любуйсь я пожежі п'яних фарб,
Дивись, як жовте листя пада,
Як спокоем завмерла синь
У золототканій паполоні,
Як дихає безкрай краси
І як життя вітха на вломі.

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

27.10.1925

ПАМ'ЯТІ ЮРІЯ ДАРАГАНА

1.

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

То чи ж навчить? Боюся, друже мій,
Що вже даремно, бо — запівно.
Йду бездорожжям, калюжами,
І марно кличе вірш валізний.

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 клекопоти
Орлиним клекотом... те саме,
Поки попідростають діти
І вітер смерті знов задме.

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

Що виссала із серця кров, —
Це через тебе — не буйтуром,
Не блискавою — 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 1936р.

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

Щим дух гірський приніс в степи,
А вітер і козацькі чоти,
І щось, либонь, від Дон-Кіхота,
Врушило, в постаті тремтить.
Щим старовинне, щось таке
Над пісні, лицарства і слави,
Щим разом ніжне і тужаве,
Не криця — тверде і крихке.
І пп ударив буревій
І пориві хижої нестями
І вясипав мертвими снігами
Миним очей і ніжність вій...
Али десять літ — і вже по всім.
Серця сліні! Серця калічні!
Кіпінка ця хохляцька вічність,
Нонешна і гірка, як дим.

11. 11. 1936

КАРПАТТЯ

Хати мої, хати нивенькі, бідні й рідні,
В тонкій мереживі розквітлх вербних віт.
Тут ще чорніш відвічні чорні злидні
Накреслює карпатський краєвид.

Матча та жид. А хліба ні кавалка,
І вітять ребрами замурзана марга.
На мовчанку села балака тільки балка —
То Турія — по ріні — наріка.

Сини ростуть — то що ж? — неплідні самосі...
Гиними крумпллями палянку заїдає —
Над імнем твоїм гнила мара «России»,
Щоб ти не був землі свій газда.

14. 04. 1927

Порошків

ПРИСВЯТА

I.

Мияємо у житті, як в'язні.
Нащо ж було юнацтво й весна?
Тільки сум, тільки сон — заприязнені,
Тя кризь ґрати — 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 похоронній 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 — навашиє, навік.
Вже ні пестоції, 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 смерти останній ковток.

19. 11. 1925

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

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

1930

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

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

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

Ось бачу знов — церкву на узір'ї,
Торговицькі хатини тогочас.
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 їж 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 твоєї тьми,
Що безсмертя мое не загине
В смертоносних зав'язях зими.

Божевільно клекочуть 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, прудкім за вітер
Продвигачить 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.

Маране листя дитячо-невинне,
Видяють соки в деревах.
Прий гін крижана смерть припинить,
Не скує смертельно білий жаж.

Мариде поминальним співом,
Сполене в похоронний сніг,
І весна — земна пречиста діва —
Наша у сніговій труні.

Ти криж хугу вдарить меч небесний
І над срібно-білим сном весни
Гімн Кари закричить «воскресни!» —
Нім немилосердя вишини.

02. 05. 1935

ЧУЖИНОЮ

Будуй чи не будуй — однаково.
Пітрами простір цей яриться.
Дні Праги, Києва чи Кракова
Не ті ж: саки і патерця.

Не дме та й дме. Всіма щилинами
Гудить крихка трюхастіна хата.
Глухими ревними звіринними
Налая рівнина понята.

Що мить — і дикі хвилі повені
Пожруть порожні, утілі стіни,
І знову дні підуть мандровані
У пітровий безкрай пустині.

І серце спрагою розпалиться
Прийняти сонця ярі стріли.
Саки та суковата палиця
Смалчені замінять крила.

20. 03. 1931

ДЕСЯТИЛІТТЯ

Ліпуння, спів сліпої крові
Та в пам'яті — безкрай степів —
Так зачалися дні лаврові,
Так оперше загорівся гнів

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

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

07. 05. 1931

Боже, я камінь помсти випустив в рук,
щоб ти Пісю

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 — праця.
Ген суне Голіят, мов тьма на тлі віків.

10. 07. 1927

ЗАГАДКА

Йшли 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 степи
Та дудоні ординської луни наслухував.
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.

Дута, як ніч, сліпа і п'яна.

Душа — о, скільки ще палать їй!

Як тяжко, тяжко окаянній,

Залізним мороком налятій.

17. 06. 1928

КИЇВСЬКА НЕОКЛАСИКА (1922-1929)

М. Зерову

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

Гартований боями ранив слух.
Та ось прийшло: гармати знов на плуг,
Куплети куплетистів на — еклоги,
І простори крізь мертвий мур облоги
Свій неозорний розгорнули круг.
Декретний друк вже припадає пилом.
Вже крамарі давно на пуд скупили
Обгорточний верлібр Поліщукив
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 вознем! 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'єдстал і Канітолій.

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

09. 12. 1925

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 вавирує завірюха.
Уста затиснуті — горять.
Випілені — скрегоцуть зуби, —
Та в пурпуровім часі згуби
Рука не змучиться карати!
Набряклий м'язень не тремтить:
Гік в кулеметі, пружно звинна,
Чекає на останню мить
Вамком затиснута пружина.

08. 01. 1931

I.

По днях нестриманої ярості,
По веснах п'яної краси
Сиде сірий попіл старості
Та присмерку твереза синь.
Віли ти мрією і забавою,
Милитвою мені була, —
Тепер сліди твої зішкрябую
Тупими павурами 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...
Серпень диха, як пуста, як сум,
Та близьким листопадом лякає
Пишних кленів сумірний шум.

11. 08. 1926

ТЕРЦІНИ

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

1929

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

29. 12. 1926

Живеш розжєвремим залізом.
Возняним подихом — душа:
Угору! В синь! —
Та темним низом

Заклята залягла межа.
Та около мокрої соломи
Неперепрілий дим і чад.
Або скляні холодні злами
Кривих, потовчених свідач.
Здасться, нібито й боролось,
А глянть: отара втікачів.
На чорта їм варявський голос,
Сталевих слів дзвінкі мечі?
Що їм п'янкий, терпкий Стефаник,
Що Лесів мрамор вічних строф?
Їм дай болотяну нірвану,
Втекти від творчих катастроф.
Їм — засмальцьованная постіль.
Тапчан лакея, не раба,
Їм гунявий куркуль в корості
До серія мрією припав.
А то ще затички — Тичини,
Прем'єри Гаркуніаських труп,
Що їхньому чуттю вітчизни
Позавадрить міз 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,
їмни й крики,
Щоб визначить в віках непереможну грань.
І раптом — все згаса? Лягає примірок 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

СОНЕТ ОГИДИ 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 гунявий Ленін,
Історія новий готує том, —
Тюхтій-хохол, що, хоч дурний, та хитрий,
Макітру хилить виключно по вітру.
Міркує шлунок 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 вознем не такої біди...
Може б, тільки тоді позабулась
Хлестаковщини мертвих душ,
Яничарських ночей розгула,
Куркульства бездушних туш.
Може б, тільки тоді
Шельменчат тих
Охрестила пламінна 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,

І чорторії якісь, вночі —
Ти, новим згвалтована Хмелем,
Звагітнієш на мечі.

1924

ІСТОРИЧНЕ

Обабіч шляху із Варяг у Греки
Ще й досі живуть ні варязи, 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 збазну, 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
Ніжний подув розквітлив літ.
Плинуть білі незнані трамваї,
Гомонить незнайома юрба.
Чом же б серці немудрим співає
Недоречна херсонська журба?
Глянть навколо: юнацькі обличчя
В металеву синню в очах,
З гострим знаком суворого клича,
Що сполучує радість і жах,
Що єднає молодих і старших...
О, Нестерпні пломена мети!
Тільки в ритмі державного маршу.
Так потужно, так весело йти.

04. 06. 1934

II.

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

З колон — ще мить — рвануться вавсь орли,
Але над всім зорить незримий стерник.
Він в цирклях площ, в розгоні перспектив,
В їх маршових камінних широчинах,
В dokonаних систематичнихчинах,
Де наказом загнуждано порив.
Далеко імператор і король,
І хоч доба залякла темно й ржаво, —
Саме каміння вимовля паролі,
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 — танцює, нестями,
Та тут практичний і солідний він:
Амфітеатри служать парниками
А ось — не зовсім рококовий млин.
Солдат-король тут працював і крочив
Муштровим кроком по паркету заль,
І, певно, тішив сині його очі
Простецький цей, жовнірський цей Версаль.
А гість з Фарнею, тайге брехні і ялоби,
По виспиренніх словах, на самоті,
Дивився скоса на різьбу й оздобу
І посміхався пруській простоті.

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'y (фр.) — шарм.

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

«Народився 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.

Уринок

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

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

Мономахові

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

«В початку світової ночі...»

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

З щоденника

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 Дарягана

Даряган 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! Сонді! Більш душа не стерпить...»

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

«Торговицькі хатини...» — село Торгови-

ця розташоване на правому березі Синюхи, навпроти Новоархангельська.

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

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

Загадка

Per pedes apostolorum (лат.) — стопами апостольськими.

«Ти за життя горіла й пеклі...»

Дант — Дайте 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 розжевереним залізом...»

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

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

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

Сонет огиди і гніву

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

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

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

Ліна Костенко

ІНКРУСТАЦІЇ

Мене сьогодні голуб розбудив
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.
Уявляю твоєї смертної дороги
вселені очі заздрості горять.
Непереможна безборонність —
твій меч єдиний і єдиний щит.

Ішов ночей повільний караван.
Митили дні, як п'яти марафонця.
Слова уже не вірили словам
і мружились од правди, як од сонця.
Не переможе істина без нас.
Ой, скільки людю збіглося на Парнасі!
Таке розвели тирло,
щоб я моїм коником ніяк і підступитися.
Дивається шукати гірське озеро.
Не люблю каламутного слова.

Не треба ваздрити Шекспіру,
він жив у дуже темний час.
Криш в шафотів 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 нечуتمі голоси
серед німої музики мозаїк.
Усе було на світі позавчора.
В візницях Часу предковічний лід.

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

Стихії смутку і любові.
Великий сон душі, не втілений у слові.
Гіркий міраж 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 щабличку страждання.

Як чорно тіні впали від тополь
на добрий сніг 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 домократом,
а хам не стане демократом.
Ненавидить простота простоту.
Тримай від себе хама на версту.

Незр купує равак бурштину.
Переломив навіл гіркий хліб мислі.
Хай Марі Андерсон ридає 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.
Відайте мені дощ. Відайте мені тишу.
Відайте мені ліс і річечку в луках.
Відайте мені сад і зірку вечорову.
І в полі сіяча, і вдячну щедрість нив.
Відайте мені все. Відайте мені мову,
якою мій народ мене благословив.

Атомний Вій опустив бетонні повіки.
Коло окреслив навколо себе страшне.
Чому Звізда-Полин упала в наші ріки?
Хто сів цю бідку і хто її пожене?
Хто нас образив, знівечив, обжер?
Яка орда нам ідність 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 двгін. І досить балачок.
В яких лісах іще ви забарложені?
Що яничари ще занастають?
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.
Зісходу землю зорі обступили.
І Всесвіт в лупу дивиться на нас.
Хто ми йому? І що він бачить звідти?
Чумацький Шлях чи зоряну чалму?
Земля, що крутить хула-хуп орбіти,
мабуть, ще зовсім дівчинка йому.

Колись були Орфеї, а тепер корифеї.
А як же він став корифеєм, як не був Орфеєм?
Сам Орфей не був корифеєм.
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 лінів.
Моя душа у цьому лімі —
як скалка сонця в хризолімі.

— 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.
І 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
шапка, 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.
І всі зайці ще вухаті, і я ще дитя.
Стіни білі-пребілі, і натоплена піч.
Ікрустований місяць в заворожену ніч

Ісі 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.

Ошиново-пташиний ліс. Озера всі в лапатті.
Одну сосонку вишиває
сріблястим шовком павучок.
І в 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 забути. Прокинути 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 клекопті бід?
Кити хоч викидаються на сушу.
А людству викидатися куди?!

Ми поранені люди, ми дуже поранені люди.
Але хто наші вбивці? — не ми, не ми 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 забуває.
Все, чим образили поета,
акумується в слова.
А слово — струм. А слово — зброя.
А віще слово — вічево.

Душа, зруйнована, як Троя,
своїх убивць переживає.
Поет не може бути власністю.
Це так йому вже на роду.
Не спокушайте мене гласністю.
Я вдарю в пастку не піду.
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 вазирає у вікно.
Хтось потайки обнищпорює 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 ідності 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.
Самоваслуханою безва шляхетна муза обмина.

Все важче знаходити квіти,
мед яких обцяє бути цілющим.
Недаром європейська блжолла
брала нектар з квіток Андалузії.
І космічний пилок носила в свій древній вулик.
Також пил архайчний зі всіх книгозбірень світу.
Мед нові гній гіркій,
стільники уже синтетичні.
На телеграфних дротах не зіграєш
свій плач гітари.

Стоять озера в пригоріщах долин.
Луки цвітуть у придорожній смузі.
І царствений уибатий чорногуз
поважно ходить в ранній кукурудзі.
Дівча козу на вигоні пасе.
Машины 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.
Проворий жах обмацує ворота —
чи можна людям в хату увійти?
Роса — як смертний піт на травах, на горіхах.
Але найбільше стронцію — у стріхах.
Хто це кавав, 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?!

Перегнали конку експресом.
Одвінчали геніїв лавром.
Те, що вчора було прозресом,
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 невідлтийдвін.

В дитинстві я літала над жоржинами.
Та й виросла, літаючи — літа. —
Тепер ходжу стежками і стежинами
і прокладаю шлях крізь болота.

Втомилось мое серце калатати.
Терплю і мовчки прокладаю шлях.
Я, що у снах навчилася літати...
Я, що могла б ходити по шпильях...

Болото цмокає губами.
Болотяні класики кумкають на купині.
Я знаю тут свою безвихідь.
Але куди подітися мені?
Податись можна, а подітись — ні.

Дев'ятий вал болотяних емоцій.
Мистецтво подивитися не в суть.
І жєнщини, схвильовані собою,
у тривіальність бюсти понесуть.
Чутки, плітки, патетика, промови.
Апофеоз дрімучої гризні
Кались напишуть спогади про море
ті, що тепер сидять на купині.

Сліпучо усміхнулася гроза.
Нісвітне дерево струнулося 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 явичайного погляду скрипе
відкривається лиш дивакам.
Прочитай золоті манускрипти,
подивися у вічі вікам.
Чуєш гул космодромів правданих?
Очислений розум притих.
Нєтутєшні обриси храмів.
Прєзгєдані німби свєятих.

Такий туман, аж піють сірі півні.
Алима йде з туману у туман.
Ми всі, по суті, живемо
в тумані мірою в тумані.
Притиріння 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?!

Фенікс вилітає з попелу.
Зі сміття він ще ніколи не вилітає.

Ескія 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 маскараді 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.
Їхня 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, двоєдушність!

Двомовність — як роздвоєне жало.
Віки духовної руйнації.
Змія вжалила серце нації.

О, мово, ти їде жива. Тяжкі твої торттури.
Кались творялися слова, тепер — абрєвіатури.
Читаєш: «СНД», і давишся сніданком.
В чім порятунк? 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'єсі дирижує сам диявол.
Просніться, люди! Це погані сні.
Нове століття в шибку заглядає.
Той самий чад, ті ж самі казани,
лиш інший диявол дрова підкидає.

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

Чудовисько розтисло щелепи.
Першими випали інтелігенти.
Деякі ще живі, інші частково.
Випали в його пащі.

а впали до його ж барлогу.
Між гігантськими кігтями
навопацки шукаєм дорож.

Нове століття, ба, тисячоліття!
Тривожний історичний Рубікон.
Такий рубіж — це завжди катаклізмами.
Держави, не махайте кулаком!
Політики, повбудуйтеся апломбу.
І не ведіть до світлої мети.
Щоб якомсь, не спіткнувшись об бомбу,
поріз 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.

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 зачарений 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 одесную.
Гряде неоунізіам. Я в ньому не існую.

Таке суспільство чи таке, а всі ті ж самі оди
Яке глибоке і щупке коріння несвободи!

Ми у просторі чи в прострації?
Деградуємо чи грядеєм?
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 їще раз відродимось,
і затанцюєм по телеку.
І скорчатиме скорчик на кожному пустирі.

Перегорюєм ще раз — і вперед.
В апофеоз витійства і крутійства.
Допасувавши слово до потреб
коріркою налитого суспільства.
І все про волю будем гомоніть.
Будити мисль 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 змиряють 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 прізви.

На вербах золотих вродили дикі груші.
Зникає мій народ, як в розчині кристал.
Той шолудивий чорт купує вбогі душі.
Новим воздям вже мостить п'єдестал.
Купуй, купуй, купуй! — чого ті душі варті?
Мости, мости, мости! — вапає і ця мана.
Все людство вже збулось.
Лиш ми їще на старті.

А на шляху — то прізви, 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 неважність
ворушити 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 вознища в пеклі
розповідав чортам, —
вони дуже сміялись.

Це вже ніхто, ні нація, ні люди.
Історія зіграла в нічню.
Одурені і ті, що одурили.
В лісах душі заводяться горили.
На зміну гуманістам приходять гуманойди.
У парниковому ефекті зійдуть нові популяції.
Страшна ціна духовної інфляції.

О, що ви пишете, що пишете?
Які ж це Муви вам велять?
Асоціації не плачуть і асонанси не болять.
Замулив слово сірий сіль верлібрів.
Класичний вірш від логіки втомився.
На римах вірші — як на раликах,
хоч би спіткнулися об мисль!

Які занедбані слова — як сироти невжиті.
Каштанове слово — діамант на чорнім оксамиті.

Новації, традиції, коктейлі в срудині.
Метаморфози пози і позиції.
А нащо велетневі пова?
На світі велетням самотно.
Найбільша мрія віртуозна —
зробити чудо непомітно.
Перелицьовані новатори.
Які річки, такі й фарватери.
Пора спускати на воду кораблі,
а у нас тут мальовані глечики
на болоті плавають.

Обжурити, обдмухати,
покропити свяченою водою:
— А щур тобі, пек, політико, нечиста сила!
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 в боліт?
Побудували суспільство, ніроку.
Молодь сахнулась від демагогії.
Чорні ансамблі важкого року.
Паніка м'язів. Бунт біології.
Душі на зламі. Століття на зламі.
Вчаділі в хаосі потерчата.
Що їм лишилось у цьому бедламі?
Тільки бедлам цей перекидати.

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

Ми дикі люди, ми не знаєм звичаїв.
Ми нищим ліс. Ми з матір'ю на «ти».
Ми свій кінець пришивдишум, пришивдишум
у колективних нетрях самоти.
Душа ніяк не виїде 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 ворі позукали.
Пощо мені, о Боже мій, пощо,
пощо мені так душу ошукали?!

Скільки тих бідлашних валал у цій пустелі!
І що ж? А нічого. Час від часу вона
таки ворухнулась.

Старі павіани косують на мене оком.
Молоді махаки хайдаються на моєму терпінні.
Вежа моєї самотності
не обрита всередині корком.
В пошуках втраченого часу
я знаходжу лише безвихідь.

Життя — це пастка і життя — це пуста.
Це сон про себе і нема коли.
А може, й смерть — це теж лише відпустка
у кілька втілень тої ж кабали?
А може, все це — піднебесний тир?
Хатки, дерева, люди, птиці, звірі —
де все якийсь невримий богатир
приходить постріляти на довілі.

В дитинство хочу, там усе моє.
В дитинстві ми — великі Магелани.
В дитинстві відкриваєш материк,
котрий назветься потім — Батьківщина.

А поки що, маленький папуас,
я відкриваю стежечку і квітку.
Мені звіте люпин. Мені співає пташечка.
Мене гукнув далекий пароплав.

По цьому Дніпру пливли човни в Візантії.
Царівна пливла, їй було вісімнадцятий год.
Про неї писали хіба ж такі грамотії!
Король її сватав, і вікінг, і русич, і зот.
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 шагреновій шкірі небес
прорвалась озонова дірка.

В озовову дірку подивився янгол:
— Господи, скажи їм, щоб Вони схаменулись!

На це не здатен був пітекантроп.
Летить земля — обплечена пелюстка.
Маркіза Помпадур сказала: «Хоч потоп!»
А після нас залишитися — хоч пуста?

У нетрях прокидаються гриби.
Магічний знак — по відьминому колу.
Однака, що ніхто ще не проходив —
важкова непродертість павутин.
І цілий день в лісах наодинці.
Я у лісах, як в шапці-невидимці.
Аж тут мене ніхто вже не дістане!
Моїх берівок царство тонкостанне.

Поховані чорнобильські ліси!
Не лабуйте наші голоси.

Кощій Безсмертний зону стереже.
Китигорошко 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 вдалось, —
І черв те ніхто не здивувався.
А що такого? Лосі нам рідня.
Креснув рогами — як трамвайні дузи.
Він, може, йшов до мене навмання —
з моїх лісів, з чорнобильської тузи.

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

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

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

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

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

Озидна річ — конвульсії режиму.
Психологічна астма. Задиhaюсь.

Все не стабільно. Все стобільно.

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

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

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

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

Не хочу грати жодної з ролей
у цьому сатанинському спектаклі.

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

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

Десятки літ неміряної втоми.
Абсурдами примучена душа.

В мені щодня вбивають Україну.

Вночі із хаосу безсоння,
коли мій Всесвіт ожива —
як срібні птаці вилітають
ще неприборкані слова.
За день банальностей і фальшу
опто 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 зроти, 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.
І цивільних піджаках дримають пістолети.
Політика — як танці паралітика.
У душах намул не осів.
Криміногенні патріоти.
Імітазаври сталінських часів.

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

Не шукаймо досконалих ліній
у кривому дзеркалі опиній.

Мені 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
якщо робити Героніму Босху.

Дипловнення до античних джерел:
нашого Прометей клява двоголавий орел.

Тупанхамон і Ехнатон!
Наш саркофаг не важив стільки тонн.

Ми — сталкери на власній Батьківщині.

Руки на кермі, голова в ярмі,
Ідемо.

Не бачу обличчя істини,
воно спотворене белем.

Гіркі шляхи інтелігенції.
Не видавай шакалам індульгенції.

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

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 їще хоч трошки побули!
Уже дерева — як розаті 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 скарбниці горя внесок.
Заплачено сповна — за все, за все, за все
Душа — як храм з очима древніх фресок.
Все бачить. Все мовчить. Все далі понесе.

// ЛУ. — 1998. — 14 жовтня.

РОЗДІЛ III

СТАТТІ І ДОСЛІДЖЕННЯ

Василь Фашенко

ІСТАБИ ДО ІСТИНИ

На початку XX 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», а в Тараса Шевченка — це немовби то щось аліте, єдине: «сонце — правда, і «дозрівати», тобто додівлятися, осягати, цю правду треба не на чужині, а на своїй землі («І мертвим, і живим...»)².

Пригляньмося до першого проміння з 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 у освіченому світі вислів, що означає «міраж», з українським словосполученням, яке передавало конкретику відчуттів і мрій людей землі. Сусідство латини й української мови «заговорило»: ідеальне й матеріальне, дух і ґрунт вступили в діалог, який не закінчився і в кінці XX віку. Нашадки 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?

*Молітьсь богові одному,
Молітьсь правді на землі,
А більше на землі нікому
Не поклонітьсь.
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 XX віку Павла Флоренського («Столітнє утвердження істини» (1914 р.)). Осягнувши значне коло лінгвістичних

віджень, автор подав походження і значення цього слова у мовах різних народів. Для євреїв істина — це «вірне слово», «надійна обіцянка» не князя чи сина людського, а тільки незмінного Істинида⁵. 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 існуюче, на відміну од мнимого, не дійсного, буваючого»⁹. До того ж, за санскритом, у корені «es» є три пласти значень у порядку висхідної конкретності — дихати, жити, бути (адже і досі зберігалося в побуті: «Живий? — Це дихає»). Отже, істина — це те, що живе; це істота й істотне.

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

Як показує аналіз, філософи (пошлемося тут на «філософські зошити» Володимира Лєніна, «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 кадило «правда є в ній всеосяжне: від інтимної «правдоньки» («І небо невміте») до грізної «правди-мети» («Осі», 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 швидше для них — це правота, правильність, на протизагу кривди — 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 у трактаті про витoki художнього творення Мартін Хайдеггер підтверджує положенням давньогрецького філософа Геракліта: «Батько всього — polemos, усього цар, і одних він вбиває богами. Інших — людьми, одних — рабами, інших — вільними»¹¹.

Для ідеалістів предметом абсолютної істини є Бог, ідея, дух. Для матеріалістів — об'єктивна закономірність розвитку природи і суспільства. Перші наближаються до істини через віру, потім через осяяння, екстаз, через «містерію Духу, в якій Бог народжується в людині і людина народжується в Богові»¹². Другі — через практику, наукове осяяння 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 XX столітті. До того ж, висловлювалися протилежні погляди стосовно самого існування абсолютних, вічних істин, зокрема — в полеміці між В. Ашвілім і О. Богдановим. Останній вважав, що повторюване в практиці, засвідчене органами чуттів людсь, не завжди може бути критерієм істини. Адже мільйони землян протягом тисяч років багаторазово засвідчували, що сонце обходить навколо землі по небозводу, та настав час — і воно 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 оглядається 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 Гудая, але ідеал бачить в робітничові Гудці, який прагнув нести світло селянам (однак, ця постань у повісті М. Коцюбинського не випадково невизначена, бо сам автор, мабуть, не знав усіх обличчів 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 Гогофу» Богдана Лепкого, «Роксолана» Осипа Назарука, «Жовтий князь» Василя Барки). Для матеріаліста Бога нема. І ті, що до нього звертаються, на його погляд, люди темні. Саме їм адресовані пародійні усмішки «Діти небесні», «Діва днес пресушественного рожда» Остапа Вишні, де автор висміює не тільки погів (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. Антірелігійні 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 уцадили своїх опонентів: у романі «Жовтий князь» В. Барки комуністи Отроходін і Шкірятов — це посланці антихриста, жовтовиди, від яких пахне сіркою.

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

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

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

«Правда, — зауважив дослідник, — або агонізує, або вбита, вмерла, або вона у темниці, в неволі, під ногами панів... Образ смерті Правди, очевидно, заступає місце її 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 смиренномудріє, 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 ХІХ і ХХ століть. Для одних митців — правда у совісті і благості, 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 частіше 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 — підносилися лише правда бідних, насичена класовою ненавистю, жадобою помсти. А з другого боку, герої письменників українського зарубіжжя погрожували червоним розплатою за розгромлену Українську Народну Республіку, за знівечене село, пригноблену інтелігенцію.

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

писав Тодось Осьмачка у вірші «До Стефаняка»¹⁸. Його однодумець Євген Маланюк теж «викликав українців піднятися на клич Залізняка: «Вставайте! Знову треба крові! Знов коси жерну в ножі!». Та, можливо, згадка про рідного брата Сергія, який у їхньому містечку — Архангороді — встановлював радянську владу, вірячи в те, що правда на його боці»²⁰, напівтовкнула 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,
Наши навіть сміх був хмурий і іркий.*

То ж не дивуйсь, що, визволившись з брану,
Ти, зранена, зустріла нас, синів,
Що в дикім захваті ятрили кожну рану
Шершавими руками дикунів,
Що в дикій пристрасті твоє тулили тіло,
І кожний рвав до себе і радів.
А кров текла... І ти заохолоділа
В палких руках закоханих каптів²¹.

Очевидно, що національних і соціальних варіантів правд не можна «узагальнити» в якесь 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 гав, 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 забезпечив Петро? Збудував і забезпечив поперед усього ту величезну централізовану машину державну, котра від його часів подвійною вагою і подвійним гітлом налягла на Росію і на Україну. А скільки то добра, скільки крові потратилось, щоб забезпечити і утвердити таку цяду, щоб придушити на всіх окраїнах останки вольного партикуляризму, вольного народного духу!»²³.

ДIALOG двох українських митців (а скільки їх було і є у ХХ столітті!) спонукає до роздумів. Адже і сам І. Франко закінчив свою полеміку з автором «Хуторної поезії» словами Лессінга: «Нехай кожен висловлює те, що йому здається правдивим, але правда сама нехай буде заслана Богом». А П. Куліш в іншій своїй праці зауважив: «Правда з Неправдою ходять проміж миром обнявшись, і найлуччі люди 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 пізнанні 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 двобічній 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 кожній особі життя на землі одне. Воно має бути — понад усі ідеї — не темним, а просвітленим. Людська справедливість встановлюється не силою зброї, а силою духовності, демократичного ладу, взаєморозумінням і любов'ю до собі подібних. Оди на честь своїх гармат — червоних чи січових стрільців — це антиподи часу, а

не вічності. Для вічності людина і зброя — явища несумісні. Всі війни, на думку героїв роману «Людина і зброя» Олеся 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. Жадливість загибелі живих життів виражається гончарівським подвійним оксимоном: «Закривавлений наш студент, що стоїть у житах, схилившись над першою молодою смертю»²⁶, того чорного літа 1941 року. Образ молоді смерті серед жита, символу життя, це щось понад реальне, це — диво, що нестрашує душу. Конкретний факт загибелі воїна стає моторошним знаменням часу.

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

По садочку ходжу,
Конишенька воджу, —
Через злую неньку
Нежонатий ходжу.

«Спробуймо ж дibrати, мiркує дослідник, при чому тут ходіння по садочку, водіння по ниньому кониченькi та я нянька, через яку я й досi нежонатий. Принаймнi, якби i справдi я i виходжав собі згiнчi'я з кониченьком по садочку — видовисько було б незвичайне. А воно, що й мiяти, незвичайне, дивакувате, проте ж абсолютно виправдане, бо «судне» дiйснiсть першого плану, аби зрiднитися з iстинною — з дiйснiстю другого плану... Кiнь — найбільше благо козака, садочок — найбільша окраса його середовища. Є, отже, середньовiчна єднiсть: благо i краса. До чого ж, чому тут не сад, а садочок, не кiнь, а кониченько? Це любов, категорiя Серуя, яка сполучає рiзницiненi символи в одне цiле. Був би «сад», «кiнь» — не було б «духовного ероту», не було б його безкорисливого тепла, яке вiдчуту, до якого б слова ми не торкнулися. У пiснi нашої «благі-і-пiвнiка» протиставляється «неблагому-і-пiвторному» — своя рiдна нянька, свої рiднi сестри руйнують щастя свого сина i брата. Антитетичнiсть iстотно пiдсилюється ледь-ледь примiтною деталлю: спiвну винуватицю свого горя лiричний герой називає лагідно-любовно нянькою.

У пісні, створений за середньовічним методом, є «сіяння істини», є прекрасна лю-
ливість, добре саможертвове серце. Повністю це розкривається в заключних рядках:

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

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

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

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

*А ти, всевидящее око!
Чи ти дивилося 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 глибоко?»²⁹*

І «Юродивий» Т. Шевченка, і народна пісня «По садочку ходжу», і «Gata 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 випадки 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 паладі «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 «люхий царів несе — з законами, магами, з катами» і т. д.; або чи можна ж не здвигати плечима трохи не на кожному кроку, читаючи, який небувалий Рим за Нерона вдумав український кобзарь»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 всоди — 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 Майдан» 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 шукання і суперечності психіки, про антиномію влади і свободи. Навиривавши із тексту цитат, критик оголосив роман наклепом на український народ і Богдана Хмельницького.

Так, якісь фрази із монологу гетьмана, можливо, й недоречні. Та головне ж не в цьому. Хмельницький зацікавив письменника як унікальна індивідуальність, а не ідеалізований «ідеальний» 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-мук, думи-захвати і думи-осаяння. Через голос гетьмана романіст передав гомін покісного народу і його ватажків, не загубивши при цьому індивідуального мислення геніальної особистості. В монологах Хмельницького, звернених до сучасників і нащадків, гримить хвиля широких дум про мир і братерство; про благородство і ницість людей; героїзм і рабство, і в них реалізується гоголівська настанова оновити драму з української історії «потопом речей неутасимий страсти»; струмує могутня енергія освіченого розуму, відтранена афористичність, на вір: «Коли істину не завжди можна захистити, то завжди є змога за неї вмерти».

Історичний роман — не тільки історія. У ньому відтворюється майже ніде не зафіксована психологія людей минувшини, своєрідний лад їх мислення і почуттів, таємнича сфера внутрішнього. А. Б. Олійник, щоб звинуватити П. Загребельного і його прихильників у відсутності «радянського патріотизму», «дискредитації честі і слави України», з обуренням твердить, що протегошений героєм думок він не знайшов у збірнику «Документи Богдана Хмельницького»³² (1961 р.). До нього приєднався й історик Володимир Сергічук, який розглядав роман «Я, Богдан» як «історичне джерело», в якому немає начебто правдивого образу «борьби дружби з російським народом». Історик має рацію тоді, коли він вказує на фактичні помилки. Та коли він зовсім не розуміє інакшості художнього світу від архівів (ну, як йому відгадати 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, постанова) чи мовлене вождям або рабом слово, спостережена подія або вчинок не є істиною в останній інстанції. Вони

для нього лише елементи всесвіту, хоча для когось і могли бути моментом одкровення. Поєднуючи їх у сюжеті правдоподібним («Fata morgana») чи умовним («Тіні забутих предків» М. Коцюбинського), письменник творить художню реальність, яка є відкриттям його правди про людське буття і справедливості. «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 летить 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 висвітлювалась нелегка доля вічної робітнички. Світ — відкритий, а земля — закрита. У супереччї 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 супереччї. Черевики Ван Гога не являють щось сутне окремо. У протиставленні із землею вони дають можливість просвітлитися прихованому буттю. Сяйво, що виникає зсередини твору, є прекрасне. «Краса є спосіб, яким існує істина — неприхованість»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 випливає й забігає в майбутнє, а не копіює відоме чи щось до нього додає.

Отже, правда у нашому світі постає перед пізнаючим розумом та інтуїтивним осяянням переважно як суперечність буття, а відтак і художнього світу, в композиційно-стильовій структурі якого відкривається щось необхідне для пошуку гармонії, 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 «естіни», 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 Ленин В. И. Философские записки // 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.
- ¹⁶ Грушевський М. Історія української літератури. — Т. IV. — С. 650.
- ¹⁷ Інатенко М. А. Генезис сучасного художнього мислення. — К.: Наукова думка, 1986. — С. 127.
- ¹⁸ Осьмачка Т. Сучасникам (1943) // Березіль. — 1991. — № 2. — С. 158.
- ¹⁹ Маланюк Є. Поезії. — Львів, 1992. — С. 68.
- ²⁰ Див.: Куценко Л. Співець степової Еллади // Дзвін. — 1991. — № 7. — С. 140-141.
- ²¹ Маланюк Є. Поезії. — С. 118.
- ²² Куліш П. А. Хуторна поезія. — Львів, 1882. — С. 40.
- ²³ Франко І. Хуторна поезія П. А. Куліша // Твори в 20 т. — К.: Держлітвидав, 1955. — Т. XVII. — С. 187.
- ²⁴ Куліш П. А. Крашанка русинам і полякам на Великдень 1882 року. — Львів, 1882. — С. 14.
- ²⁵ Див.: Маркс К., Энгельс Ф. Твори. — К., 1965. — Т. 20. — С. 345.
- ²⁶ Гончар О. Твори в 6-ти т. — К., 1978. — Т. 4. — С. 320.
- ²⁷ Інатенко М. Генезис сучасного художнього мислення. — С. 232.
- ²⁸ Там же. — С. 192-193.
- ²⁹ Шевченко Т. Твори: В 3 т. — К., 1963. — Т. I. — С. 582.
- ³⁰ Гончаров И. Эпюд 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 Сергийчук 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. Исток художественного творения. — С. 293.
- ³⁹ Там же. — С. 308.

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

В. В. Фащенко

ПРО ДІАЛОГІЧНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ЛІТЕРАТУРИ

Є дві основні історії літератур: переважно описова, наприклад, М. Грушевського чи С. Єфремова, і переважно концептуальна, до якої відносимо працю Д. Чижевського чи багатотомники Інституту літератури ім. Т. Шевченка. Перша прагне повноти фактів у просторах часу й простору. Друга у часі й просторі відбирає факти (і часто зумисне) заради певної ідеї або що ідею (що безперечно, ближче до істини) вилучує із мережки послідовних фактів. Прагнуть об'єктивності, обидві — і в цьому парадокс — якоюсь мірою гришають 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 щаблі до істини або відступи від неї.

Розвиваючись у різних соціокультурних умовах, особливо тоді, коли імперсько-шовієстичні 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 оцінювання 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 сійво, 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 стилевих і жанрових тенденцій у прагненні художнього синтезу.
3. Надмірна політична заангажованість письменників.
4. Катастрофічне звуження кола талановитих майстрів і їхніх творчих можливостей внаслідок жахливих фізичних репресій та ідеологічного терору.

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

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

В умовах розчакнутої людської свідомості внаслідок двох світових воєн, революцій, голодомору, соціальних і національно-визвольних рухів одні митці вловлювали в жагті одне, інші — інше. Коли брати не мали 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 варіанти: 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 спокійно реалізувалися в різних творчих методах, напрямках, стилевих течіях і тенденціях, які то змагалися між собою, то доповнювали одне одного, діалогічно перегукуючись у творчій еволюції талановитих митців, які часто виступали як естетичні кентаври: неореаліст В. Стефаник ставав 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 стилісові 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 осягненні незвичайного у різноманітних обставинах. На відміну від класичного романтизму, він не протиставляє героя ворожому безликому натовпу, а в кожній людині цінує «суверенну особистість» (Леся Українка), яка не тільки мріє, а й діє. Головне в ній — сфера волі, котра гіперболізується поетичним стилем.

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

На відміну від неоромантизму, інший творчий метод, сутність якого полягає в узагальненні типового, апелює передусім не до вольових зусиль індивіда, а до його пізнавальних здатностей, до осягнення складних взаємозалежностей між соціальним середовищем і психологічно-моральними спроможностями особистості. Збагачений новим баченням світу, передусім ірраціонального, часто незбагненого й фатального, цей метод набув рис «неореалізму» (Є. Зам'ятін) у таких українських письменників, як В. 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. Іванчук, Вал. Шевчук. Найчастіше цей метод реалізується в аналітичній прозі та драмі, а також у ліро-епічних поемах.

На специфічному пізнанні ґрунтується і метод неокласицизму М. Зерова, М. Рильського, М. Драй-Хмари, П. Филиповича, О. Бурґардта, 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, заґрунтоване на соціалістичному досвіді (М. Горький), а також на вимогах

дискретованих «зверху» уявлень про правду і неправду. Коли письменники виходили з досвіду виключного 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 імперії. Останнім належали серця тих, хто добровільно віддав всього себе більшовицькій доктрині, яка дисувала несучеренній людині, що треба любити і що ненавидіти, підносячи до ідеалу фанатичний аскетизм і жертвовність. І тоді суперволя перетворювалася в суперневолю, але засліплені цього не бачили. 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 «дептами» були І. Кулик, І. Ле, І. Микитенко, О. Корнійчук, В. Собко, Ю. Збанацький і десятки інших продуцентів «робітничих» романів і «коломистих» п'єс.

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

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

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

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

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

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

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

Павло Загребельний

ХРАМ

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

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

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

Тисячу років простояв Храм. А в 70-му році після Різдва Христового римський імператор Тит сплюндрував Єрусалим, зруйнував і спалив Храм. І коли євреям, що рятувалися від загарбників, довелося йти зі своєї землі в діаспору, їхній першосвященник 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 свічок, 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 свогого...»

Воскресе Христос, і падоша демони.

Воскресе Христос, і радуються ангели.

Воскресе Христос, і життя жительствоує...»

А влітку до причастя водили тебе твої тітки, батькові сестри Поля, Галя і Маня. Мама ще вчечора мила тобі ноги, вранці надягала нові штани і 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 причащенням (се є кров моя), піп Самосвят, бачивши твої босі ноги, добродушно усміхався в сиву бороду, бо яка ж взувачка для малого сільського хлопця, коли надворі літо...

А тоді, ще до того, як комсомольці-безвірники вигнали попа Самосвята з його хати, як зачинили церкву, поскидали із давіниці давони і посплювали 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 запамятали 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 й 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 берег 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 загигелі й потреби відродження, як фенікса з попелу, зародилася в нашої пам'яті одночасно, в той самий рік, — це теж знаходило своє пояснення. Ми писали свої романи в 1967 році серед неймовірного галасу й політичної тріскотняви: святкування п'ятдесятилітнього ювілею радянської влади. Тієї самої влади, продуктом і вихованнями якої були ми, всіма досягненнями якої мали право пишатися, але й за всі злочини, за все лихо і всю неправду якої повинні були нести сумарну відповідальність...

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

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

Доля романів складалася не просто. 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 «стріляна» спрямувалася на «Собор» Гончара, і творилося тоді довкола імені видатного письменника таке незабгнено-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 несамопитим грюкотом у смердоному чорному чаду проповзають по горбатій Красній площі і вузькою ущелиною київського Хрещатика, загребуючи вибразкують лапищами своїх гусениць перед урядовими трибунами, на яких товпляться владики нашого збаламученого, знікчмєнілого 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 нутрощів, 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 незагнєністє довоколишнього буття, замкнутися в своїх думаннях, бо собор сам є ідеальною замкненістю, згармоніюваною окресленістю простору. Собор має власне життя. Навіть покинутий людьми й службками, обставлений товстєзними кам'яними стїнами, він усередині зостається вічно рухомим... У цьому соборі можна ходити без кінця так само, як довкола замкненої в своїй вічній красі мармурової колони, і дивитися теж без кінця, як той легендарний Нарцис на своє відбиття в нескаламученій воді. Каміння вишло з простору, і простір вишов з каменю. Мозаїки в тихому сянні смальти струмують, мов зорі на небесній бані. Важкий похмурий блиск золота на різьбленому іконостасі підпірає Євхаристію з апостолами, що в знервованому поспїху 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 тягаря, теж спуститися до людей, вплестися в цей вічний самодостатній рух, який (єдиний) здатний порятувати від дрібних, буденних, нікчємних клопотів щоденності, від злочинності, бруду, зрад, ганьби.

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

Диво!

«Заложї же Ярослав град великий, у него же града суть врата златые, заложї же й церковь святѣя София», — це Літописець.

Може, будовано цей собор у слєзях, 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 величї 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 марнослав'я, а лиш для того, щоб ствердити: такими словами можна описати не тільки Софію Київську, а й славетну Софію Константинопольську, і Дерев'яну козацьку церквуку XVIII століття у привільській селі Креничі, і фантастичної краси й самотності гуцульський храм у карпатському Космачі.

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

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

Майже тисячу років стоїть наша Софія, мовби свідчення неохитної 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 ала 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, дорогі і ризи, книги, давони.

У січні 1202 року князь Рюрик Ростиславович привів на Київ половців з ханами Кончаком і Данилом Кобяковичем. І знов: «И сотвориша велико зло в Русской земли, якого же ала не было от крещения Русской земли... Митрополию свягую Софию, и Десятинную свягую Богородицу разграбиша, и иконы одраша, и иныя поймаша, 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 Батєм. 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, Пок тишев, 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 гордії і печальній самотині. Тож яким надзвичайно важливим видається сьогодні Указ нинішнього Президента України про відбудову двох древніх соборів Києва — Успенського і Михайлівського Золотоверхого. Ось тільки як же мляво виконується цей Указ!

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

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

Тому й здається мені, що коли ми з Олесею 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 видовим собором. 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 живу людину те, що проіснувати він може бездіяльно, пройти дорогу життя людиною-авоською, віддавши свої весті пустоті? Так у чому ж все-таки він, «конечний зміст мудрості земної»? Як бути справжнім? Як досконалим? Як маєш поводитися, щоб відчувати себе перед лицем Всесвіту справді вільним природи? Ось перед тобою шедевр, поема степового козацького зодчества... Чи створиш ти щось рівне цьому, щось краще за це? ... Мовчати 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 паравихрист. — К.: Вид. дім KM Akademia. — С. 52-58.

Валентина Саєнко

«МИНА МАЗАЙЛО»: ІСТОРІЯ ЧИ СУЧАСНІСТЬ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1. Аспекти проблематики й особливості трактування національних мотивів.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

— А що, цього року вівса добрі?

Дядько відповідає:

— Да, этот год овёс хорош.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Своєрідність імен героїв.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Бунтівник дядько **Тарас** буквально сумісний із протисторством у цій сімейці.

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

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

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

3. Інтертекстуальність твору.

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

Майстерність і досконалість викладу у п'єсі драматурга, що опирався на досвід вітчизняної і світової класики, але був при цьому новатором, дає змогу «говорити про певний, дуже щасливий вплив **Мольєрової** комедії» [3, 71]. Доля **Журдена** із «**Міщанина** — шляхтича», як і **Мини** **Мазайла**, — комічна і водночас повна трагічного змісту. Бажання пробитися в дворяни, здобувши «знання» з «філософії», беручи уроки музики, танців і

фехтування, комічно представлено в сцені уроку чистописання з попереднім вивченням правильної артикуляції голосних і приголосних. «Учитель філософії: Що вимовити А, потрібно широко розкрити рота: А. Пане Журден. А, А. Так» [33, 134].

Чи не перегукується дана сцена з Кулішевим епізодом вимовляння на російський лад українських фонем у вірші «Над лугами сено пахне»? [32, 91]. Герої всіх трьох творів — «Мартин Боруля» І. Тобілевича, «Міщанина — шляхтича» Мольєра, «Мини Мазайла» М. Куліша, — бажаючи зайняти вищу сходинку соціального становища, вдавалися до примітивних зовнішніх перебудов пошиттям одягу, який носять дворянські чини (Мартин Боруля, Журден), зміною прізвища (Мина Мазайло), введенням нових звичаїв, модних серед вищих прошарків суспільства: наймання вчителів (Мина Мазайло, Журден), влаштування бенкетів, прийомів, бездумне розтранжирування грошей, господарства, нехтування моральними почуттями — у всіх випадках — совістю, коханням, причетністю до роду свого. Спільним для цих п'єс, за Н. Кузюкіною, «є проблема єдності часу, місця та дії і тезисність образів» [27, 65].

Цілеспрямовано розглядає інтертекстуальність як естетичний принцип «Мини Мазайла» Юрій Шерех у роботі «Шоста симфонія Миколи Куліша», наголошуючи на діалозі зі світовою класикою: «Куліш не приховує, що саме цей твір Мольєра був його зразком. До дрібниць він підкреслює паралелізм. Коли Мина Мазайло вчить «Пахне сено над лугами» і потім каже: «У такому, сказати, маленькому віршику — і така сила правильних проізоношень» — це парадоксальна фраза здивування Журдена, коли він довідується (теж від свого вчителя), що говорить прозою. Фінал п'єси — «заграла музика і почався балет». У Мольєра «Буржуа-шляхтич» так і зветься — «комедія — балет». Сама тема — пряма паралель Мольєровій. У французького комедіографа Журден гетьше в вище товариство, і так робить Мина Мазайло. Герой Мольєра набирає вчителів, щоб здобути добрі манери, і так робить Мина. Грайливо закохана пара молодят — неодмінне тло комедії Мольєра, і вона виступає в Куліша» [40, 330-331].

Та ці паралелізм і інтертекстуальні збіги зовнішнього ряду — ті, що проявляються на рівні мігруючого сюжету і відповідних артефактів у світовій літературі. Все ж український драматург гармонійно поєднав правду життєву (реалі 20-х років відчутно помітні в тексті) і художню, коли проникливо і як модерніст змалював карнавал масок. «Звичайно, час від часу в цьому граціозному пергоні масок виблискують колочі політичні репліки, але це тільки той перець, яким присипано традиційну комедію-балет про кружляння без ладу, мети й системи людей, поглинених формою життя, чи то буде всесвітня нумерна система, чи позірність прізвища. Промінь згасне, кольори померкнуть, скердо Кулішевої творчості увірветься, і ми залишимося знову перед трагічною проблемою людини і суспільства, форми і реформи. А тим часом український театр дістав свою найкращу комедію, може, свою єдину комедію, якщо властивістю комедії вважати легкість, грайливість, ритмічність, грацію на підложжі глибокого, але тільки натягненого змісту» [41, 331-332]. Протилежним є те, що для всіх цих героїв досягнення мети по-різному сприймається, по-різному впливає на їхнє світовідчуття і розум, хоча однаково є трагічним і фарсовим водночас.

Зміна прізвища для Мини Мазайла — це новий спосіб життя, нове народження, розрив ланцюга, яким він був прикутий до свого минулого, до «третього стану». Його пече той попіл непам'яті, той же шал неповноцінності, той же прокльон родового безталання, яким позначені його літературні предки — мольєрівський Журден, Мартин Боруля І. Кар-

пенка-Карого. Трагедія була і для суспільства, бо «мазайлівський» тип життя призводив до виродження в усіх галузях. «Мина жив своїм власним мурашиним життям і відвойовував п'ядь за п'яддю — родину, власне помешкання, вулицю, місто... Виходив в силу, плодив Мазайленят. Мазайленятта ішли на керівні посади — і новий Мина безборонне забороняв п'єси Куліша, вистави Курбаса, «переглядав історію культури» [6, 74].

П'єса «Мина Мазайло» — твір закодований. Філологічний ракурс є лише верхньою, видимою частиною айсберга. Твір висвітлює глибоко національну проблему, долю українства, трагедію занедбаних національних коренів, результати асиміляційних процесів, тобто процесів поглинання українського начала російським, що є наслідком трагічного історичного шляху народу, бездержавного існування. Національна проблема в 20-х роках і в епоху сталінщини вважалася справді небезпечною для життя письменника, а не тільки для літературного успіху, кар'єри і мистецтва загалом. Та М. Куліша не тільки хвилювало національне питання, гостроту його він пророчо передбачив. На театральному диспуті він підкреслював: «Далі ми маємо поглинання таких пекучих проблем, як, припустимо, проблеми національної» [25, 256].

Микола Новицький, висміяний у комедії під псевдонімом Іона Вочревісущий, назвав комедію «зоологічно націоналістичною», а її автора «антипартиїним фальсифікатором» [19, 73].

Ще це раз підкреслює аж ніяк не тимчасову актуальність даної сфери проблематики твору М. Куліша, але її універсальність, своєрідну вічність. У 20-ті роки, як і в наш час, дуже важливим було правильне розуміння національної політики, а також розв'язання проблеми вільного, незалежного розвитку національної культури, а також естетичне осмислення даного питання, якому, проте, не було ходу в умовах тоталітарного суспільства, що мимоволі призводило до національних збочень, перетворювалося в свої антиподи — національну зверхність та упередженість чи, навпаки, національну нівеляцію й упослідженість цілого народу. Саме про це художньо й переконливо міркує автор п'єси на рівні ідейно-проблемного змісту, засновуючись на думці про те, що службовими особами не виконуються вимоги вивчення української мови, а це є важливою деталлю національної політики.

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

Проте цю найкращу річ забувають. Римлянин Сенека дотримувався думки, що після тридцяти літ чоловік сам собі лікар або дурень. Вік нації вимірюється століттями. Українська нація більш, аніж зріла, щоб визначити громадянський діагноз: катастрофічна денаціоналізація руйнує українську індивідуальність. Доречно тут згадати твори Остапа Вишні, присвячені українській ментальності, її гіршим рисам. Журнал «Вітчизна» (щоправда, з великим запізненням) опублікував ряд досі незагадуваних творів. Серед них фейлетони «Чук-

рен» та «Чухраїнці». Історичне безпам'ятство, незнання історії свого народу, своєї нації під тиском обставин сформувалися в риси характеру українців, котру з боєм і сатирично змальовує Остап Вишня: «Чухраїнці жили в країні Чукрен, а називався нарід той тому так, що завжди чухався...» [10, 157]. Характерною рисою чухраїнців було взагалі незнання своєї нації.

«Якої ви, лорди, нації?»

«Та хто зна?! Живемо в Шенгерівці. Православні» [10, 158]. «Істинно дивний народ» [12, 159]. — пише Остап Вишня. Народ, який забув тисячолітню історію, якому не дорогої надбання національної культури, народ, який, зіштовхнутий на маргінес, керувався принципами «якось воно буде», «якби ж знаття», «моя хата скраю» [10, 159]. «Спитайте (...) себе: що ми? Чий сини? Яких батьків? Ким? За що закуті?» (Т. Шевченко). Ця лінія картання національного безпам'ятства ведеться в літературі ХХ віку від Шевченківської лінії, котра була присвячена проблемі, чому супроводжувалася трагічна доля народу індивідуальним відчуттям несприятливості свого національного походження. Психологія маргінальності переслідувала українців. «Бидло», «холоп», «теля» всяко припинювали особистість українців, і з цим статусом більшість змиралася. Не маючи соціального державного захисту, народ змушений був зрікатися власного «я». Протягом усього існування українства державний статус його майже не визнавався, був надто невідношуваним. Мабуть, звідси і стан несприятливості існування. Байдужість, інертність українців призвела до великої відплати відсотками: чорнобилями матеріальними і духовними, повільним зниженням, перетворенням у реліктову націю. Тільки національна самосвідомість, самоідентичність, піднесена духовність можуть запобігти повільному процесу зниження. Такою вияскавлюється ідея Кулішевої п'єси, актуальність котрої не помарилася й досі.

Комедія «Миша Мазайло» мовою художнього тексту аналізує болючі прикмети національного характеру в контексті сучасності й історії. Тому ідейно-змістові параметри виблискують актуальними гранями, що в них охоплено кореневу систему проблем і дано їй багатозначне і присутнє витлумачення. Важливим є соціальний аспект проблематики п'єси «Миша Мазайло». Передусім він трактується у плані трагедії розриву між ідеалом і реальністю. На думку Моки, фізіологічна відповідність параметрів з даними антропологічного словника свідчить про приналежність до української нації за такими зовнішніми даними: «Українці, здебільшого, високого зросту, стрункі... широколобі, темноокі, прямоносі» [26, 90]. З ентузіазмом менший Мазайло вимірює параметри Улі, які збігаються з середнім індексом: короткоголовість — 83,1; обсяг грудей, як на довжину тіла, — 55,04. Інтуїтивне бажання створити ідеал українця, привернути увагу до української мови, бажання відчувати по-українському змушують героя вдаватися до крайнощів. Та це результат національного і соціального пригнічення, що створив характер, змінив фактуру особистості.

Дисгармонійність взаємин людини і суспільства часто повертаються для першої трагедії, для останнього — безнадії втрачання своєрідності нації і самотності її розвитку. М. Куліш, як ніхто, демонструє ушкоджену модель суспільного устрою, коли людина має перехрещуватись, ховати своє ім'я, змінювати свій спосіб життя, навіть свою зовнішність, ламати свою моральну і психічну структуру. Цим самим прикривати себе на втрату індивідуальності, перерив природної лінії буття. Дуже майстерно опускає автор сатиричну пліть на зоологічний тип байдужості до вічних цінностей — активного життя духу, пригнічення якого набуло в радянський час виразу соціальної безнадії, уніфікованості існування в сус-

пільному контексті, неможливості суверенної особистості, про які так яскраво сказав М. Куліш у п'єсі своєї проблематики.

Цей одним аспектом соціального центру проблематики є своєрідне (за допомогою блискуче написаного драматургічного тексту) заперечення казарменого соціалізму, уніфікованого суспільства, де люди позбавляються індивідуальності. За словами комсомольця Губи, «кожний член всесвітньої трудової комуні замість прізвища матимуть свого номера... Наприклад, товариш номер 35-51...» [26, 108]. Аналогічну художню концепцію дегуманізованого суспільства під номерами, проти якої так сильно протестував М. Куліш, витворила фантазія автора антиутопії «Ми». Сучасник М. Куліша, Є. Зам'ятін у своєму романі дав короткий художній конспект можливого майбутнього, призначеного людству, виступив із сміливою антиутопією, романом-попередженням. Суспільство, де люди забудуть не тільки імена, а й генетичні зв'язки, будуть позбавлені всіляких почуттів, думок, мислі: «Как всегда, Музыкальный завод всеми трубами пел Марш Единого Государства. Мерными рядами, по четыре, восторженно отбивая такт, шли номера — сотни, тысячи номеров, в голубоватых юниорах, с золотыми бляхами на груди — государственный номер каждого и каждой. И я — мы, четверо, — одна из бесчисленных волн в этом могучем потоке. Слева от меня 0-90 (если бы это писал один из моих волосатых предков лет тысячу назад, — он, вероятно, назвал бы ее этим смешным словом «моя»; справа — два каких-то незнакомых номера -женский и мужской» [13, 310].

Кожний ракурс проблематики не існує ізольовано, сам по собі. Все переплітається, тісно пов'язується одне з одним, існуючи в синтезі. Це дає можливість повного, виразного, багатовимірного трактування болючих проблем ХХ століття, коли на 1/6 Землі було запроваджено варварський експеримент. «Миша Мазайло» — одна з тих п'єс Куліша, що розглядала пекучу проблему сатиричного викриття всіх вад, існуючих в суспільстві» [24, 256].

4. Поетика жанру.

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

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

створити єдину загальну поетику, яка б охоплювала велике коло літературних явищ. У XX ст. дослідження з поетики інтенсивно розвивалися; пошук інтересу до них спостерігається в 70-х — на початку 80-х років і нині. Вивчення цих здобутків становить важливу умову для сучасного систематичного і цілеспрямованого висвітлення літературних проблем.

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

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

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

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

якостями. Як відомо, вибір об'єкта зображення веде до вибору тих чи інших художніх засобів. Комедія є різновидом такого роду літератури, як драма, до якої також належить трагедія і власне драма. Ці види визначаються залежно від характеру відношення до зображуваного (возвеличення дій — в трагедії, висміювання — в комедії). Отже, «жанр — це єдність змісту і форми, де провідна роль належить змісту» [28, 52].

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5. Мотив дзеркала і його ідейно-естетичне призначення.

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

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

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

Таблиця 1.

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

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

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

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

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

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

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

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

Дія	Ява	Герой	Словесне введення в мізансцену	Висновки (індекс дзеркала)
I	1	Рина	до неї, од люстра	
	1	Уля	п'явки на двері — і собі до люстра. Виглянулася. Поимовжила очі	
	1	Рина	до люстра. Зробила трагічні очі	
	1	Уля	повернулася од люстра	
	1	Рина	до люстра, перехрестилась	
	1	Уля	навіть од люстра відійшла	
	2	Рина	нервово заломила руки, подивилась у люстро, як вийшло	
	2	Мати	теж заломила руки. В люстро	
	2	Уля	в люстро	
	3	Уля	до люстра	
	3	Уля	Побачила, що та не слуха, підбігла до люстра. Очевидно хотіла зобити очі озерцями. Не вийшло. Вхопилася за серце	
	5	Уля	до люстра. Від люстра під хрест. Тоді раптом стала	
	6	Рина	до люстра	
II	7	Мазайло	в люстро	
	1	Рина	допитувала в Улі (перед люстром)	
	2	Уля	в люстро	
	3	Уля	перед люстром	
	4	Уля	звичайно за серце, до люстра	
	5	Мокія	помітив Улю біля люстра і раптом увесь засвітвся, сповнився якоюсь ідеєю	
	6	Уля	розтанула, сама непомітно у люстро	
	1	Уля	до люстра, як жакоба до води	
	2	Комсомолец (Той, що з текою)	подивився у люстро. Зробив серйозну міну	
	3	Тьотя Мотя	отримившись, до люстра, до Тертики	
	4	Мазайло	скилився на люстро. Мислі як хмари, як туман покрили посивілу голову. Окряли, заскакали, заскакав якийсь віл-чеподожеть. Забриніла мелодія	
	1	Тьотя Мотя	підбігла до люстра, виглянулася, тоді піднялася і почала вразкохми вимірювати свої ноги	
IV	2	Мазайло	став перед люстром	
	3	Мазайло	став перед люстром	
	4	Дядько Тарас	у люстро	
	7	Убігла Мазайлиха з сюртуком	— На!.. Мотенька сказала, щоб ти мерщій одгався, бо й нам треба до люстра...	
	7	Мазайло (став перед люстром)	Крім того, може, знайомі, сусіди, дізнавшись про публікацію, прийдуть... Мерщій же, Мінусю, мерщій! Щоб не вийшло: і так було стоя спіт...	
	13	Дядько Тарас (Подивився і почав сам себе в люстро лаяти)	— А собі ти ще потрібний? П'ять на п'ять, га! Ні, таки ти дурень, Тарасе! Бельбас! Беазь! Недотеп! Кеп! Йолоп! Глупах! Телепен! Дурко! Дуропляс! Дурепенко! Дурба! Дурило! Дурбас! Дурундас! [26, 165].	
Всього				Уля — 13 Рина — 6 Мазайло — 5 Тьотя Мотя — 2 Мати — 2 Дядько Тарас — 2 Комсомолец — 1
				31

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

«Всі троє перед дзеркалом.

Мазайло. Чули? Помер Мазенін, Минна Маркович.

Мазайлиха. Засмучені тяжко, про це жалібно оповідають всіх родичів і друзів дружини...

Рина.

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

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

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

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

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

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

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

Система ремарок (а без них п'єса просто була б блідою і невизначеною), складає приналежність, що автор симпатизує Мокієві. Його репліки, адресовані Улі, доповнюються спокійними ремарками, зізнаннями — ті, що звернені до Баронові-Козино, іронічними — до Рини, рішучими — до батька.

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

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

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

Смішною і потворною в новому відді, коли начебто змінився старий устрій, виступає ще один релікт минувшини — Баронова-Козино, «гімназійна вчителька «правильних проізношень», яку М. Куліш виєскравлює переважно крізь призму ремарки.

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

« — Осище!» — звертається до матері дочка.

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

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

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

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

Мазайло. Убити, кажу!» [26, 89].

Дядько Тарас у цьому можному і мовознавчому водевілі виступає справжнім бутівником.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* * *

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

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

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

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

ЛІТЕРАТУРА:

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

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

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

Валентина Саенко

ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ П'ЄСИ МИКОЛИ КУЛІША «ЗОНА»

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1. Композиція та поетика жанру

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Векла. Жерти самим нічого.

Клим. Правда! Чого мені тут сидіти? Прощавайте!

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

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

Веди до їх... Сам йди до їх.

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

Векла. Шовкові панчохи купують, а старцеві й копійки не дадуть.

Шайба. Га-га-га! Помовчи!

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

Шайба. Помовчи! Ну й язичок!

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

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

Пуп. Ага... місяць? Підожди!.. Ось я... Полізу до нього. (Дереться на пам'ятника).

Шайба. Протокольні здурів... Товаришок! Пупе! (Тягне Пупа).

Пуп. Пу-сти!

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Радобужний. Коли?

Ірочка. Без чверті на першу.

Дзвонить телефон.

Радобужний. Алло! (До Ірочки). Далі.

Ірочка. Сьогодні о 10-й відбудеться...

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

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

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

Пуп. Побут! Асенізаційний обоз, а не побут!

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Наприклад:

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

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

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

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

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

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

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

2. Образна система п'єси

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Брус. Буза в тебе. Бачу!

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

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

Кучка. Я — Антипів батько. Кучка-Радобужний... Я прийшов, товариші...

Радобужний. Тату!..

Кучка. Я прийшов до партії, товариші... звиніть — сліпий, не бачу... (*Мацає шпком*). Денікінці викололи очі сина... за оцього сина, що краще б я його тоді виказав...

Радобужний. Таню! Одведіть батька додому...

Кучка. Товариші партія! Хтось убив товариша Петю і невістку... Не можу всидіти — чую їхні голоси і немов повз мене ходять... Антипе!.. Скажи при партії!.. Признайся: ти?

Радобужний. Що?

Кучка. Ти? Скажи при партії — і я повірю. Ти чи не ти?

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

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

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

Ніна. Милий, їдьмо на село! В степах житимем! Я все, все робитиму. Бабою твоєю буду.

Брус. Ніно! Я з робітників...

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

Брус. Що?

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

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

Ніна. Що? Що?

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

Ніна. Милий!

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

Ніна. А як же твоя мрія?

Брус. Яка мрія?

Ніна. Щоб на село з тобою?

Брус. Ну от вигала якась мрію... Буза!

Ніна. Милий, не можна без мрій жити. Не можна, Брус!.. Знаєш, мені часто викидається...

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

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

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

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

Радобужний. Що ж, коли так, то...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Шайба. Оце він! Бачите?

Векла. І зробили. Опудало якесь...

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

Векла. Накрито його, чи що?

Шайба. Авжеж накрито. Розкумекала тепер?

Векла. Від дощу, чи що?

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

Векла. Чого сердишся? Ну, розкажи дурній!

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ЛІТЕРАТУРА:

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

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

Валентина Саєнко

ПОЕТИКА КОМПОЗИЦІЇ ТВОРУ «ЗА МИТЬ ЩАСТЯ» О. ГОНЧАРА

Зенітом літературної й громадської діяльності, визнання й слави Олеся Гончара стали 60-ті роки — час, коли народжувалося й набувало сили відразу підтримане ним шістдесятництво й українська культура переживала етап короткочасного піднесення. Незабаром письменник відходить від керівництва Спілкою, повністю віддавшись творчій роботі. Та відхід цей був більше для зовнішнього, поверхового ока. Насправді боротьба тривала. Боротьба за переслідуваних побратимів по перу, за українську мову й культуру, проти маланчуківщини з її чорними списками й чорними справами — розсіпанням книжок чи спалюванням їх, вилученням з бібліотек, виключенням талановитих літераторів зі Спілки письменників, увільненням з роботи й прямими репресіями, 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 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 Олеся Гончара як визначного письменника самобутній і індивідуальний, творчість — різнопланова і багатотемна. Творча незадоволеність 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: «Изметал всею хитростию». 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 ставився до своєї творчості. Він писав так: «Я належу до тих письменників, котрі майже завжди залишаються незадоволені 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 відчувуються особливості індивідуального стилю. Висока ідейна наснага, неповторність стильових барв, багатство і краса мовної палітри, своєрідність мистецьких шукань давно вже відкрили творам Олеся Гончара широкий шлях до зарубіжного читача. І зрозуміло чому. Бо художня досконалість, вміння пронизувати 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 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 процесі 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. Поеднання сюжету і фабули художнього твору дає змогу краще з'ясувати своєрідність його побудови. Фабула — це те, «що було насправді», сюжет — те, «як узяв 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 застівом, 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 джунгльній зеленій 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 танцівниці, тчуть пісню кохання під звуки дивного інструмента (назва якого так і зосталась тобі невідома!», — в той жагучий, по-тропічному паркий рангунський вечір з фантастичною музики, краси і мрій піднебесних згадалася чомусь ця давня історія, історія інших широт». Цей багатий настрій, ця напхненна музика і рельєфний живопис тонко відшаровуються од драматичних фактів повіданій 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, виноградики 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 відчув, 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. «Кідає віжки, зістрибує, і вже тріщить цуліка стерня під чобітьми, жниці шутають хто куди навітьокі, розлітаються зі сміхом, з лукавим переляком, тільки вона зостається стояти — незворушно стоїть під своїм тутим 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 посрібляло? Яке горе, які смутки? І сповнився ще гарячішим почуттям до неї, бажанням оберігати, 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 живнвського, 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 солом'яну, яку знічів'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. «Ці не випустив він її з обіймів, як раптом вона шарпнулась, нажахано скрикнула щось йому в засторогу, і солдат, озирнувшись, уледів, як смерть до них наблякається у вигляді незнайомого, чорного, в жилетці, з блискучим серпом у руці. Догадався: чоловік... Почувачи за собою зідулену жіночу постать, артилерист ривком вихопив з кобури свій важкий трофейний пістолет... Пролунав постріл» (С. 521-522).

Ця новелістична зав'язка, як тута пружина, рухає дію твору, швидкісну реактивність розгортання наступних сцен цієї унікальної історії блискавичної й несподіваної любові. Цікаво, в якому ритмі виписано експозицію і зав'язку. Вони контрастують і гармонують водночас, чергуючи уповільненість і пришвидженість руху сюжету на 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 такі розповідей вифантазують близьку їхньому серцю легенду Ларисиною 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 розповісти про неї до ранку... Нам аж дух перехоплювало, коли йшлося про оті снопи золоті, полум'я кофтини, палаючі вуста... А очі! Її очі ясноволі, ще й смуток, згорюваність? ... за нелюба віддано» (С. 524). Легенда виявиться недалекою від дійсності. Те, звісно, нітрохи не пом'якшить солдатові провини в очах суворого армійського трибуналу, але додасть вельми важливий нюанс до розуміння Діденкової поведінки у хвилину запаморочливо щасливого зближення. Любов з першого погляду. Любов? Хіба є вона така?

Юрист, котрий першим допитував Діденка, виходячи з суті факту, мав версію куди простішу. Він звинувачував вино, хміль вина. В тому, що йдеться про щось більше, ніж буття плоти, переконує вся подальша поведінка підсудового: він тримається з гідністю і певен власної правоти. Він годинами може то наспівувати, то розповідати про свою Ларисочку, про їхнє спільне майбутнє. Він осліплений, як може бути осліплена твереза, практично мисляча людина лише не звичним для себе почуттям, і тому не бачить, до останньої години, не вірить, що приречений на смерть. Авторський коментар посилює динаміку сюжетних поворотів, готує розв'язку: «Вся ця історія з убивством, судом і 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 зустрітись. Лариса підходить до важких дверей землянки. Яка ніжність, ласка, доброта ллалась у мові закоханих: «— Зірненько моя! Циганочко! Ясонько! Оченя моє каре, щастячко рідне моє!...

Де й бралися в нього, грубого артилериста, ці слова-пестощі, 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, героїстським 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 залямував її? ... — Ви ж знаєте мене, товаришу комбат, — Діденко розхвилювався. — Вітчизну, те, що є найсвятіше в людині... Хіба ж я хотів зганьбити?! Та коли вже так виходить... Коли виходить, що тільки смертю й можна ту пляму змити. То що ж, я готовий» (С. 530).

Саме цією сценою діалогу-прощання комбата з Сашком автор підводить до кульмінації новели. Кульмінацією новели є розстріл Сашка Діденка, описаний з дотошністю аналітика, котрий не упускає жодної цюнайменшої 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 хвилинею замішання, і жіноча в лахмітті постать справді була вихопилась з винограду радників, майнула перед ошелешеними військами — та тільки на мить. Порушений лад скоро було відновлено. Хмари над яром пливли, як пливли. Сталося все, що мусило статися» (С. 530). Так гвардієць артилерист Сашко Діденко, який тисячу раз життям ризикував за Батьківщину в боях, віддає 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 тутий вузол, тяжіє до одного центру — миті щастя і трагедії історії, — ім'ям якої виправдано названо твір. Доцентровий принцип стягненої і водночас розлогої композиції характеризує художню структуру твору. Крім сюжету, в новелі посутню 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 усіх 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 освячує характер зсередини. Ось перше знайомство з Ларисою: «А жниця вийшла з-за полукіпка і, ще й звідти поправляючи сноп, позиркує на шлях до солдата. Червона як жар кофтина палахкотить на ній. Волосся темне, вільно спадаючи на плечі. Ноги загорілі блищать. Ось уже глек у неї в руді, і жниця, відкинувшись, нахилиць з того глека п'є...» (С. 520).

Автор ще не дає відчутти сповна всієї глибини драматизму цієї жінки. Та ось нова лаконічна й точна деталь у сприйманні Діденка — срібна ниточка сивини в її волосся — підсвічує сюжетний рух, заснований на внутрішніх якостях характерів обох і мотивах поведінки. Змалювання портретів героїв у Гончара не є випадковим, вони подаються у найвідповідальніші моменти життя, цим самим підкреслюючи особливості героїв. У змалюванні дії твору велику роль відіграє портрет Сашка, в якому підкреслено домінуючий стан і настрої. «Насвистує, наспівує бравий довозов, 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 наляпаних очей... Ах, ці очі, що в них затаєна безодня жаги ніжності, ця кофтина червона, блаженська, що вже розлазиться на смаглому тілі, цієї зрошеної жнив'ям потім, напіввідкриті, напівголені перса... Руку її все життя не хотілось би випускати зі своєї, безодня очей зваблювала, густовишнєві 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 спірсовано час дії. «Сині краплини очей, так крутий солдатський лоб, тепер уже пострижений, та широкі вилиці посіріли.

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 вираженого 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 зелене, 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 туго, 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 внутрішньої 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, однак, міцно сидить у землі, ледь стирчить гребенем, приладкувата, темна, лобата. Двері важкі, з дубових неструганих обстоїв. Засув на дверях і плomba, наче тут склад з вибухівкою. І ніякого віконечка, лише вузьенька 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: «Зуважимо, до речі, що Сашко Діденко виявився в цьому провидцем: відмінено було цей закон. Але сталося це далеко пізніше» (С. 525).

Цікаво простежити за *ліричними відступами автора* та за *історичними екскурсами*, що займають відносно суверенне місце в системі твору, хоч їх органічно вмонтовано у текстову цілісність. Історія Сашка й Лариси, як твердить у відступі автор, одразу ж стала знаряддям політичної спекуляції в тому світі, зброєю спиритних ділків у передвибірній боротьбі партій. На тих терезах людське щастя, кохання нічого не важило.

Порівняння тиші, роздолля післявоєнного мирного життя з воєнним автор оформляє як *ліричний відступ*, в якому голос автора і голос героя зливаються воедино: «Яке роздолля навкру-

ги! Під час війни, коли випадало опинитися в горах скелястих уночі, у хвищу, в завірюху, не раз кортіло йому крикнути, гукнути, гогокнути так, щоб луна покотилася по всіх Карпатах. Але тоді не можна було. Тоді люди жили нишком, потайки, покрадьки» (С. 519). Щоб підкреслити трагічність того, що має статися, письменник попереджає про фатальну розв'язку, даючи невеликий відступ-роздум, який миттєво промайнує у думках героя: «Ще промайнуло в одну мить те, що сам бачив недавно: боєць лежить на винограднику затоптаний, погумлений, з перерізанним горлом...» (С. 522). Порівнюючи те, що сталося, з тим, що накоїла війна, Олесь Гончар показує всю недоречність цього випадку. Описує це в роздумах його друзів-однополчан: «Бо чи таке воно й страшне, що він накоїв, — один постріл, а перед тим мільйони, мільярди пострілів було зроблено по людині! Не крав, не грабував, з табору самовільно не відлучався, а що тому ревнивцеві, якого десь чорти під руку піднесли ... то не в зуби ж було йому дивитися!» (С. 523).

Логікою художньої думки, що є рушієм композиції, автор займає позицію позаприсутності («вненаходимости»), за визначенням М. Бахтіна, емоційно стоячи на стороні 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 солдата. «Що після цього ще додати до цієї історії? Як чудо сталося? Як здригнулись серця від її зойку — зойку безоглядної туги й любові, і як опустилися дула гвинтівок, і всміхнулися полегшено ті, що прийшли сюди бути свідками страсти? І як він, помилуваний, ступив від своєї смертної ями назустріч товаришам, друзям, командирам, назустріч їй, своїй безмірно коханій, що, розкинувши руки для обіймів, сяючи, бігла-летіла в щасливих словах 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 невластивого авторській мови проходить боротьба активностей, яка проявляється в таких відносинах:

- а) голос героя підпорядкований оповідачу, лише трохи виділяючись;
- б) герой займає активну позицію, витискуючи оповідача;
- в) злиття голосів героя і автора.

У першому випадку мовою автора передаються думки, переживання героя, тобто передається внутрішня мова героя. В цьому випадку мова автора на першому місці, мова героя — на другому: «Ахміль сонця нуртує душу, і в голову лізе всяке таке, що чув про любові фронтів, про знайомства в медсанбаті, а то й з місцевими грішницями, — таланить же іншим! А йому — що йому випадало? Гармату тільки й знав у житті, з нею пройшов півсвіту, перемісив батьки! Понад хмарами з нею був, плацдарми тримав, — за гарматним боем ніколи й на дівчат було озирнутись. І ось тепер в'їжджає в палаюче літо на своїй водовозці, спраглий, самотній» (С. 519). «Смерть!» — промайнуло Діденкові. Ще промайнуло в одну мить те, що сам бачив недавно: боєць лежить на винограднику, затоптаний, погумлений... » (С. 522). Або: «Що знав він досі, що бачив, чим жив? Вирви та бруд, та сморід війни, снаряди тільки й умів

футувати, смерть одну тільки й бачив, а вона, ця любов несподівана, з'явилась, мов з неба, і сонячним духом сногів — подихом самого життя тебе обдала, сп'янила навіки...» (С. 528).

В другому випадку мова героя вже не внутрішня, а зовнішня, звучача. 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 вартовця. — 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 Олесея Гончара, працюють на багатоплановість композиційної організації тексту, яку аж ніяк не можна назвати одноплановою, одноманітною і не сконцентрованою. Навпаки, діє вона як сильна пружина, що з'єднує окремі фрагменти в цілісну єдність.

Синтез спостережень, присвячених даним аспектам поетики автора «За мить щастя», дає змогу особливо підкреслити, що Олесь Гончар працює в напрямі розвитку традицій надзвичайно плідної мистецької школи, яку 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 — зударення⁴. Серед особливостей поетики бароко і теоретики, її 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 пишної й барвистого декору, до риторично оздобленого викладу»⁵.

Саме ця схильність до пишної барвистості колористики, як показує проведений системний аналіз художнього тексту «За мить щастя», характеризує необароковий стиль Олесея Гончара, що видає в ньому знавця і провідника національних мистецьких традицій і водночас новатора, активного шукача власних шляхів у культурі художнього образу. Саме ця необарокова манера письма дала змогу авторові спресувати твір, вдатися до згущеної, фрагментарної композиції, яка, однак, не призвела до вузькості смислових навантажень образів, а навпаки, розширила їх до безкінечності. Тому-то кожен читач відкриває свої смисли в тексті і підтексті твору. Фарби, застосовані у творі «За мить щастя», крім того, характеризують прикмети національної колористики, що органічно вписуються в загальнолюдські закони використання барв у мистецтві слова. Контраст буянства 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 Олесея Гончара, здійснених у вітчизняному мистецтві.

ПРИМІТКИ:

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

Валентина Саєнко

ПОЕТИКА КОЛЬОРУ В ОПОВІДАННІ «ЗА МИТЬ ШАСТЯ» ОЛЕСЕЯ 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 функцій в оповіданні є частиною комплексного освячення творчості митця і поетики, зокрема. Нагальна потреба такого підходу «усвідомлюється нині багатьма дослідниками»¹ не як периферійного, а вельми посутнього напрямку філологічної науки.

У виборі кольорової палітри, у переважанні певної барви в творі проступає дуже щільне і в особистості письменника, і в художньому світі, ним створеному. Та, на жаль, до аналізу кольору для характеристики стильових особливостей, художньої своєрідності письменника дослідники літератури вдавалися поки що зрідка і спонтанно.

Термін «колір» — кольор, кольоровий, колярний — запозичення з латинської мови; лат. color («colos») — «колір; фарба» зіставляється з давньоіндійським «вершки, плівка на кит'яченому молоді», дв. — н., hūhap «ховати», причому припускається первісне значення «покриття» (у тому числі й «кольорове»). Саме колір допомагає краще орієнтуватися в оточуючому світі, пізнавати його закономірності, розрізняти безліч предметів, скеровує увагу до проблем зв'язку різних естетичних емоцій. Ціє Арістотель співвідносив колір зі звуком, а французькі символисти знаходили відповідність між словом, кольором і звуком. Дійсно, слова, мова наша «дає нам тисячі способів на означення... світла в його нюансах, цілої скали кольорів... токів, шумів, шелестів».²

Проблема кольору надзвичайно складна, і, щоб розібратися в ній, необхідно ґрунтовне дослідження провести бодай у напрямі осмислення існуючих теоретичних версій про його сутність у різних видах мистецтва і, зокрема, літературі.

Барви рідко аналізуються як самостійний фактор, частіше їм відводять допоміжну роль. Та колір — одна з основних характеристик будь-якого предмета, він надає свого чару, своєї індивідуальності формі предмета, разом з якою він сприймається нашим зором. Барва виступає у тісному зв'язку з такими «елементами художньої форми, як композиція, простір, фактура, колорит».³ Використання кольору в літературному творі є «додатковим засобом вияву своєрідності у стилістиці як окремого твору, так і творчості письменника в цілому»⁴, служить повнішому розкриттю ідейного змісту, сильнішому емоційному впливові на читача.

Повною мірою це стосується оповідання Олесея Гончара «За мить щастя», яке справді характеризує улюблену колористичну гаму, якою оперує митець найчастіше, і водночас ті відтінки, що зумовлені внутрішніми якостями саме цього твору з його проблемою, з характерами його героїв, з усією тією індивідуалізованістю, яка притаманна конкретному виразу творчої системи. Нові аспекти вивчення кольору як категорії поетики примушують доскільки придивитися до його ідейно-естетичної функції у художньому творі.

Якими б суб'єктивними не були кольоробачення, колоратура твору, в них втілені наріжні змістовні грані таланту письменника. Кольорова градація емоційно насажує слово, надає йому живописної довершеності, пластичності, стильової неповторності.

Типологічно кольорова домінанта творів О. Гончара близька до стильової колоратури М. Коцюбинського, раннього П. Тичини. Музичний і кольоровий образи в Олеса Гончара поєднуються, досягаючи ефекту синестезії. Озвученість кольору і забарвленість звуку становить його індивідуально-творчу неповторність.

У багатьох творах О. Гончара можна легко віднайти кольорові образи і щораз вони повертаються новими гранями, витримані в іншій тональності, збагачують палітру зображальних засобів. Ряснотою кольорів, гармонійним поєднанням їх тонів відзначаються майже всі твори митця і сприймаються як мозаїчна, динамічна картина життя.

Колір у творах О. Гончара — це авторська оцінка персонажів. Прагнення якнайточніше втілити в процесі творчої віддачі задум породжує пошук нових резервів енергії слова. Такий додатковий енергетичний запас дають митцеві 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. Має місце і поєдинок кольорів, що логічно вписується в загальну систему зображально-виражальних засобів, плавно й невимусовано в ній розвивається, має свою логіку, об'єктивні закономірності, свої ритми.

Без з'ясування кольорової деталізації не легко 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 «дивофарби», видобуває оту красу, яка ніколи б не злиняла, яка б вічно жила; не віддівала й не тьмяніла від часу, зберігала б вічну свіжість, соковитість, чистоту тонів після дощової райдути»⁵, — писав В. Коваль, відзначаючи чарівливу мальовничість палітри слова.

Зрозуміло, коли це робиться на великій площі роману, коли письменник розвиває зображені й виражені почуття й думки героїв і свої власні, коли він прагне до стереоскопічності художнього змалювання всього, що стає об'єктом мистецької уваги. А як же барвний реєстр працює на естетичній території оповідання, коли над усім тяжіють межі й економність засобів, коли все має бути зведено до мінімуму, загнано в підтекст, пристосовано до жорстких правил жанру, коли не повинно бути жодного слова зайвого?

Відповідь на це питання дає аналіз фарбної палітри твору «За мить щастя».

Мало сказати, що новела «За мить щастя» — кольористична, бо у ній переплітаються всі барви. Таке буяння барв дуже рідко можна зустріти, їх взаємодія специфічно підкорена внутрішньому ритму даного твору і водночас характеристична для мистецького оперування фарбами, властивого Гончару — художнику, коли кожен штрих входить у контекст

деталей і цілого. В цьому творі митець продемонстрував творчий розвиток традицій української барокової культури, що характеризується буянням фарб, поєднанням контрастних кольорів, увагою до увиразнення емоційних станів героїв за допомогою барвопису.

Для своєї новели автор обрав яскраве сонячне тло. «Стерня, свіже литво полукіпків, снопи і снопи — все виблискує золотом, все бризкає живим янним сонцем».⁶ У цій вогонь барв і в іжджає на своїй бочці-водовозці герой твору. В іжджає 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 поезики «За мить щастя». Суверенне життя кольору в новелі слід розглянути передусім кількісно, обчисливши, які саме фарби і в якому контексті, задля чого вжиті. Саме тут доречна таблиця колористики (див. таблицю 1 на стор. 138).

За статистикою кольорів переважають світлі, яскраві фарби. Прикметно, що прямі яскраві кольори вживаються п'ять разів, але їх відтінки, нюансові варіанти подані значно більше і домінують у новелі. Якщо **жовтий** у прямому значенні не вживається, то відтінки його зустрічаються найбільше: **золотий — 7 разів; сонячний — двічі; жовтий опосередковано — тричі**.

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

Червоний колір зустрічається двічі, а його відтінки в п'ятеро більше: **полум'яний — 4 рази; червоний опосередковано — 5 раз; вишневий — 1 раз**.

Зелений колір використовується лише в прямому значенні тричі, а його відтінки не зустрічаються зовсім.

Синій колір фігурує в тексті лише в одиничному варіанті.

Чорна фарба присутня в новелі в кількості трьох уживань, а її відтінки 11 раз: **темний — 8 раз; бурий — 1 раз; 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. Тим більше, що кожен колір утворює своєрідне мікрополе, в якому варто розрізняти:

1) назви, в яких означення кольору є основним значенням слова;

2) назви, у котрих означення кольору є додатковим значенням слова, які доповнюють систему, але своїми основними значеннями належать до інших тематичних словесних груп.

Колір	Кількість уживань	в описах				
		природи	одягу	портрету	інтер'єру	описові форми
1	2	3	4	5	6	7
білий						
червоний	3		Кофтина палахотить Кофтина червона Кофтина червона як жар			
чорний	3		Все у чорному	Чорні хвості волосся Чорним обличчям		
синій	1			Сині краплини очей		
Відтінки кольорів						
жовтого						
золотий	8	Виблизкує золотом Золотом спорудом Золотим сномом Золоту соломенку Сноги золоті Золоті-золота вода Золотий полузілок			Золотими видіннями	
сонячний	3	Живим яням сонцем		Карим сонцем		Сонячним духом
жовтий (опосередковано)	3	Сноги виблискували Світяться стерні		Пленячий зуб		
жовтогарячий	2	Жовтогарячого блиску		Живим яням дух		

1	2	3	4	5	6	7
білого						
срібний	1			Срібна ниточка		
срібний	3	Сивих росах		Посіріле обличчя Видиці посіріла		
ясний	2				Ясно-золоті Намалютою яснотою	
червоного						
похмурі яний	5		Кофтина палахотить Не пламеніла кофтина	Палаючі вуста Палаючі уста		Як живе полум'я
червоний (опосередковано)	5	Алго горять Пашіє		Спаєніла щокрами Запирілась густо Палаючі уста		
вишневий	1			Густовишніє губи		
чорного						
темний	8	Темніли виноградники Темні хмари	Темно вбрана	Волосся темніє Темні проваляла очей Темні руки	Землянка темна Темна землянки	
похмурий	1					Баталійни похмуро шикувались
клямаутний	1			Божівільна каламуть в очях		
коричневого						
карий і бурий	1	Бура толока				

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 переключается у сферу почуттєво-емоційну, стає найважливішим засобом гармонізації і поетизації людської краси і внутрішнього світу. Кольори **яскраві, сонячні, життєствердні** (як червоний, наприклад) виражають радість, піднесення настрою героїв під час першої зустрічі, коли спалахує кохання.

Жовтий, золотий, сонячний кольори прагнуть на показ емоційного стану Сашка Діденка, який радіє, що вижив: «*Стерня, свіже литво полукіпків, 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.

У поєднанні зі світлим, «золотим» кольором виступає **червона** барва, що в народно-поетичній традиції є символом любові і життя. Це національна фарба українців, оспівана у піснях. Червоний колір уживається в епітетах **яскравий, веселий**. У новелі його застосовано, щоб підкреслити радість зустрічі. Готуючи за допомогою колористики до подальших дій, почуттів, які спалахнуть між героями, О. Гончар порівнює червоний колір з **веселим полум'ям**. Не пряме називання, а контекстуальна вживаність важлива для аналізу колористики автора твору. У підтексті постає образ любові і те, що зародиться між героями, як полум'я, — спалахне і спопелить їх. Недарма письменник поєднує полум'яний колір із кольором сонця, яке теж може спалити. «*І щось — як живе полум'я! — яскраво майнуло й зникло за тією золотою спорудою*» (С. 520).

Кольорова конкретизація деталей одягу теж дуже важлива. Недарма героїня одягнута в червону кофту. Це використання червоного кольору в портретному описі так само не випадкове. Усе дає передчуття великої, палкої любові. «*Кофтина палахкотить на ній. Червона як жар*» (С. 520). Асоціативний ряд — «червоний колір — полум'я — жар — вогонь спопеляючого кохання» — всеосязна пристрасть, що піднімається з глибин серцець 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 гробені непереможного кохання за мить щастя ладна віддати життя, використовує золоту фарбу.

Так семантика і символіка кольору служить виразником і лаконічним інтерпретатором поезії любові в біблійному значенні слова. Контекстуальна виразність і сполучуваність барв — прикметна ознака поетики кольору в оповіданні «За мить щастя», як це маємо у такому фрагменті тексту: «*Нам аж дух перехоплювало, коли йшлося про оті снопи золоті, полум'я кофтини, палаючі вуста...*» (С. 524). І хоч саме слово «любов» не написане, 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 зустрінці сліпить героїв, змушує забути про безпеку, і колір використано, щоб підкреслити це. Золотий колір у художньому трактуванні автора твору — **фарба щастя**. У цей колір яскраво влітається і зелений, асоціативно прив'язаний до залитих сонцем виноградників. Сонячна барва проникає і в чорні, темні тони, відтіняючи як радість пережитого, так і радість майбутнього. І ніщо не може затьмарити фарбу сонця, відблиск надії, який виражений золотою барвою: «*Діденко й справді жив у ці дні незвичайно: оті снопи золоті, вони і вночі, у темряві землянки, йому сяяли, — не підозрював хлопець, які хмари збираються над ним*» (с. 525).

Барви неба в зображенні новеліста **не голубі, не блакитні, а схожі до шовків-блаватів**, що переливаються. Переливаються, сміються, радіють. Радіють зустрічі, яка має відбуватися, що переливаються. *Переливаються, небо шовками-блаватами переливається*» (С. 519). Письменник не дарма використав несподівану для традиційного слуху лексику «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 неупотворно чистим, виражаючи смуток разом з великою радістю, радістю такої жагучої, миттєвої зустрічі, що перевертає все життя, докорінно змінює його плани: «*Щось інше світилося з глибини аж присмучених, карим сонцем наляптих очей... Ах, ці очі, що в них затаєна безодня жам і ніжності...*» (С. 520). Такий колір «карого сонця» зустрічається тільки в Гончара. Це власне ним створена фарба, що переконливо працює в художньому тексті: іншу він не міг використати для написання портрету Лариси. Створення нових барвних відтінків, необхідних для відтворення індивідуального бачення і світловідчуття, — одна з особливостей творчої роботи письменника.

Незважаючи на присутність м'яких і теплих золотих відтінків, загальне «**чорне**» лоя явно не сполучається з **червоними яскравими тонами**. В систему естетичних можливостей кольорів у новелі Гончара входять також і **темні барви**, які асоціюються з **психічними станами смутку, печалі, переживань**. Ці фарби вже не бувають, вони виражають емоційно-оціночний статус непересічної душі головних героїв, що потрапляють у безвихідь, яка стає фатальною для життя одного із закоханих та станом прострації і безнадії — для другої.

Чорний колір навантажений підтекстовою значимістю — непересічної всепоглинаючої жалоби, що переходить у смерть. І хоч саме слово «смерть» не звучить, але відчуття його зримо присутнє. «*Чоловік біг просто на Діденка, важко дихаючи, з чорним обличчям, з божевільною каламуттю в очах...*» (С. 522).

У систему естетичних можливостей кольорів у творах О. Гончара входить також **семантика бурого відтінку**. Щоб показати красу життя і недоречність того, що сталося, письменник протиставляє і водночас сполучає два кольори: **бурий і зелений**. **Бурий** — колір каламуті, непорозуміння, страждань, **зелений** — колір життя, а з другого боку, — так само смерті. Адже кожна рослинка, починаючи жити, випускає зелені лагони й листочки, що є ознакою буяння соків, а потім і квітів, але потім занепадає, вмирає. Протиставлення — поєднання двох кольорів лаконічно і водночас виразно підкреслює недоречність того трагічно-

го, що сталося, алогізм смерті молодого людини як покарання за любов, за природне прагнення до щастя. «*Перед землянкою гауптвахти плац, тобто витирлувана бура толока, де відбуваються військові наші учби, ... ще далі, за толокою, скільки зглянеш, тропично зеленіють виноградники — то вже не наша зона*» (С. 523).

Контраст і симультанність кольорів — смерті і життя — підкреслює гуманістичну ідею твору, розв'язану в оригінальному ракурсі. Саме барвами, а не чимось іншим письменник виражає трагічність випадку, трагічність долі, зумовленої антигуманним сталінським наказом про заборону любити й одружуватися радянським воїнам з іноземками. На початку ще невідомо, що чекає Діденка попереду, але темні фарби готують уже до сприйняття неминучого потоптання радості життя. Як у музиці, звучать важкі, тривожні звуки, так і в новелі фарби згущуються, темніють, тьм'яніють. І з підтексту стає зрозуміло, що має статися непоправне, страшно для закоханих і вітальної снаги.

Опис землянки, де перебуває ув'язнений Сашко, нічого втішного, розради не віщує. Ті огрублені форми опису лобатої, незграбної, темної, присадкуватої будови попереджають, застерігають, готують до фатальної розв'язки. Довершенням цього попередження є те, що вона міцна, тобто ніякої надії на порятунок уже нема, а до того ж — темна, «*споруджена нашивдкоруч, вона одначе, міцно сидить у землі, ледь стирчить гребенем, присадкувата, темна, лобата*» (С. 522). Автор зі своїми оцінками самоусувається з тексту: його функцію коментатора події 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, бо співвідноситься з семантикою добра, 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 обціловувати їх*» (С. 527).

Щоб читач сприйняв, яке велике горе спіткало героїв, що для їхнього щастя була Богом відпущена лише мить, письменник в темних, скорботних тонах вимальовує Ларису. Якщо в епізоді першої зустрічі з нею письменник передав захоплення її красою і карим сонцем налятаними очима, то тепер вона була згорьована, змучена невеселими думками, відчуттям непоправної втрати, біди. Замість тих веселих очей були лише темні провалля, що не раз нагадували про важке переживання трагічної любові: «*Мов з хреста знята — така була вона, коли під поглядами вартових наближалася до гауптвахти. Для них Лариса не видалася красунею, просто змучена, перестраждана жінка з темним проваллям очей, що горять, як у хворій*...» (С. 527).

Якщо голубий колір — колір світла, миру, життя, — то синій уже важчий, сумніший. Його письменник використовує в змалюванні трагічної ситуації. Він виступає в поєднанні з сірим. Сірий колір виступає символом смутку, непередбаченого горя, непроглядної одномаїтності й жалоби, яким письменник підкреслює ту неясність, яка підстерігала Діденка в майбутньому.

Якщо на початку у Сашка був пшеничного кольору чуб, що означав безхмарне юнацьке життя, врятоване долею у такій важкій війні, то тепер, в чеканні вироку, у нього:

«... *сині краплини очей, та крутий солдатський лоб, тепер уже пострижений, та широкі вилиці посірілі...*» (С. 528). Цей портрет, збудований на грі барв, засвідчує його круту долю, трагізм якої постає з підтексту. Фатальна доля обрізала його сонячні, радісні дні так само, як обрізали його пшеничний чуб. І тут з кольорових характеристичних деталей постає виразний образ: дорога в майбутнє відрізана і наново їй не пролягти.

Переживання, тривоги, душевні порухи героїв розкриваються через описи природи, 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 косарі закінчили свою роботу, а в'язальниці завершили ставити полукіпки, письменник готує до зустрічі двох головних героїв — Сашка і Лариси. Снопи тут описані веселими, радісними тонами. Все навкруги сонцесайне, золоте, чисте, животворне, прагне щастя і повноти виразу і передусім у понутті любові: «*Стерня, свіже литво полукіпків, снопи і снопи — все виблискує золотом, все бривкає живим яким сонцем. А один полукіпок ще не вивершений, ще без корони. І щось — як живе полум'я — яскраво майнуло й зникло за тією золотою спорудою. І ось уже видно руки загорілі, що довершують свою снопастию працю, ставлять шапкою на полукіпок останнього снопа, — він так весело, задеркувато взору стирчить!*» (С. 519). Природа, виражена яскравими барвами, тягнеться назустріч Сашкові, який з веселим готуванням, на бочдіводовозці в їдждає 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. «*Дошлю, 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 засвітившись, до кінця життя не погасне. І хоча 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 закодовано в системі кольорів, що поєднують традиції народнопоетичної символіки й індивідуально-творчої палітри митця.

Аналіз колористики новели показує, що барви вживаються в прямому і переносному значенні. Основним мовним засобом передачі кольору є прикметникові форми, тобто власне назви кольору. Прямим називанням кольору є червоний. «... *Ця кофтина червона, блаженка*» (С. 520). Чорний колір теж ужито в прямому значенні: «*всі у чорному, мовби на знак жалоби*» (С. 528); «*чорні хвилі волосся*» (С. 521). Відтінки чорного, темні, бурі кольори вжито митцем в прямому значенні: «... *темно вбрана*» (с. 526); «*темні хмари*» (с. 530).

У переносному значенні важко теж прикметники, але вони виступають у різних варіаціях: «... в 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 посірили» (С. 528); «що так рано її посібрило» (с. 521); «зеленіють виноградники» (С. 523).

Особливо слід підкреслити значимість золотого кольору у мовній палітрі Олеса 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 передаються основним носієм кольорів в українській мові — прикметником, використовуються також, по-друге, дієслова, іменники. Формально-граматична сторона слова для письменника теж має значення, бо якість кольору виражається у прикметнику статично, у дієслові — динамічно, а в іменнику — у вигляді предметності. І все характеризує талант Гончара-новеліста живописати словом, відтворювати світ психологічно довершеним барвописом, грою кольорів, що виступає як інструментарій аналізу неординарної людської долі, мотивів поведінки.

ПРИМІТКИ:

- ¹ Хрулєв В. И. Цвет и его функции в повести А. Грина «Алые паруса // Писатель и время. — Ульяновск: Издательство УГПИ имени И. И. Ульянова, 1975. — Выпуск 1. — С. 239.
- 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 Солов'єв С. Цвет и жанр в произведениях Пушкина // Русская речь. — 1976. — № 3. — С. 24-35.
- ⁵ Коваль В. Шляхи прапороносців. 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 цитування 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. blave

«блакитний»; — запозичено через польську мову з середньовісньонімецької. Блават І. Волошка. 2. заст. Шовкова тканина блакитного кольору: взагалі шовк // Етимологічний словник в 7-ми томах. — К.: Наукова думка, 1982. — Т. 1. — С. 203.

Леонід Куценко

«НІ, ВЖЕ НІКОЛИ НЕ ПОКАЮСЯ...»

(Про «Чорні вірші» Є. Маланюка)

Недрукована збірка Євгена Маланюка...? Чи це можливо? Адже ж ідеться про події, віддалені від сьогоднішнього якимись п'ятьма десятиліттями! Втім, як мовиться, маємо доконтинентний 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». Значенно, 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 найдішнійший свій скорб — книги, рукописи, записники. Проте виявилось, що і у глибоко провінційному Куншті поет не знайшов прихистку. Як розповідає син письменника, зустріч із батьком була короткою. Сусідне із Кунштатом село вже звільняли 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).

Отже найтяжчим родинною приватним авто Євген Маланюк дістався до залізничної станції в Празі, а звідтіля вже до Німеччини. Рукописи залишилися в Куншті 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». Вторі анотовано — 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. Гордінський, Ю. Липа). Зрозуміло, що Є. Маланюк був свідомий обраного шляху, хоч уже тоді пролунав давіночок, 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. Дорошенку, — не робить жодного кроку наперед у порівнянні з попередніми» (Львів, 1935. — Ч. 3).

З цим висновком можна і навіть варто сперечатися. Але поки що — про інше. П'ята книга поезій «Чорні вірші» пропонувала читачеві твори двадцятих років; у ній — переважно ті ж мотиви, що і в попередніх. Але поруч із «Землею й залізом» та «Земною Мадонною» вона, зрозуміло, програвала — кращі твори, що розкривали цю тему, вже були відібрані. Очевидно, зважаючи на це, Євген Маланюк вирішує винести на суд читача збірку нових поезій, давши «відлежати» рукопису, підготовленому раніше.

Щоправда, поруч із звичним уже адресатом поетових творів — Україною — («Ні, не покритка Катерина...», «Мономахові» та ін.) з'являється новий. Досі невиразний докір народові «шляхти степової, що згордував державну міць» («Зеніт») у «Чорних віршах» виявляється домінуючим. Центральний образ України — Еллади Степової — змінюється образом «кирпатого 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 «Серпень», яка вийде у 1951 році під назвою «Влада». Книга включала вірші різних років, у тому числі й твори із рукопису «Чорних віршів» («Мономахові», «Вже ані випрошу...», «З щоденника» (1935, лише 1 частину), «Хай нерухомо ми стоїм»). З 1945 року рукопис залишався в Чехії. Проте окремі поезії з нього з'явилися й у післявоєнних книгах Є. Маланюка. Так, вірші «Останній лист» та «Карпаття» включалися до збірки «Проца» (1954). У ній же знаходимо окремі частини з віршів «Павза» (I частина поезії «Лірична павза») та «Чужиною» (як III частина «Ліричної павзи»), «Пам'яті Юрія Дарягана (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 опиди й гніву» був надрукований у збірці «Перстень і посох» (1972) та датований 1921 роком, а в рукописі зазначений 1924. Пояснення цих неточностей швидше всього у тому, що переважна частина із названих творів записувалася письменником з пам'яті.

Більшість же поезій з невиданої свого часу збірки «Чорні вірші» так і залишилися в рукописі і лише тепер виносяться на суд читача.

Прага-Кіровоград

// Вежа. — 1996. — № 2 (січень-березень). — С. 5-8.

Валентина Саенко

ПОЕТИЧНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ ЛІНИ КОСТЕНКО

Наприкінці XX століття ще гострішими, аніж на початку віку, стали суперечки про смерть і відродження культури, особливо ж такої трагічної і живучої, як українська. Питання «бути чи не бути?» культурі 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 обійтись цієї універсально актуальної сфери людських змагань, знань і діяльності.

І все ж пріоритетність пошуків на цьому терені належить мистецтву, естетична, діалогічно-оздоровча і футурологічна функції котрого завжди служили рятівним колом припиненню людства над прірвою. Тому культ творчості долав культ особистості, а тиха музика художника

слова виявлялася сильнішого барабанного бою суспільних канонад. І голос митця був тим ідеально чутливим уловлювачем не тільки грому бур, але й мовчаного 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 звів гармонію алгеброю і демонструє тисячолітню її історію в сучасних агуках власного слова. Таким лицарем культури в сучасному письменстві є Ліна Костенко.

1. Лицар культури

Естафету лицарства авторка знаменитих культурологічних романів «Маруся Чурай» та «Берестечко» і ряду поетичних збірок («Проміння землі», «Вітрила», «Мандрівки серця», «Над берегами вічної ріки», «Неповторність», «Сад нетанучих скульптур», «Вибране») прийняла від покоління митців українського Ренесансу 20-х років — від неокласиків М. Зерова, М. Рильського, П. Филиповича, М. Драй-Хмари, О. Бургардта, М. Ореста, В. Свідзинського, Є. Плужника, як і їх славних попередників — Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка, що своєю творчою енергією і духовною потугою вплили вітчизняне мистецтво в світовий контекст. Українській літературі, якій загрожували вульгаризатори й деструктори, вони допомогли зберегти спадкоємність і неперервність розвитку, самовіддано служили культурі, захищаючи невідчужувані цінності добра і краси. Здобутки світової класики, починаючи з антики і кінчаючи французькими парнасами та німецькими експресіоністами, неокласики органічно поєднували з вітчизняною традицією. Своєю творчістю неокласики утворили самобутній і повнокровний поетичний стиль, пройнятий духом справжнього гуманізму. Вони були органічним явищем в історії української літератури. Всі дані для цього вони мали, а пізніше й самі були свідомі своєї новаторської місії в розвитку української поезії. Те, що в бурхливий пореволюційний добу в Україні вони утримали поезію на високому рівні, свідчить не тільки про життєздатність української культури, а й про те, що вона була і є підпорядкована імманентним 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 насаждали свою творчість митці, яких можна означити «всукраїнською планетною системою шістдесятників» (Ірина Жиленко). Оцінюючи у мемуарній книзі «Нотто feriens» цей рух національної інтелігенції і характеризуючи мистецьку долю багатьох представників цього літературного покоління, в першу чергу свою, Ліна Костенко, В. Стуса, В. Симоненка, І. Світличного, Є. Сверстюка, А. Горської, Ірина Жиленко вводить у свою розповідь такий прикметний мотив: «Примітивна людина не любить віддавати належне своїм великим сучасникам (особливо — за життя), бо комплексує і вочевидь маліє од самого порівняння з ними. Вона не розуміє, що, тільки збагнувши і високо поцінуючи високий дух (звівши очі горі!), низько вклонившись йому і його стражданню — можна зрости над себе і стати рівень 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 адаптна на **TAKE** — то для людства ще не все втрачено і можна з надією дивитися в майбутнє. Я горда з того, що належу до людського роду — хай йому не буде переводу! Є своєрідне відчуття легкості, коли дивишся на когось (на щось) знизу вгору — на людину, дерево, собор. Немов перекладаєш на того, хто вищий, вагу свого нелегкого земного неба. І як важко, мабуть, бути отим **ВИЩИМ**, бути на горі... «Вершини 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 у всьому світі. За «паровозиком» причіплявся розділ «суспільно-значимих віршів». До свят, до подій, дат, віршів оди труду, мозолястим рукам і героям праці, вірші про подорожні враження, про те, що в «житті завжди є місце подвигу», про рідний Київ і ще ріднішу Москву і т. ін. Наступним розділом ішли вірші сезонно-філософські, розумові. Тут якоюсь мірою дозволялась і «задумка». І навіть згадка про смерть (звісно, переможену життям). За ним — вірші про щасливе материнство (батьківство), про своїх батьків (бажано з «білої хатинки»), про відповідальність перед грядущим людством. Ті вірші треба було писати, схиляючи і пускаючи слину на манер поетів-піснярів, які завжди були однаково примітивні — і тоді, і зараз. І останній розділ — про любов. Скромну, горду, не дуже драматичну і складну» [2, 1997. — № 9-е. 48-49].

Але Ліна Костенко завжди мала мужність сказати:

Поки геній стоїть, витираючи 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 зірк ще, —
не будь рабом і смійся, як Рабле.*

(«Пісенька з варіаціями») [4, 13].

Ліна Костенко, як і поети-шістдесятники, що прийшли на авансцену літературного розвитку в роки хрущовської відлиги і знаменували третю могутню хвилю національного відродження України, далі розвинула любов неокласиків і краєвих митців світу до рідної культури й до шедеврів світового мистецтва, їхню високу літературну кваліфікацію, піклування про кожне слово й речення, їхню боротьбу проти літературного браку й графоманії. Ідея будівництва **Храму Поезії** завжди володіла її художнім хистом:

*Лиш Храм збудуй, а люди в нього прийдуть.
Не бий на сполох в невідлтий дзвін.*

(«Інкустації») [4, 545].

Як лицар культури, Ліна Костенко закохана у вроду слів, блискуче володіє формою вірша і розвиває її, дбаючи про висоту мистецького пошуку:

*Поезія і популярність —
у цьому завжди є якась полярність.
Гріх сіяти недобре зерно.
Дешевий успіх — це мана.
Самозаслуханого безва
шляхетна муза обмина.*

(«Інкустації») [4, 543].

Творчість Ліни Костенко — приклад шляхетного служіння поезії. Вона вивчала 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, невідпинний рух, вічну ріку мінливості, переходів, пошуків іщаблів Істини і Краси. Її творчість конденсує історичний досвід культури; до кожного твору можна скласти аркуш коментарів. Особливо виразно виявляється у віршах художній час. Тут постійні перегуки епох. Поетеса невпинно зазирає в минувшину, передаючи історичні риси сучасності буквально стереоскопічно. У поетичному світі Л. Костенко людина мислить, живе, як казали римляни, *sub divo* — проти неба, без ідеологічних нашарувань, а в словесній формулі авторки «Скіфської Одиссеї» українці «жили як степ, обличчям до небес».

Головними героями творчості є Культура й Історія, представлені в ритмі національної душі.

2. Українська душа

Ліна Костенко — справді сучасна, глибоко національна за духом своєї творчості поетеса, що допомагає їй бути відкритою як у космос української, так і в космос загальнолюдської культури. Але при цьому вона виявляє дослітливість 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 кривориди
ніхто уже повік не розгада.
Немає дат, немає фактів голів,
усе дійшло у вимірах легенд.
Повірить можна в будь-яку легенду.
Теорії попридумувать за трьох.
Не можна брати істину в аренду
І сіяти на ній чортополох.*

(«Скіфська Одиссея») [4, 429].

Як «психологічний археолог», за словами доньки — поетеси Оксани Пахльовської, — Ліна Костенко шар за шаром зрізала брудний намул фальсифікацій з української історії — і перед очима людей поставали покручені й трагічні шляхи нації, перемоги та поразки, тяжкі мандри її духу до власної суті. Поет повертає нації гідність, збуджує голод на правду, голод на духовність, голод на віру зневіреного народу.

Історична основа її творів свідчить, що історія — не скам'янілі чи спорохнявілі релікти, а живе дійство, яке здійснюється в ритмі української душі, котрій властива бурхлива емоційність, рефлексивність, естетизм, прадавня пісенність наших предків:

*Та так ото співали і співали,
І греків теж у пісню запели. [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,
вاته є те, чого нема ніде»*

(«Скіфська Одиссея») [4, 441].

Ліна Костенко з тих поетів, які здатні крізь вселюдське бачити національне, а крізь національне прозирати вселюдське, її сюжети завжди мають другий вимір і вже цим рішуче спростовують погляд на історію як на іконостас; цим пояснюється актуальність її творчості, що має універсальний характер. Інколи переслідує таке відчуття, що поетеса постійно піклується про художньо досконале вивчення і представлення генеалогічного дерева українського роду, бо десь із тих коренів, невидимих за млою часу, і виростає її дух, неупокорена, спрагла воля й мистецьких озорінь душа. Саме тому художній світ її поезії дуже різноманітний: тут є і любов, є зачарування й розчарування, є ностальгічна залюбленість у рідну землю, в 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 веселоощами, 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 «запли-

ває в каміний 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 прозоріх 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 щему:

*Віки ідуть, а нам усе амінь.
Нема спокою між Дніпром і Бугом.
Вже стільки літ, вже стільки поколінь! —
Усе життя — між шаблею і плугом
Так нам судилось. Так нам довелось.
Все нас руйнують, як ахейці Трою.
У нас хлоп'я на ноги зіп'ялось
і вже притьма хапається за зброю.
І все одно — віками у ярмі.
Усім чужі. Для світу незначущі
Чи що ніяк не вирвемось самі.
Чи що у нас сусіди загребуші.
Ми, вільні люди вільної землі,
Тавро поразки маєм на чолі. («Берестечко») [5, 3].*

Розбираючи історичні завали, поетеса повертає народові правду про себе, право на самоповагу і спокуту, відчуття своєї непроминальності у віках («А ми ще є. І то найбільше диво. / що цей народ і ще раз воскрес»), хоч і занедбаності власної пам'яті («Уже і так насіяно. Вродило. / Вже не бере ні плуг, ані коса»). Своїми поетичними візіями і розвідками національної історії, як це здійснено у віршованому романі «Берестечко», вливає живий дух не лише в конкретику фактів, стертих чи створених (скажімо про Богдана Хмельницького і його трагічну поразку), але в увесь складний рельєф історичного ландшафту України в його внутрішньому і зовнішньому виразі.

«Берестечко», в якому Історія представлена як така, що перейшла з категорії загальних назв у власні, за художнім трактуванням національного духу, за естетичним принципом змалювання саме цієї головної героїні, як і постатей, що її уособлюють — Марусі Чурай і Богдана Хмельницького, — твір, що має чимало спільного з попереднім віршованим романом, але водночас аж ніяк не самоповторенням, не автоінтертекстуальністю у чистому вигляді. Подібність помітна у структурно закладеній діалогічності романів, орієнтованих на історико-культурологічну товщу, на палімпсестність змістовно-формального рівня.

Але озвучення слова у віршованому романі «Берестечко» досягло апогею, бо ритмо-мелодика, художні варіації іншого виду мистецтва — баркароли як чисто музичного жапуру 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 приники жертвні»; «лунарний символ — ліплени вареники» тощо).

Сама авторка поетично з'ясувала прихильність до системи символів, розгорнутих у спресовані, але багатозначні й семантично неосажні міфологеми: «Щоб з'ясувати справи всі ці дальні, / Символіці належне віддамо», — слушно твердить поетеса.

3. Міфологема саду

Культурологічно наснаженим і водночас безпомилково впізнаним, ліно-костенківським тотемним знаком є міфологема саду, гравірно вирізьблена в поетиці збірки «Сад нетанучих скульптур». Домінуюча міфологема саду, яка системно співвідноситься з образом лісу, подається не в статиді, 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», щоразу оновлюючись і перевтілюючись у різні смислові варіанти. Спеціально винесена в заголовок цілої книги, свідомо занурена в національну філософську і літературну традицію, пов'язану з «Садом божественних пісень» Григорія Сковороди, «Садком вишневим коло хати...» Тараса Шевченка, тонко інкрустована в контексті всієї творчості, міфологема саду є агулком 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 розрізати 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 присуття лише в поєднанні з естетичною насолодою» [7, 143].

Тому й не випадково, що Ліна Костенко використала давні й по-своєму оновила всі семантичні варіанти міфологеми саду й дерева, так широко звернувшись до їх образів у своїй творчості. Сад в її ліриці виступає як носій особливого настрою і душевного стану автора й героїв, як вираз національної культури, духовності України, в її постійному діалозі з широким світом. Міфологема саду в естетичній інтерпретації Л. Костенко має багатовимірну структуру, представлену на трьох рівнях. Небесний постає як образ вічності, всеосяжної культури, до якої людина має прилучитися душею, своїм духом; як втілення «невидимих причалів» — духовних опор, якоря, на яких тримається корабель життя в бурхливому морі змін, як невмирущості гуманістичного ества Поета, що «творить сталий світ на збіглій хвилі» (В. Стус). Земний рівень оцінений як сучасність, підземний — закодована в художній системі історія народу, голоси предків, різних цивілізацій, що живуть в генетичній пам'яті народу, його звичаях і філософії буття. Своєрідним синтезом різноманітних думок і почувань є семантика саду в поезії «Ой ні, ще рано думати про все»:

*Ой ні, ще рано думати про все.
Багато справ ще у моєї долі.
Коли мене снігами занесе,
Тоді вже часу матиму доволі,
А поки що — ні провітку, ні дня.
Світ мене ловить, ловить... доганя!
Час пролітає з реактивним свистом.
Жонглює будень святістю і свинством.
А я лечу, лечу, лечу!
— Григорій Савич! — тихо шепочу.
Минає день, минає день, минає день!
А де ж мій сад божественних пісень? [4, 5]*

Для Ліни Костенко постає мандрівного філософа Г. С. Сковороди є втіленням небесного і підземного саду, народного духу. Багатовимірною міфологема саду найчастіше співвідноситься з образом України, батьківщини, як це свідчить поезія «Виходжу в сад, він чорний і худий»... Патріотична місія поета бути з рідним садом не в час його цвітіння, більше ж тоді, коли «йому вже ані яблучко не снитися», маючи на увазі, що «ти мені один, о цій порі, об іншій і довіку»:

*І я прийшла не струшувать ренклад
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. Вирізняється і міфологема саду як храму, що має багатозначне навантаження. Твориться цей образ як синтез множинності зі щедрим використанням рослинної символіки, широко вживаної й одичавілої. Це один важливий аспект символічного спектру, який райдужно осяває всю збірку «Сад нетанучих скульптур», — це свобода творчого розвитку 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 виживається 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 самотню картину культивованої природи.

«Первісно-язичницькі трансформації душі («Я дерево, я сніг, я все, що я люблю, і, може, це і є моя найвища сутність»), субстанція ества як необхідна складова субстанції світового ества, приналежність до ноосфери — все це є в поезіях Ліни Костенко, і всі ці якості в її особистості природні і живі, дають можливість існувати в слові багатогранним буттям, перевтілюватися в слово»... [1, 5].

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

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гуцало Євген. На всесвітніх косовицях // ЛУ. — 1990. — 22 березня. — С. 1, 5.
2. Жиленько Ірина. Homo Feriens // Сучасність. — 1997. — № 9, 10. — 1998. — № 9, 10.
3. Костенко Ліна. Берестечко // ЛУ. — 1996. — 23 травня. — С. 3.
4. Костенко Ліна. Вибране. — К.: Дніпро, 1989.
5. Костенко Ліна. Сад нетанучих скульптур. — К.: Рад. письменник, 1987.

6. Топоров В. Н. Древо жизни. Древо мировое // Мифы народов мира. — Т. I. — С. 396-406.
7. Цивьян Т. В. К мифологеме сада // Текст: семантика и структура. — М.: Наука, 1983. — С. 140-152.

// *Актуальні проблеми літературознавства. Збірник наукових праць.* — Дніпропетровськ: Навчальна книга, 1998. — Т. 3. — С. 80-90.

Валентина Саенко

ПОЕТИКА О. ДОВЖЕНКА: ЕФЕКТ ПРИМНОЖЕННЯ СМИСЛІВ («УКРАЇНА В ОГНІ»)

Творчість Олександра Довженка — кінорежисера і письменника — всесвітньо відома. Як підтверджено історією, він мав цілковите право сказати про себе: «Я належу людству» [9; 10]. Доречно буде додати до цього кілька характерних висловлювань. Максим Рильський: «Масштаби Довженкового мислення були неосяжні. Але був один центр, навколо якого обертались усі створені Довженком образи і картини. Це боротьба людини за гармонійне, прекрасне, розумне, одухотворене життя, боротьба людини за щастя людства» [27; 26]. Чарлі Чаплін: «Слов'янство поки що дало світові в кінематографії одного великого митця, мислителя і поета — Олександра Довженка» [31; 104]. Олесь Гончар: «Великі художники йдуть до людства як повпреди своїх народів, як речники їхніх дум і устремлінь. Через особу художника народ виповідає світові себе, своє найзаповітніше. Саме а такою місією входить в царину світової культури Олександр Довженко, саме так сприймається на всіх континентах його високолюдяна, гуманістична творчість» [6; 10]. Довженко вніс у вітчизняне кіно і літературу шукання і сам дух шукань. На ньому тріщав «люстриновий піджак кіноформи» (С. Ейзенштейн). Його називали поетом і водночас політиком кіно. Його порівнюють з Гомером, Шекспіром, Рабле, Гюґоманом, Бальзаком, Бетховеном, Брехтом. Сам він визначав свою мету і пристрасть гранично просто: «Головною темою вважав — сучасну, а в сучасній — просту... людину, найвеличніше явище в історії народів» [9; 34].

Кіноповісті О. Довженка представляли своєрідну — поемну, епічну — форму лірико-романтичної стильової течії і передовсім помножували саме її внутрішні резерви і ресурси. Ці риси та ще авторська розкутість, потужна експресія, сміливе звернення письменника до умовності, великих узагальнень, синтезу мали безперечно широке літературне значення. О. Довженко — син своєї доби, цим найперше пояснюється характер його творчого життя і його останній вибір. Не тільки лаври чекали його. Зазнав і драм, і глухоти непорозуміння, було, що шедеври його новаторських творінь по-блазеньки висміювались у фейлетонах, — Довженко і це витримав із мужністю і гідністю людини, переконаної в своїй правоті. Його ім'я стоїть поруч з іменами таких титанів кіномистецтва, як С. Ейзенштейн, В. Пудовкін, Чарлі Чаплін і Давид Грифіт. Кінофільм О. Довженка «Земля» в 1958 році на Всесвітньому конкурсі в Брюсселі був визнаний одним з дванадцяти найкращих кінофільмів світу. Кіносценарії і кіноповісті, які він писав для своїх фільмів стали самостійними літературними творами. Отже, як письменник О. Довженко сформувався в кіно.

Складалось враження, що творча сила його не знає меж. Мислячий, вічно неспокійний, Довженко жив інтенсивним, до краю напруженим духовним життям. Бував він спокій-

ним зовні, але внутрішньо, здається, ніколи. «Довженко завжди переповнений ідеями», — говорили про нього, і це було справді так. Свіжі, красиві думки, найфантастичніші проекти — скільки він їх розсипав повсюди, щедро кидав мимохідь, про одні швидко забуваючи, інші виношуючи протягом багатьох літ. Певно, не було такого виду мистецтва або галузі людського знання, що їх не торкнулася б його допитлива, весь час вируючи думка. В усе він почував потребу втрутитися, величезним було коло найрізноманітніших його зацікавлень, та все ж з-поміж усіх захоплень він віддавав перевагу кіно, а усіх муз, які були прихильні до нього, він присвятив музи десятиліття наймогутніших творчих злетів. Орлиний політ думки, крилатість — без цього неможливо уявити собі Довженка. Художник широких обривів, найсміливіших задумів, він з рідкісною повнотою втілював у собі характерні риси людини-творця, прикмети національного духу, пробудженого до активної історичної творчості. Народ з його мудрістю, з красою його душі, з його глибокою людяністю і здатністю на подвиги в ім'я сьогодишнього і в ім'я майбутнього — цей народ був головним героєм його фільмів. Кожен твір будується як дума народна, як фільм-симфонія, і ми його сприймаємо саме так, за всієї розмаїтості художніх засобів твір полонить глядача своєю внутрішньою цілісністю і наскрізною поетичністю. Влучність і глибинний підтекст діалогів, неперевершеним майстром яких був Довженко, об'ємність і опуклість образів, що нерідко сягають сили художнього символу, поєднання буденності і крилатості, навіть умовності деяких епізодів — все це органічно зливається в єдину художню переконливу картину трагічного народного життя, позбавленого волі самому шукати найоптимальніші шляхи виходу з поспіль тоталітарного бездоріжжя. Художник бачив епоху в її найпосутніших виявах. Він разом з Миколою Кулішем, Павлом Тичиною, Василем Блакитним, Юрієм Яновським, Лесем Курбасом представляє ціле покоління митців, що піднесло українську культуру на рівень значення світового.

У життєвій і творчій біографії Олександра Довженка особливе місце посідає кіноповість «Україна в огні». А в усій українській літературі про другу світову війну цей твір цілком обґрунтовано можна вважати якщо не вершинним, то одним з найкращих. «Із творів про перший період війни, написаних у часи Великої Вітчизняної, я, не вагаючись, — писав О. Підсуха, — на перше місце поставив би кіноповість Олександра Довженка «Україна в огні» — через шевченківську перейнятість автора всенародного трагедію. За широтою охоплення матеріалу, глибиною і правдивістю зображення, за справді-таки шекспірівськими колізіями цей твір у нашій літературі тих часів не має собі рівного» [22; 3]. Додамо до сказаного, що й донині українська воєнна проза продовжує освоювати проблематику, яку вперше художньо осмислив О. Довженко з погляду національних і універсальних екзистенціальів.

Літературна і мистецька спадщина О. Довженка є предметом уважного літературознавчого прочитання, хоч і не в усьому переконливого, здійсненого із залученням новітніх методів аналізу. Серед праць, присвячених творчості поета у кіно, виділяються такі праці: Ю. Барабаша [1], Б. Бузяка [2], К. Волинського [3], як і ряд збірників, присвячених століттю від дня народження письменника [4], О. Гончара [6], В. Гребньової [8], В. Дончика [11], М. Жулинського [12], Р. Корогодського [15], І. Кошелівця [16], К. Кутковця [17], Ю. Лавріненка [18], В. Лесика [19], О. Логвиненко [20], О. Підсухи [22], С. Г. Глущини [23], В. Поліщука [24], А. Тарнашинської [29], В. Фашенка [30], В. Чулба [33] та ін.

Надбане у довженкознавстві справляє враження чималої праці, яка покладена науковцями на те, аби систематизувати й осмислити творчий доробок одного з найвизначніших митців ХХ століття. Тим більше, що в зв'язку з оприлюдненням нових матеріалів (відновленням творів без купюр, публікація епістолярію й архівних документів) не тільки збільшили інтерес до культурного феномена письменника, але й актуалізували інший рівень дослідницької практики, спрямованої на реінтерпретацію і нове прочитання без прямолінійного політологічного дискурсу, але з акцентом на індивідуальну поетику і природу художнього мислення. Отже, залишається ще чимало поза горизонтом наукових розвідок про творчість О. Довженка. Чи не найдетальніше вивчено біографічні відомості про письменника, хоч тут і спостерігається пошуковість і різноманітність, але не системність, прокоментовано заборонені і недруковані твори (такі, як «Україна в огні», «Щоденник» та інші), проаналізовано ідейно-проблематичний зміст переважно тих творів, які вивчають в школі і вузі. А тому саме багато є журнальних статей, присвячених вивченню Довженка в школі, виконаних на допомогу вчителів-словесників. Але, безперечно, тема не вичерпана, циклічність в її актуалізації зростає. Таким чином, ґрунтовне дослідження Довженкової художньої і публіцистичної, епістолярної спадщини все ще залишається нагальною потребою нинішньої науки про українську культуру ХХ ст. і ролі саме цього митця в її поступі і трагічному бутті.

Все ще залишається зоною необмежених, але не здійснених сподівань вивчення поетики О. Довженка, без якого неможливо зрозуміти новаторство і своєрідність митця, художні особливості його прози і, таким чином, значення у формуванні й розвитку творчих методів, найбільш потужних і репрезентативних протягом даного століття.

Авторка даної розвідки ставить перед собою скромну, але складну за виконанням мету — дослідити поетику одного твору, який, на наш погляд, представляє вельми цікаву і важливу сторінку у розвитку українського мистецтва. Це повість «Україна в огні», художня своєрідність якої не була предметом спеціального дослідження. А жаль, здається, що ухопившись за цей вузол, можна витягти увесь ланцюг довженкознавства. Саме тому, поетикальні властивості тексту «Україна в огні», явлені в ряді способів реалізації творчого задуму, спонукають до системного аналізу.

1. Поетика композиції

Якщо «Україна в огні» О. Довженка — твір, який став явищем культури ХХ століття, то значною мірою це зумовлено гармонійною спільною змісту і форми. Адже форма — не пасивний елемент твору, а конкретна реалізація задуму, його наочний образ, окреслений і виконаний адекватною художньою мовою. Багатозначність і глибина думок та почуттів Олександра Довженка про долю України не лише у ХХ ст., а й віках і в жорстокій кровопролитній війні стають виразними і репрезентативними тільки тому, що вони укладені в бездоганну художню форму. Це цілком природно й органічно як з погляду жанрових особливостей, так і того надзавдання — показати правду про трагедію України в ХХ ст., без яких цей твір не був би відкриттям і не виламувався б із потоку радянської тогочасної багатонаціональної літератури, що курила фіміам на честь вождів комуністичної партії, занедбуючи при цьому свій власний народ. Але щоб цей висновок про високі якості і новаторство «України в огні» не був голосливим і упереджено похвальним, варто спеціально зупинитися на художній природі твору, піддавши системному аналізу грані поетики. Саме цьому і присвячена вся робота,

окремим і самостійним елементом котрої є даний аспект, спрямований на вивчення поетики композиції у тісному взаємозв'язку з жанровою природою твору.

Приступаючи до такої мети, варто скористатися порадою широко відомого в світі українця Юрія Шереха про те, що кожен письменник цікавий без політики, отже, відійти від канонів радянського літературознавства, яке було занадто заполітизованим і далеко відбігало від тих конкретних завдань і цілей, якими наділена філологічна наука. Уникнути традиційних помилок і знайти власний кут зору на твір Олександра Довженка — це і є справді вага, складна і поважна проблема, яка вимагає чималих зусиль і осяжної праці, спрямованої на конкретне вивчення структури твору, його спеціальних форм організації окремих елементів — шматків тексту — у неподільне ціле, в художню систему, яким є твір «Україна в огні».

Як відомо, твір митця належить до «гібридного» жанру. Адже в ньому органічно поєдналися не лише внутрішньовидові якості, а й внутрішньовидові. Саме Довженко став новатором на терені такої жанрової гібридизації і інтеграції художніх форм, внаслідок якої з'явилися в українській і світовій мистецькій практиці форми кіноповісті і кінооповідання, складних перехідних варіацій на тему типу художнього твору, аналогів яких не так уже й багато в інших літературах. І ясно, що такі перехідні жанрові форми — прикмета ХХ ст., його естетичних пошуків зберетти пам'ять про синтез і реалізувати естетичну інтеграцію в конкретній жанровій моделі. Через те Олександр Довженко вдався до поєднання всіх видів мистецтва — літератури, живопису, музики, театру і кіно, — щоб в динаміці представити глобальні процеси суспільного й інтимного життя людини на вістрі історичних зламів і зрушень. Така жанрова гібридизація викликала як потреби часу і змінами художніх систем, так і індивідуальними властивостями художнього таланту Олександра Довженка, що, як твердять його сучасники, нагадував митця Відродження — йому все легко давалося, до всього мав інтерес, у всьому був зацікавлений щиро, вмів скрізь бути самотутнім. Отже, жанр кіноповісті і кінооповідання, введений О. Довженком, не належить до «чистих» і маргінальних у значенні обмеженості і провінційності, а до таких складних і рухливих форм, які гнучко реагують на мистецькі потреби сказати сильно і страшно про все, що хвилює людину і запити часу в оригінальній художній формі. Отже, «Україна в огні» — яскравий зразок твору-симбіонта.

Від літератури Довженко взяв вміння психологічно тонко досліджувати особливості душі і світовідчуття людини, її моральне і духовне начала за допомогою слова, що є виразником багатства емоцій і мислительної сфери, глибини філософської думки і мовної культури, що отримав народ у спадок від поколінь. Літературою викликано до життя і вміння оперувати значною кількістю життєвого матеріалу, досягаючи художньої правди специфічними словесними засобами. Та літературні можливості повісті й оповідання посилені якостями іншого виду мистецтва — кіно, — що передусім є візуальним баченням реалій навколишнього світу і вираження думок та почуттів людини, її внутрішнього життя. Під потужним впливом кіно трансформувалися повісті й оповідання у ХХ ст., бо набули нових властивостей, до того їм не притаманних. Це відчуття багатства точок зору на предмет зображення, ілюзії їх органічного сполучення, поєднання принципів живописної, словесної і музичної поетики, вміння показати потік життя в його цілісності за рахунок принципів членування на кадри, специфічного добору і розстановки окремих фрагментів на основі законів монтажу. Модифікація жанрових форм,

безперечно, далася взнаки і на рівні композиції, бо ці грані поетики тісно взаємопереплітаються і взаємопов'язані одна з одною. Жанр — «диктат» позначає композицію не лише «Землі», «Зачарованої Десни» Олександра Довженка, але передусім «України в огні».

Якою ж є композиція даного твору? Чи органічна вона для авторських інтенцій не тільки задокументовувати жорстоку епоху в національному бутті, але й у підтексті окреслити коло онтологічних і аксіологічних його характеристик та висновків? Які якості її стали типологічними для новаторського жанру кіноповісті, що має право жити і як суверенний белетристичний твір? Що нового у галузь композиції вніс Довженко як автор «України в огні»? Чи доречна тут форма твору-симбіозу, що мав відбити поліфонію звучання різних голосів в історії і сучасності?

Пошук відповідей на ці непрості питання і складає сенс даного аспекту дослідження, що має не меті, засновуючись на положеннях теорії літератури, вдатися до конкретного аналізу композиційних здобутків та прорахунків письменника, виявлених у кіноповісті. З цією метою застосовувалася спеціальна методика вивчення тексту, щоб зробити узагальнення про принципи сюжетобудування та зовнішньої і внутрішньої композиції, які є вдатними і відповідними для повнокривної реалізації авторського задуму. Згідно з самостійною методикою було простежено, що в тексті «України в огні» наявні п'ятдесят дев'ять окремих розділів, які точніше варто називати фрагментами тексту, що тягнуть до кінокадрів, але не мають такої однозначності, як у кіно, а сягають органічності літературного твору, збудованого на засадах фрагментарної композиції. Встановлено і принципи організації в єдине ціле окремих елементів і компонентів тексту.

Отже, простежимо п'ятдесят дев'ять фрагментів тексту, які не мають спеціальних маркерів, а проте зримо розрізняються між собою і виділені певним чином — відступами один від одного, що треба розуміти як поділ на відносно самостійні мікророзділи без назв, але з чітким завданням працювати в системі твору на розкриття логіки характерів, історії подій, проблематику та ідейний зміст. Аналіз п'ятдесяти дев'яти мікрочасток дає змогу простежити не лише принципи їхнього монтажу в єдине ціле, але й особливості мікропоетики кожного з них. Це також підкорено завданню вивчення зовнішньої композиції кіноповісті «Україна в огні» й особливостей сюжетобудування.

Як твердить теорія літератури, «Композиція — членування та взаємозв'язок різномірних елементів, або, інакше, компонентів літературного твору. Іноді замість терміна «Композиція» вживають близькі за змістом слова: «архітектоніка, побудова (або будова), структура, композиція і таке інше». Термін «Композиція» не має однозначного тлумачення, під композицією іноді розуміють чисто зовнішню організацію твору (поділ на розділи, частини, яви, акти, строфи і таке інше — «зовнішня» композиція) [14; 694]. Таким чином, зовнішню композицію кіноповісті «Україна в огні» представляють п'ятдесят дев'ять розділів-кадрів.

Якщо до них підійти з кількісним критерієм виміру, то вони не рівнозначні. І на основі розмірів діляться на три групи: а) більші за розміром, сказати б, з переважанням белетристичного фрагмента (це розділи перший, третій, четвертий, сьомий, дев'ятий, одинадцятий, п'ятнадцятий, шістнадцятий, сімнадцятий, вісімнадцятий, двадцятий, двадцять перший, двадцять третій, двадцять четвертий, двадцять п'ятий, двадцять шостий, двадцять сьомий, двадцять восьмий, двадцять дев'ятий, тридцять четвертий, тридцять сьомий, тридцять восьмий, тридцять дев'ятий, сорок сьомий, сорок дев'ятий, п'ятдесятий, п'ятдесят другий, п'ятдесят

четвертий, п'ятдесят п'ятий, п'ятдесят шостий, п'ятдесят сьомий, п'ятдесят восьмий, п'ятдесят дев'ятий; вони переважають у тексті твору); б) лаконічні (це розділи, які умовно виділяємо: другий, п'ятий, шостий, восьмий, десятий, тридцять перший, тридцять другий, тридцять третій, тридцять п'ятий, сороковий, сорок перший, сорок другий, сорок третій, сорок четвертий, сорок п'ятий, сорок восьмий, п'ятдесят третій); в) середніх не так вже й багато (ix, за нашими підрахунками, всього шість: дев'ятнадцятий, двадцять другий, тридцятий, тридцять шостий, сорок шостий, п'ятдесят перший). Як бачимо, малюнок зовнішньої композиції невибагливий, можна сказати навіть строгий, заснований на рівноваженні компонентів структури.

Значно цікавіше, як монтуються розділи, як вони взаємодіють один з одним, як шпикуються і вступають у співпрацю з іншими фрагментами тексту, як групуються за якісною характеристикою. І тут можна спостерегти багато прикметного для розуміння композиції твору Олександра Довженка. Передусім кожен елемент твору, яким є так званий розділ-кадр, нагадує невеличку новелу, структурно цілісну, логічно завершену, виразно оформлену за логікою думок і почуттів і водночас умонтовану в своєрідний прозовий цикл, підпорядковану певній системі.

Саме тому має рацію ряд учених, які визначають головний принцип композиції «України в огні» як принцип «вінка новел». Кожна нова «квітка» — фрагмент тексту — органічно вплітається в спільну основу, вишивається на канві, додаючи нові штрихи і нові відтінки до цілісної картини долі України під час другої світової війни. Тим більше, що перед цим твором були написані новели, сюжети яких увійшли до «України в огні». Такої думки дотримуються В. Фашенко [29], І. Кошелівець [16], Ж. Горіна [7] та інші. І справді, окремі фрагменти тут сплетені між собою за логікою розвитку мотивів, життєвих долі героїв, а також авторського ставлення до них. За допомогою принципу «вінка новел» письменникові вдається розгорнути широкомасштабне полотно, в якому стереоскопічно зображені події і життя людей на невеликому просторі кіноповісті. Є чимало сцен не тільки батального плану, але й побутових, які підсвічують одна одну, дають уявлення не лише про зовнішній бік подій, але внутрішній їх зміст. Якщо проаналізувати кожен із цих розділів за такими якостями, як організація часу і простору, використання символічних епізодів, наявність пейзажів, інтер'єрів та екстер'єрів, то можна помітити, що деякі фрагменти тексту відіграють провідну роль, системоутворюючу, а інші — вторинну, допоміжну, хоча зовнішньо вони нічим особливим, на перший погляд, не виділяються.

Так, могутній епічний розмах здобуває твір уже з першого розділу (умовно можна назвати «У тихий літній день»), просякнутого глибоким ліризмом і поетизацією родинного життя на фоні чудової української природи. Все нагадує ідилію (як у поезії Тараса Шевченка «Садок вишневий коло хати»), бо на урочисту вечерю зійшла вся родина Лавріна Запорожця: крім дружини Тетяни, тут були сини — Роман, Іван, Савка, Григорій, Трохим і шоста дочка Олеся. Мир, спокій і злагода оповивають, немов серпанком, скромну хатину в селі з промовистою назвою *Тополівка*, що є мікросимволом України.

Перша подія — родинне свято Запорожців — експозиція героїв, перше знайомство з ними відбувається у сцені, виписаній з романтичним піднесенням: «У садочку біля чистої хатини, серед квітів, бджіл, дівчорі та домашнього птаства, за столом у тихий літній день сиділа, мов на картині, родина колгоспника Лавріна Запорожця і тихо співала «Ой піду я до роду гуляти». Це була пісня матеріна. Пісня була весела і журна одночасово, як і життя

людське. Мати Тетяна Запорожчиха любила її співати раз чи два на рік, коли по великих трудах і повсякденних турботах десь було з якоїсь гарної нагоди доводилося пригубити чарчину. Діти дивилися на свою добру матір і величали її» [10; 423].

Такий поетичний заспів, яким починається кіноповість, одразу вводить в атмосферу радості спілкування близьких по крові людей, які являють собою цілий рід, які пишуться своїм славним прізвищем, в якому проглядається добрий пракорінь, що веде у товщу віків. Та за цим родом із його історичним сенсом стоїть український народ зі своїми характерними прикметами почування і думання, обставинами життя, ментальністю. Все — інтер'єр, пейзаж, і часово-просторові деталі, і опис зовнішнього середовища — фокусується в образі-лейтмотиві України. Всі точки зору сходяться в одному вузлі, тяжіють до одного центра, яким є українська трагедія.

Перший розділ одразу вводить в атмосферу українського села напередодні війни, цю своєрідну приступку до експозиції героїв, що виявляються на вістрі руйнівних подій, на своєрідному історичному розп'ятті, у всепожираючому вогні. Характеризуючи перший розділ «України в огні», Іван Кошелівець — автор ґрунтовної статті до 100-річчя з дня народження письменника «Про затемнені місця в біографії Олександра Довженка», — підкреслив, що з мистецького погляду, може, він і не досконалий: «Вступний розділ, взятий окремо від цілості, виглядає навіть банально. Розумів це й сам Довженко, пишучи в короткій передмові: «Нехай вибачливий читач, мій сучасник і друг, не нарікає, коли вирощене мною невелике дерево не цілком гіллясте і струнке, коли багато гілок тільки відчувається, не встигнувши ще вирости серед небачених пожеж і катастрофічного грому гармат, що стрясало сьогодні нашу землю» [10; 23]. З цією думкою діаспорного дослідника можна погодитися лише частково, бо, по-перше, не можна вилучати фрагмент тексту, адже він «працює» лише у контексті цілого, а по-друге, — в першому розділі не можна сказати про всі події повно і розгорнуто, широко, глибоко. Саме тут перший підступ, перша сходинка як у розвитку сюжету, так і композиції. І тут не можна вимагати повноти, яка дається усім текстом. Що ж до банальності, то це, мабуть, занадто суворе оцінка. Слушно спирається Іван Кошелівець на думку самого О. Довженка стосовно композиції «України в огні». Він її порівнює із вирощеним у складних умовах деревом, окремі гілки якого ще не встигли вирости, але в зачатку вони є. І якщо «дерево Довженкової композиції» не таке гіллясте і струнке, сказати б, не ідеальне, але гармонія — безперечний принцип архітекtonіки твору, на якому він тримається як єдина цілісність, як співвіднесеність частини і цілого. Якщо не впадати в крайнощі — між захвалюванням і сприйняттям всього, що написав автор «України в огні» і критикою, запереченням форми реалізації задуму, — то істина десь посередині.

І все ж здається, що кіноповість не така проста річ, як виглядає з першого погляду. Детальний аналіз будови твору переконує в тому, що «Україна в огні», хоч і народилася в умовах «небачених пожеж і катастрофічного грому гармат», але зроблена міцно, серйозно, без банальностей і перебільшень чи принципових недоліків композиційного характеру. Це наслідок короткої (на одному подиху), але натхненної праці, внаслідок якої вичакувано непересічну мистецьку конструкцію.

Першоелементом композиції є назва твору, яка органічно вписується в художню систему твору. Назва відіграє принципову роль у розумінні глибини смислу і наочності вираження ідейного багатства кіноповісті. Заголовок являє собою словосполучення, що складається з трьох слів, два з яких є значущими частинами мови і одне — службовою. Опорними словами є всі, що входять

до даної фрази. Навіть важко встановити, що виходить наперед — «Україна» чи те, що з нею діється, її стан «в огні». Заголовок твору символічний і семантично навантажений, бо слово «вогонь» і його символіка — доволі широкі. Як твердить автор «Словника символів» Х. Є. Керлот, стихія вогню пов'язана з символікою сонячного полум'я, «з увлеченнями про життя і здоров'я (в значенні тілесного тепла)» [13; 352]. Саме у такій конотації постає вогонь як образ духовної енергії, яка не вгаває і не гине навіть під тиском жорстоких обставин. Цей символ створює широке алюзійне тло, закорінене в минуле і сучасне України. Заголовком О. Довженко натякає, що Україна, хоч і палає в жорстокому полум'ї війни, але не згорає, знову оживає, відроджується, постає з попелу, як Фенікс. Вогонь означає не лише страшний випробування, які впали на голову українського народу в середині ХХ століття, але й очищення від скверни, від усього намулу історичних відходжень від основ повноцінного життя. Таким чином, назва кіноповісті є концептуально важливою, своєрідним осердям композиції, її врівноважувачим принципом, хоч емоційний митець, яким був О. Довженко, не міг уникнути і певних вибухів пристрастей в оцінці долі України в пожежі жорстокої і страшною війни.

Якщо в першому розділі немає жодного діалогу, бо він виглядає конкретно описовим, нагадуючи розлогу ремарку, то це цілком виправдано бажанням ввести у місце подій, в духовний та фізичний світ героїв, представлених як одна родина Запорожців. Другий розділ збудований вже за іншим принципом — прискореного розвороту подій, які уточнюються й увиразнюються деталями того, що відбувається з початком війни, але переважно увага приділяється полілогам і мові героїв, що опосередковані авторським баченням і оцінками. У третьому кадрі акцент переноситься на символіку вогню, верби і криниці, які подані з рядом промовистих епітетів («холодна криниця», «кривава Україна»), сполучених з фрагментами селянського побуту, аналізом форм сприйняття катастрофи, що розгорнулася над Україною, явленням у реакціях героїв, зокрема — Савки. Четвертий розділ присутній як зав'язка у долі Олеси і Василя, що через вир війни несподівано кинулися один одному в обійми, довірилися своїм спонтанним почуттям, зробивши своєрідний крок до виконання патріотичного обов'язку. Цей кадр вражає асоціативністю мислення і глибиною діалогів, в яких постають характери героїв, їх ставлення до війни і пошуки шляху виходу зі скрутною ситуації. І коли Олеся вмовляє Василя залишитися на ніч, хоч вони не знають один одного, і це перша їхня зустріч, та за допомогою «коди» діалогу письменник мотивує їх вчинки, пояснює причини, з яких вони поступають саме так: «— Я не можу ночувати з тобою. Я в танку горів позавчора під бомбами. Я не герой. — Ти наш» [10; 428]. (Підкреслення моє. — В. С.). Окрім великої ролі діалогів, у п'ятому кадрі важливою є полеміка з системою, яку ведуть Купріян Хутірний та його сини. Розвиток подій — як елемент сюжету — відбувається у своєму розділі: короткочасна зустріч Олеси і Василя, їхнє несподіване кохання і — розлука. І все це відбувається на фоні опису того, як «гітлерівці входили в село, в їзджаючи на мотоциклах, автомобілях, на гарматах, на танках...» [10; 432], що показано у восьмому кадрі кіноповісті. Дев'ятий розділ — це розділ-випробування героїв запитанням, хто крадій: Гітлер чи Сталін для української селянки? — Скажи, матко, за кого ти — за Гітлера чи за Сталіна? — спитав літню жінку солдат. — Як хочете, голубчику, можете вбити мене, тільки мені Сталін краще, — сказала простодушна жінка. — Очень карош! — сказав німець... витяг револьвер і застрілив небогу» [10; 432]. Особливістю композиції «України в огні» є різка зміна ракурсів і несподіваний перехід від

одного місця дії і від одних героїв до інших героїв і місця дії. Це дає змогу автору вихопити із потоку життя найважливіші моменти, а зміною точки зору на події — акцентувати їх важливість і смисл. Так, якщо в *десятому розділі* змальована картина непристосованості Олеси, яка побачила батька з мертвим Савкою на руках, а перед тим сиділа нерухома край стола і дивилась на подушку, на слід Василю голови, то в *одинадцятomu* подано бенкетування офіцера Адольфа Гіллера в Києві, що з особливим ентузіазмом сприймає промову Еріха Коха — «чорного отамана України».

Як бачимо, розділи шикуються за принципом протиставлення, зіставлення і зіткнення, що давало змогу автору показати події і людські долі, які і трагедію України, широкоформатно і водночас лаконічно. Новаторством Олександра Довженка було і те, що він через посередництво композиції зіштовхнув дві концепції світу, представлених з погляду їх антиномічності. З одного боку, це концепція патріотів своєї землі, шанувальників давніх праукраїнських коренів — родина Запорожців, яка виборює своє право на повноцінне життя і волю, на продовження історичного шляху своєї землі. А з другого, — це концепція завойовників, представлена позицією Ернста фон Крауза — розумного ворога, що добре орієнтується в трагічній історії України, жадібно вдихаючись у ту благословенну землю, яку «можна їсти». Автор зосереджується (і це подається крупним планом) на специфічному діалозі батька і сина Краузів, один з яких навчає, як звоювати чужу землю, а інший на конкретних прикладах прагне розібратися, «як вмирають українці», що вони цінують більше всього на світі.

Через те *дванадцятий розділ*, як і *тринадцятий*, *чотирнадцятий* та *п'ятнадцятий*, загострює конфлікт між протилежними поглядами на життя, доводить його до апогею, досягаючи ефекту розпросторення думки до рівня філософського, бо мова йде про сенс буття людини на землі, про духовні мотиви її поведінки, про вічні екзистенціальні. Причому автор «України в огні» розглядає питання широко, торкаючись між тим болючих аспектів вірності і зради, честі і безчестя, духовності і бездуховності. Принципову роль відіграє *п'ятнадцятий розділ*, в якому Лаврін Запорожець подумки сперечається зі Сталіним, звертаючись до його портрету: «Оставшись один, Запорожець зняв з покуття портрет Сталіна. — Прощайте, товаришу. Не думали ми з вами, що так вийде, та сталося — не малою, великою кров'ю на [свій] території, — тихо промовив він до портрета. Що буде з народом нашим? Вживе він чи загине, що й сліду не стане ніякого? Розженуть його по каторгах та по лісах, байраках та гнилих болотах, як вовків сіромах, та напружать одне на одного, так що й живі завидуватимуть мертвим. Горю нам... Народ безсмертний, ви казали, товаришу мій. Ой, важке наше безсмертя! Важка доля народна... чуло смерть» [10; 442]. Діалог — діалог з уявним співрозмовником — оригінально оформлене внутрішнє мовлення героя, як і доповнюючий його діалог з донькою та полілог фон Крауза з селянами, робить цей розділ вагомим як з погляду відносно незалежної новели, що може існувати як окрема текстова одиниця, так і з погляду композиції твору в цілому. *Шістнадцятий розділ* прикметний тим, що починається пейзажною зарисовкою, котра містить хронотопічні деталі, котрі вказують на плин часу, на зміни у долі героїв, характер яких асоціюється з мокрою осінню. У цьому розділі на поверхню виходить образ воїна, точніше, страшною пожежі, що охопила українську землю, приречену на розп'яття, бо такі, як місцевий голова Лиманчук, «людина з сонним і ялим серцем» [10; 448], постають у критичну хвилину як запеклі вороги, бо ними керує не патріотизм, а «засекречена дурість». У *вісімнадцятому розділі* наочно постає трагедія народу, якого зрадили керівники, кинули на поталу ворогові.

Для внутрішньої композиції вагоме значення має авторська думка про причини занепаду спротиву ворогам, оформлена у монолозі Левка Царя: «Атож! Ху...х. Всіх же вчили, щоб тихі були та смиренні... Все добивалися трусості. Не бийся, не лайся! Єдина була зброя — писання доносів один на одного, трясця його матері нехай. Та ні Бога тобі, ні чорта — все тече, все минється! От і потекли. А судді поперед!» [10; 450] (Курсив мій. —В. С.). Особливо яскраво зміна ракурсів помітна у *двадцятomu* і *двадцять першomu* розділах. Адже знову превалююча увага зосереджена на позиції фон Крауза і катів українського народу, ді яких є предметом зображення також і в *двадцять другому* та *двадцять третьому* розділах. Протиставлення між двома концепціями загострюється у *двадцять п'ятому* розділі, в якому показано, як вивозили українських людей в Німеччину, як ішли ешелони, переповнені національним багатством. Принцип контрасту, зіткнення розділів виразно постає на прикладах *двадцять восьмого*, *двадцять дев'ятого* та *тридцятото*, в яких змінюється місце дії і загострюється поєдинок у межах українського роду, коли на поверхню виходить екзистенційно вагома сутичка між Лавріном Запорожцем і Забродою.

Картина *концентраційного табору* в проваллі за селом, серед могил, за колючим дротом, під темним небом фокусує відсутність національної єдності, неможливість бути співниками навіть перед загрозою фатального знищення рідної землі. Тут особливо підкреслено фокусується образ Батьківщини і Свободи, без яких людське життя неможливе. Епіцентром цього своєрідного циклу новел є повстання у *концентраційному таборі*, зосереджене у *тридцятomu* і *тридцять першomu* розділах, що демонструють нескореність народу і прагнення волі. «Промінь зору» змінюється в *тридцять шостому* розділі, в якому діють Христия й Олеся у *вагоні поїзда*. Та це місце дії одразу ж змінюється, бо Христия й Олеся тікають з вагону. Новелістичний принцип будови кіноповісті, сполучений з «візком новел», дається взнаки протягом усієї «України в огні», бо для кожної дії і для групи героїв виділяється свій простір і свій час дії. Так, скажімо, якщо в *тридцять сьомому* розділі фігурують *ріка, земля, село, місто, байраки*, то вже у *тридцять восьмому* діють *п'ятеро поліцаїв*, що «пили водку в рівчак під лісом», а в наступному — *тридцять дев'ятому* — дія переноситься в Берлін, у помешкання фрау Крауз, що добула собі рабця — слов'янку Олесю. Це різкіше часово-просторові відношення вирізблюються у *сороковому* і *сорок першomu* розділах, які є лаконічними, а проте вагомими у розкритті долі Василя, що лежав на операційному столі, якого рятували лікарі від смертельного поранення. Письменникові вдалося сумістити два просторових плани: Василь на операційному столі і Василь у палаючому танку. Серед літа і серед зими, у фронтових буднях і жорстокому змаганні не за своє життя, а за життя всього українського народу і передусім своєї коханої. Поруч ідуть розділи (47, 48), в яких розгортається картина страждань Олеси, котра хворіє на чужині, перебуваючи в ролі служниці в домі полковника фон Крауза. По-іншому складається доля Христії, яка змушена вийти заміж за італійського офіцера, щоб порятувати себе. Але чи це порятунок? Адже після того, як партизани захопили Христю в полон, прокурор Лиманчук заочно «присудив її до розстрілу». Це чи не найтрагічніший момент у долі Христії, що, як і Олеся, уособлює трагедію України, змушеної терпіти наругу ворогів, змушеної страждати через те, що її віддали на поталу, а не захистили свої. Картина суду над Христєю, її полеміка із дурисвітом Лиманчуком, що виконує прокурорські функції, дуже важлива для

розгортання сюжету твору, для змалювання розвитку подій, окреслення кульмінації і логічного підведення до розв'язки твору. Принцип кільцевої композиції реалізується в п'ятдесяти першому розділі, коли знову постає місце дії, яким розпочиналася повість, — село *Тополівка*, але спалене, знищене, перетворене в руїни. Для окреслення емоційності картини О. Довженко залучає пейзажну зарисовку, що збудована з опису місяця і зір та «невиружених соняшників, які схилили мрійні голови на схід сонця». Не випадково автор повісті «Україна в огні» змальовує цей елегантний і водночас оптимістично настроєвий пейзаж, що вимальовує підтекстову глибину твору про славу і неславу, поразки і перемогу, страждання і радість людини на землі, про історичну долю України.

Цілком логічно у двох спарених розділах (52 і 53) змальовано відступ німців з села та нове повернення в Тополівку фон Крауза, що шаленіє від люті. Мотив нескореності народу фокусується у п'ятдесяти п'ятому розділі — сцені страти гордого і мужнього селянина Мінни Товченика. Завершується повість зображенням вступу у село капітана Василя Кравчини. Це один з найдовших розділів, що з точки зору логіки розвитку теми і долі Олеси та Василя відіграє надзвичайно важливу роль. Це своєрідна композиційна рамка, що окреслює межі зображеного, завершує як сюжет, так і історію, покладену в основу твору. І хоч війна ще не закінчилася, а рід Запорожців продовжує проливати кров, та все ж стає зрозумілим, що перемога неминуча, що трагічна історія про Україну в огні, розказана Олександром Довженком так палко і художньо переконливо, матиме оптимістичну розв'язку, бо тут розгорнута картина майбутнього в ідеалі: Україна не скорена, народ її вірить у своє відродження, має сили, аби відновити свою духовність і фізичну міць, аби заслужити повагу серед інших вільних народів Європи. Саме п'ятдесят дев'ятий розділ відіграє роль своєрідного епілогу твору «Україна в огні», хоч фінал його відкритий, не завершений, але може бути логічно домислений читачем, послужити виразною сторінкою не лише в хронології подій другої світової війни, але й в усій історії України.

Звернімо увагу на промовистий факт: побудувавши сюжет «України в огні» майже цілком на «окупаційному» матеріалі, О. Довженко практично не показує боротьби народних месників за винятком деяких епізодів. І це в той час, коли в радянській літературі, зокрема в українській, з'явилось чимало творів про життя народу в тилу ворога як про судильну активну боротьбу месників з фашистами (до того ж, дуже часто з досить приблизними уявленнями авторів про цю боротьбу). Вірний правді життя і власним гуманістичним ідеалам, митець чи не єдиний в усій тогочасній радянській літературі порушив проблему простої людини на війні і в тилу саме з таких позицій. Водночас автор твору показав, як воєнне лихоліття не тільки згуртувало багатонаціональне суспільство перед лицем смертельної загрози, а й відкрило його болячки, виявило як праведні душі (Лаврін Запорожець, Василь Кравчина, Олеся та інші), так і душі «мінус-людей» — «маленькі, кишенькові, портативні, зовсім не пристосовані до великого горя» [10; 447]. І, нарешті, вірний історичній і художній правді, письменник реалістично й індивідуалізовано підійшов до зображення ворогів-фашистів та запорозців. У своєму виступі «Про художню літературу в дні Великої Вітчизняної війни» (1943 р.) письменник говорив: «Ми вороги смертельні сильного ворога, ми вороги гордого ворога...» І це правда. Автор конструє образи запорозця Заброди, фашиста фон Крауза та інших зайд не як дегенеративні типи, а як сили, які зі слов'янським народом конфліктують на рівних.

Таким чином, композиція кіноповісті Олександра Довженка характеризується логічною і художньою вмотивованістю епізодів, сцен і їх зіткнень, зануренням в глибину подій і долі героїв, що кинуті у вир страшних випробувань, і хоч потоплюють, та не гинуть. Уся композиційна структура підкорена принципу доцентровості, бо усі мікрочастини повісті стягнуті в один вузол, а усі лінії ведуть до одного центру, яким є образ України. Це увиразнюється часово-просторовими відношеннями (серед яких час історичний і дискретний, як і топоси дії, які б вони не були різноманітні, локальні чи глобалізовані, підкорені повноцінному осмисленню національної і соціальної долі батьківщини), зміною ракурсів, вмінням нанизувати окремі епізоди не за принципом розгорнутості, а за принципом динаміки дії, глибини розкриття характерів героїв, окреслення глобальних явищ, на фоні яких не губиться окрема людина, не стає піщинкою у велетенському суспільному русі. Саме в цьому полягає мудрість композиції «України в огні», її доцільність у залученні художній інтерпретації чималого життєвого матеріалу та його естетичному осмисленні.

2. Образна система

Олександр Довженко — чи не найбільший національний поет у кіно — не випадково особливості свого художнього мислення, яке беззастережно можна назвати поетичним, виявив в образній системі кіноповісті «Україна в огні». Це складає один із важливих стрижнів його художньої системи як особливого світовідчуття і світобачення та його вираження в прозі, що мала звучати і виглядати як кінокартина, функціонуючи у сфері синтетичного виду мистецтва. Саме тому невідповідно органічно постала потреба вивчити художній світ Олександра Довженка, специфіку його поезики через аналіз мікрообразів, усієї тієї плоти твору, її фактури через образні ряди, до яких активно звертався автор «України в огні», створивши полотно досконале і переконливе про долю народу на таких перехрестях як трагедія війни.

Ось чому активно вдався автор до ряду художніх узагальнень, які позначаються такими літературознавчими категоріями, як категорії *художнього образу* і *символу*. Під художнім образом розуміється «специфічні для художньої творчості способи і форми освоєння життя, «мова мистецтва» і водночас його «висловлювання» [26; 363]. Термін «образ» став широко вживаним, отримавши певну визначеність в естетичних системах, котрі спираються на естетику Гегеля. Прикметою образу є його конкретність, на відміну від абстрактності наукового поняття. Саме з образів як мікрочасток твору, його будівельного матеріалу постає чудовий мистецький витвір, вишаклюється у руках майстра художня система, мистецька даність. Образ є втіленням духовної субстанції. Це однією вагомою прикметою образу є його індивідуальність, за якою можна пізнати творця, бо саме через образ автора просвічує своєрідність мислення митця образами, що і складає справжню художність літературного твору. Отже, мета образу — бути не лише способом донесення до читача інформаційно-ілюстративних зарисовок, а дати конкретне бачення людини, подій і явищ історії, по-своєму зрозуміти і пояснити навколишній світ, і аж ніяк не у формі підручника чи публіцистичної статті, гасла, чи філософського роздуму. Твір стає явищем мистецтва лише тоді, коли в підґрунті його має місце міцний образний розчин, коли він складений із художніх часточок, кожна з яких словнена глибокого смислу, виражає художні деталі цілісної конструкції твору, за якими розкривається глибинний зміст. Ось чому так цікаво з літературознавчого погляду розглянути дану грань поезики Довженка, до якої, власне, з цього погляду ніхто не звертався.

Наріжним образом, що є наскрізним в художній тканині «України в огні» постає образ *вогню*, активно представлений вже в заголовку твору. Говорячи про назву як першоелемент композиції, у попередніх роздумах акцентували ряд важливих примет цього першообразу. Та, звісно, проблему не вичерпали, бо це символічний образ, що несе велике ідейно-естетичне навантаження, має посутнє значення для розуміння художньої концепції автора кіноповісті. Образ вогню вписаний органічно в заголовкову фразу, складаючи його своєрідний епіцентр. Це еліптичне речення, яке, за класифікацією синтаксистів, можна назвати називним, в якому постає Україна, що виступає водночас і суб'єктом, і об'єктом дії (а в реченні — підметом) та предикативно навантажене словосполучення, оформлене обставиною, яку можна розглядати як обставину місця, але головним чином як обставину способу дії чи неузгоджене означення. У кіноповісті Довженка діють два антиномічні образи, що постійно взаємодіють між собою: образ *вогню* і *землі*. Вони прийшли з давнини, зокрема — з народнопоетичної творчості, і є субстанційним виразом двох протидіючих стихій — вогню і землі, — що поруч із водою та повітрям складають умови людського існування, виражають первісні уявлення древніх людей про язичницьких богів. Через те багато легенд, історій, міфів, літературних творів створено про вогонь і землю, про їх якості і вагу як одухотворених символів.

Образ *вогню* належить до сонячного циклу, тісно пов'язаний із ритуалами навколо божества Сонця, без якого неможливе життя на землі. В ньому вбачають і червоний колір з відтінками оранжевого і кривавого, і сонячне *полум'я*, і символіку *життя* і *здоров'я* (в розумінні тілесного тепла). Цей образ співвідноситься також з уявленнями про *високе становище і владу*, що вказує на розвиток цього символу в образ *духовної енергії*. Існує версія поняття «Вогонь» як «*діяча перетворень*», бо всі речі з'являються з вогню і в нього повертаються. Через те вогонь сприймають і як *насіння*, що відтворюється кожним наступним життям. Через те символіка вогню насичена і семантикою *плодючості*. Через те вогонь, як і *вода*, є символом *перетворення і переродження — відродження*. Та найприметніше для розуміння символіки назви твору Довженка є значення образу вогню як *творця, що виникає з сонця і є його земним представником*. Саме тому вогонь у народнопоетичній і літературній традиції постає як символ очищення і знищення сил зла. Саме з такою семантичною навантаженістю митець використав цей символ, що виражає ідею: Україна горить в *полум'ї* кровопролитної війни, та не згорає, а очищується від скверни, знищує на своєму тілі сили зла, а тому відроджується й оновлюється, оживає, проходячи шляхом страждання і випробування. Саме цим шляхом проходять герої кіноповісті «Україна в огні». Це і Василь Кравчина, і Олеся, і родина Запорожців, і увесь український рід-нарід, і його духовне ество, і його прагнення бути цивілізованим і незалежним.

Таким шляхом проходить і головна ідея Довженка-художника про необхідність очищення від скверни дистармонійного суспільства, що позбавляє людину права вільного і щасливого життя, а тому необхідності перетворення цього суспільства на основих справедливості, гармонії і впорядкованості. Як бачимо, це всеосяжний образ, що несе велике навантаження як у розкритті характерів героїв, мотивації їх поведінки, особливостей духовного світу, так і обставин, в яких вони живуть та діють, сповнюють своє призначення на землі, та розкритті конфліктів — зовнішньо-подієвих та внутрішньо-психологічних, що складають сутність «України в огні». Хоча твір трагічний за звучанням, але завдяки символіці вогню він має і оптимістичний потенціал, що органічно взаємодіє з іншими пластами в тексті твору, надаючи йому особливої тональності.

За статистичними підрахунками, з образом *вогню* створено шістьдесят вісім фрагментів тексту, в яких вогонь постає у різних іпостасях: і як *пожежа*, і як *світло*, і як *світова війна*, і як *моральне чистилище*, і як *блискавка, що влучає прямо в серце*, і як *смерть*, і як *випробування*, і як *тотальне знищення*, і як *грім небесний*. Та щоб не бути голосливим, варто звернутися до конкретних прикладів і саме в такій послідовності переліку, як це висловлено у попередньому узагальненні. Як *пожежа*, вогонь постає в таких епізодах:... «До Олесі підійшов один з останніх бійців, танкіст Василь Кравчина... Він був добрий кремезний юнак. Одежа вся в пилу і поті. На рукаві й спині пропалена сорочка на пожарах» [10; 427]. «Минали дні, минали ночі в загравах пожеж» [10; 446]. «Часом уночі заграви пожеж освітлювали поїзд» [10; 459]. «Вони плювали один одному в очі Сибіром і стражданням, голодом і смертю. Вони плювали один одному в лице Гітлером, німецькими погромами і пожежами, шибеницями, рабством і шаленою ненавистю до Гітлера усього світу» [10; 463]. *Вогонь як світло* зображено у таких кінокадрах: «Глянувши на неї, прокурор Лиманчук зразу ж розкусив її геть всю. Він побачив у її очах зловісне *полум'я ненависті* до Радянської влади, якісь приховані таємниці і темну, замкнену ворожість до себе» [10; 491]. «Вони ще не вийшли з бою, очі їх дивились далеко вперед і *горіли лютим огнем*» [10; 495]. «— А ти не нукай, дурачок. Ну... Україна, щоб ти знав — це ваша судьба. Поки *горить як свічка*. — Гітлер дихає, потухне — витягне Гітлер ноги і ви з ним» [10; 497]. «*Шалений огонь* гнів у *пристрасті* битви надавав бійцям такої велетенської сили, що важкі гармати вертілись у них в руках, як іграшки» [10; 509]. «Кравчина зрозумів їх і ухилився. Ні, не презирали ці пасинки Європи свою мачуку. Але увесь їх рід століттями презирав неволю, і століття боротьби за волю освітлювали їхні прості мужні обличчя» [10; 511]. Як *світова війна*, вогонь представлено у таких епізодах: «Димом сходили обрії. *Вогняні вали з громом і зуркотом* не один раз перекочувались із сходу на захід і з заходу на схід. Мертві танки чорніли на полях грізними своїми тушами, неначе вимерлі страховища в пустелі» [10; 504]. «Од прямих бронейних ударів танки репались перед ними, і перекидались, і горіли з причепами, як на Страшному Суді. Горіло залізо, десант, горіла сталь і рвалась все ближче, ближче...» [10; 509]. «— Тільки прошу без суєти, — додавав од себе Запорожець, коли батарея під сильним огнем стала на нову позицію. — Коли при мені ото суєта, я перестаю розуміти противника. Я презираю таку війну. Понятно?» [10; 509]. «Її вже не було видно. З лівого крила повали вже до неї німецькі танки з огнеметами. Огнемети метали огонь. Все потонуло в диму» [10; 518]. *Вогонь як моральне чистилище* постає у таких епізодах: «Багато минуло часу, як кинулася Олеся через вікно в життєву пірву. Багато лихих надзвичайних вітрів носило її, мов підняву у пустелі. Багато горя й бруду з трудних кривавих шляхів і переплутаних стежок прилипло до молодого її тіла і душі. Не раз і не два кричало, розтиналося, горіло *огнем у грудях* дівоче її сумління під тиском *мерзоти і неблаганного насильства на широкому терені аморальності і занепаду*» [10; 482]. «У всіх у них, — сказав Кравчина з укоризною, — своя звіряча правда. У нас своя, народна, приспана віками, шість віків учили нас по-різному мислити, рухатись, молитись. І цілі століття гріли нас різними *огнями*, просвіщали нас різним світом, кидали в бої одних і тих же одних під різними знаменами — австрійськими, румунськими, угорськими, польськими...» [10; 58]. «Огонь!! — закричав, не стримавшись, Іван Запорожець. Не витримав і *попав у серце*. Обличчя бійці, як стояли, і заглакали. Тільки найсильніші стояли без руку, як живі, тільки стримували і очі»

сльози» [10; 515]. Як блискавка, що влучає прямо в серце, вогонь постає у *підсвідомості* розділах: «— Нема, — повторила вона і раптом немов передсмертна блискавка освітила її свідомість. Згадала вона все, що бачила в огні пожеж, тікаючи од німців через всю Вкраїну — попалену, розбиту, поруйновану, обездолену» [10; 492]. «— Давай огонь... — крикнув він *гучним* неймовірно гучним грубим голосом і весь немов загорівся. Спалахнули Іванові хлопці од *цього* крику, кинулись до гармат. Водну мить нічого не стало чути» [10; 509]. «Деякі тут же падали і вмили засинали, провалюючись у сон, і, здавалося, у сні ще догравали страшну свою гру, *здритуючись і кидуючись*. Глибоко приховане страждання виривалося з їх сонних грудей глухими стогами і *палало на людях* тривожними блискавками далеких грімів» [10; 523]. Вогонь як *смерть* постає у таких епізодах: «... У всякому разі, коли вже навіть вийде так, як казав Гтлер, — *нехай згорить уся ця країна, нехай згине, уділіти мусимо ми*» [10; 488]. «... «І от потроху, день за днем, село за селом, пожежа за пожежею, *смерть за смертю*, прийшов Крауз до останнього висновку — *кінець*. ... Кінець Німеччини Гтлера і його, полковника Ернста фон Крауза. Кінець» [10; 500]. — Все оглядається на партизан! — кричав він селянам в одному селі. — Ви ждете нашого відступу! Ну, гаразд. ... Якщо вже так, ми підемо звідси. Але радіти нашому відступу тут не буде кому! *Вогонь! Так в вогні і мечем* метався українськими просторами фон Крауз, переслідуючи Запорожців, рятуючись *от* Запорожців, *втікаючи від них, оточуючи й душаючи їх*, поки нарешті сам, оточений, не став перед Лавріном і Романом Запорожцями, хитаючись неначе п'яний» [10; 501]. «Багато танків розбили й спалили товаришів в цій атаці, багато німців убили зовсім близько перед очима, очі в очі, крик у крик, — нічого не пожаліли. *Із відзначилися* до одного чоловіка. Кожний пролив кров ворога, і танки жарко *палали* перед трупами своїх хазяїнів *високими*, аж під саме небо, *багаторічними*» [10; 512]. «Смерть не пошкодувала на них, не пожаліла на них ні гриму, ні фарб, ні *роз'ятрених ран*, ні жорстоких *нелюдських калітв*. Кожному опустила вона пудів по двісті гарячих осколків, і куль, і *огненних шарів температури надзвичайної*» [10; 518].

Як випробування, вогонь постає у таких епізодах: «— Нас багато. Нас мільйони. Мільйони, що пройшли через *огонь страждань, прокурених і просмажених у боях і невгодах*. Я вірю, що сума *одних особистих, маленьких наших перемог* буде надзвичайною» [10; 506]. «Сіроштан не міг одірвати очей од Бесарабихи. Він *наче вперше став перед народом, в ім'я життя якого він ніс у вогонь своє життя тисячу разів*» [10; 507]. «Був вечір. І була ніч. А рано-вранці Олеся знов проводжала на війну весь свій рід, *аби ніколи не подумали лихі люди, що не був він щедрим на кров і вогонь, послані йому ганебною історією Європи*» [10; 525]. Вогонь як *тотальне знищення* постає у таких фрагментах тексту: «Спалили хатину Запорожця, за нею синюву хату, братову. Потім німецькі наймити, ремісники, прикажчики кинулись до хат усіх, хто був у партизанському реєстрі. Клали цілі родини додолу в ряд і стріляли, підпалюючи хати. Вішали, *регочучи од клінічної пристрасі, ганялись за жінками, однімали дітей у них і кидали в огонь*. Жінки, щоб не жити уже на землі, не бачить нічого, не клясти, не плакати, *плигали з розпачу в огонь* услід за дітьми і згорали в полум'ї страшного німецького суду. Високе полум'я гуло у саме небо, тріщало, вибухало глухими вибухами, і *тоді великі солом'яні пласти* огню, *мов душі українських розгніваних матерів, літали в темному димному небі і згасали далеко в пустоті небес*» [10; 470]. «Фон Крауз підійшов до вікна. Десь

недалеко горіло. Полум'я то вибухало величезними язиками, то падало й потопало в диму, то кидалось од вітру у всі боки в глухим гудінням, і офіцерські тіні метушились по *хатніх стінах*, як *зловісні привиди*. Здавалось, захитався цілий світ. Дзвонили ніби дзвони. Кричало щось несамовитим моторошним криком, і *торохтіли автомати*» [10; 484]. «Одного разу серед диму нескореного українського села його осяяла думка, *який суджено було увічнити Німеччину середини двадцятого століття*. Він запропонував фюрерові модернізувати знищення населення *завойованих провінцій шляхом побудови на сході заводів для планового спалювання людей, щоб добувати туди й спеціальні масла і жири*» [10; 500]. «Заметався Крауз по хаті, забігав, застукав. Сотні нещасних людей, розстріляних, покалічених, з вирізаними на грудях і на лобі зірками, згоріли тієї ночі в селі, замкнуті в палаючих клунях і церквах. Розгніталися за *німецький хворобливий сон* тяжкими муками у вогні українські діти» [10; 501]. «Четверо дітей, дружина, старенькі мати і батько, і всі сусіди його, роздягнуті геть, згоріли в старій дерев'яній церкві вночі, посеред палаючого села. Згорювані їхні крики в огні, що потрясли всю його душу, ніколи вже не дадуть йому ні покою, ні забуття» [10; 504].

Вогонь як *зім небесний* постає у таких епізодах: «Все повітря прийшло в шалений рух, все воно, вся атмосфера *звучала, ревла, вибухала, кричала і гриміла тисячами грімів*» [10; 511]. «Коли всі примовкли і німецьке наближення стало майже нестерпним, коли, здавалось, було вже чути їхнє зловонне дихання, Запорожець подав команду. Все затремтіло. Все, що рухалося в передніх лавах, було розірване й покалічене *вицент і знищене огнем*, проте *слідуючі лави* не подались назад. Голе німецьке міщанство лізло через трупи вперед і падало грудьми на міни, на кулемети» [10; 518].

Антонімічним по відношенню до образу вогню є образ *землі*, який варіюється у текстах, своєрідно розвиваючись, набуває нових відтінків значень і є наскрізним, так само вагомим, як і попередній символ. У символіці землі також закладена своєрідна бінарність. Це, з одного боку, світло, з другого боку, — темрява, боротьба Добра і Зла, запорака життя і водночас прихисток смертної людини. Та Олександр Довженко, який любив користуватися патетичними інтонаціями і художнім перебільшенням, землю трактував у планетарному смислі. Це помітно в усій його творчості. Отже земля — це передусім планета людей, на якій здійснюється їхнє життя, тут вони живуть, любляться, народжують дітей і вмирають, переживають болі, страждання і радощі. Вагоме місце посідає образ *землі як Батьківщини, осереддя національного життя*. Для розкриття лейтмотивів кіноповісті «Україна в огні» це чи не найголовніше ядро символіки, самодостатнє, логічне, початкове і закінчене в своїй суті. Як патріот України, Довженко змальовує поетичний образ рідної землі, заради якої варто жити, і вмерти варто. Якщо за статистичними підрахунками образ землі використовується вісімдесят два рази, то лівова частка цих згадувань припадає саме на *значеннєвий відтінок, пов'язаний із семантикою краси, плодючості і неповторності рідної батьківської землі*. Саме війна особливо загострила відчуття патріотичного обов'язку українця захистити рідну землю від наруги ворогів. Саме тому образ *землі постає у протиставленні рідного краю і чужини*. Чужа земля для Олеси і Христі — це трагедія: «— Німеччина! — кричала дівчина в вікно вагона. — Остання українська станція! — сказав хтось у прочинені двері. Заплакав, затужив вагон. Олеся й Христия глянули одна на одну. — Чуєш? Чужа земля. — А прокляті, прокляті!.. Плакав вагон» [10; 470].

Недарма у творі Олександра Довженка є чимало звернень монологів з образом землі. Герої в пристрасно вигукують: «Яка нещаслива земля наша» [10; 458]; «Дайте мені хоч жменю землі! Рідна земля моя!» [10; 470]; «Клянусь святою рідною нашою землею! от щоб я поданився нею, гляньте!» — він почав їсти землю» [10; 474]; «Велика нещаслива земля» [10; 477]; «О українська земле, як укритавилась ти!» [10; 446]; «Наша мучениця рідна земля» [10; 516]; «Захотів рабів на козацькій землі?» [10; 520].

Отже, земля постає не тільки як простір, обмежений певними географічними рамками, а як найбільша пристрась людини, її духовна субстанція і запорука життя — повноцінного, національного, бо жити на чужині — трагедія. Образ землі постає і крізь призму її історичного буття. Саме тому неодноразово згадується і повторюється думка, що українська земля — козацька, сповнена величчя і звитязь боротьби українського народу за свою соціальну і національну незалежність. Для поезії Довженка-прозаїка прикметне порівняння рідної землі з садом. Пристрасть прикрашання і обсаджень землі, перетворення її на сад складає один відтінок, яким вдало оперує Довженко в кіноповісті «Україна в огні». По-іншому дивляться на українську землю вороги, які бачать в ній лише прибуток, спосіб наживи, об'єкт територіальних і моральних претензій. Особливо виразно це постає крізь призму розумного, по-новаторськи змалюваного Еріха фон Крауса, який не раз підкреслює, що цю землю можна їсти — така вона плодюча і чиста. В екзальтованого німця земля викликає вибух екстазу, бо в ній він помічає безмежність просторів і високу якість ґрунтів, що можуть приносити великі прибутки. Так крізь образ землі постає головний конфлікт твору — *протиставлення двох начал — руйнівного і творчого, гуманістичного й антилюдського. Стан землі окреслює і стан душі людини, суцільна на цій землі, протиставлення війни і миру, від яких найбільше страждає саме земля і людина, на ній суцільна.*

Поруч із двома основоположними символами, що складають своєрідну художню вісь кіноповісті «Україна в огні», розгортається вагомий образ *Хати*, сорок сім номінацій якої нараховується в тексті. Для українця хата — це осередок роду, пряме втілення родової єдності, моральної і духовної спільності. Це втілення традицій національного спілкування і розвитку культури. Це осередок мудрості, доцільності й естетизму в облаштуванні життєвого простору. Символіка хати для Довженка і його поезії має принципове значення. Недарма він так часто звертається до цього образу в усій своїй творчості. Для витлумачення Довженкової образної системи важливі також і архітектурні деталі хати, що мають символічне і психологічне навантаження. Автор кіноповісті «Україна в огні» називає хату чистою, «моею», рідною, білою серед попелу і вугілля» [10; 471], старою, хатищем, палаючою, перетвореною на руїни, спаленою, але постійно немирною, бо українському роду нема переводу. І кожен свідомий українець плекає і плекатиме свій дім, що асоціюється в нього з тілом, душею і думкою. Як стверджує Х. Е. Керлот у «Словнику символів», фасад дому співвідноситься з обличчям людини, його зовнішністю і маскою. Далі йде вертикальна і просторова символіка. Стріха і верх відповідають голові і розуму, а також свідомому розвитку самоконтролю [Див. 3; 180]. Саме тому і починається кіноповість зі сцени збору родини Запорожців у чистий рідній хаті на поважне сімейне свято. Тут зберігається родова пам'ять, шануються народні традиції, узгоджується взаємодія поколінь, випромінюється спокій і затишок гармонійного

життя, панує сімейна злагода. З образом хати співвідноситься образ рідної домівки, духовного осередку, міцї народу, що закорінений в рідну землю. *Хата наділена одухотвореним началом.* Вона служить вираженням емоцій і душевних станів героїв, їх ставлення до війни і долі народу. Саме тому все має значення у художній концепції О. Довженка, який змальовує і білу чисту хатину» [10; 423], і хатній присмерк [10; 428], і пін у хаті [10; 487], і хатні стіни, на яких відбивалися тіні фашистів як зловісні привиди [10; 489] і т. д.

У системі символів, до яких активно вдається Олександр Довженко у кіноповісті, належить ще чимало інших, серед яких вагоме місце посідають образи *Пісні, Матері, Поля, Степу, Лану, рослинної і тваринної символіки*. Таким чином все працює на розкриття ідейного змісту трагедії людини під час війни, на особливе, новаторське змалювання України і її проблем, долі народу в протяглому історичному просторі. Взаємодія і взаємоповненість призводить до ефекту прирошення смислів у художньому витлумаченні багатобарвної картини світу, осягненої з погляду національного буття роду і людини в його контексті.

Як показав аналіз поезії видатного майстра українського мистецтва, параметри його художності-невичерпні. Через те проблема, винесена у заголовок даної роботи, є справді плідна, багатогранна і важлива для розуміння художніх ініціатив Олександра Довженка-письменника і кіномитця в літературі ХХ ст., як і новації, що прийшли у культуру під його впливом. Розглянувши лише два аспекти поезії кіноповісті «Україна в огні» — особливості композиції й образну систему, — переконалися, що художній світ Довженка всеосяжний. А саме «Україна в огні» є одним з найкращих творів в естетичній спадщині митця.

Композиційні пошуки Олександра Довженка прикметні бажанням віднайти гармонію у моделюванні художнього тексту за власною методикою поєднання ліричного, епічного і драматичного начал з входом у сугестію. Письменник з цією метою вдається до принципу взаємодії частини і цілого, симетрії й асиметрії, доцентрової групує матеріал, підбирає такі кадри, які є візуально місткими і водночас насичені звуковою образністю, вдається до синестезичності. Через те описові моменти тексту узгоджуються з формами монологу, діалогу та полілогу, а зорово-образний кадр чергується з мелодикою слова, вступаючи в різноманітні асоціативні комбінації. Не менш важлива і своєрідність образної системи, до якої вдався автор кіноповісті «Україна в огні» для того, щоб у конкретній темі долі України під час другої світової війни відтворити широкий загальнолюдський зміст за допомогою символів, наділених багатозначністю і художньою виразністю.

За допомогою образів-символів відкривається у переконливій художній формі не лише матеріальний світ, але й духовні, невидимі форми людського буття, завуальовані частини того культурного материка, національної свідомості і підсвідомості, з яких і складається Людина. Олександр Довженко як митець-новатор самовіддано працював задля модернізації не лише української, але й світової культури. І, мабуть, встиг би більше, якби не лещата тоталітаризму, що накладали табу на вільне слово і неканонічну творчість.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барабаш Ю. Чисте золото правди // К.: Радянський письменник, 1962.
2. Буряк Б. С. Олександр Довженко // Олександр Довженко. Кіноповісті. Оповідання. — К.: Наукова думка, 1986. — С. 5-30.

3. *Волынский К.* Народный художник // А. П. Довженко. Зачарованная Десна. Киновести и рассказы. Одесса: Маяк, 1988. — С. 5-16.
4. Всеукраїнська науково-практична конференція, присвячена 100-річчю від дня народження Олександра Довженка: Тези доповідей і повідомлень. — Херсон, 1994. — 149 с.
5. *Гончар Олесь.* Довженків світ // Олександр Довженко. Киновісті. Сценарії. Дикторські тексти. — Т. 1. — К.: Дніпро, 1983. — С. 5-17.
6. *Гончар Олесь.* Від Сосниці до планети // Довженко і світ: Творчість О. П. Довженка у контексті світової культури. — К.: Радянський письменник, 1984.
7. *Горіна Ж. Д.* Довженківська кіноповість як «вінок новел» // Всеукраїнська науково-практична конференція, присвячена 100-річчю від дня народження Олександра Довженка: Тези доповідей і повідомлень. — Херсон, 1994.
8. *Гребньова В. Т.* Творчість Довженка періоду війни. Митець і тоталітаризм: Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. — Одеса, 1996. — 16 с.
9. *Довженко Олександр.* Автобіографія // Олександр Довженко. Твори в п'яти томах: Киновісті. Сценарії. Дикторські тексти. — К.: Дніпро, 1983.
10. *Довженко Олександр.* Україна в огні // Олександр Довженко. Господи, пошли мені сили: Щоденник, кіновісті, оповідання, фольклорні записи, листи, документи. — Харків: Фоліо, 1994. — 423 с.
11. *Дончик Віталій.* Олександр Довженко // Українська мова і література в школі. — 1986. — № 2. — С. 11-19.
12. *Дончик Віталій.* Коли народові боляче // Дончик Віталій. З потоку літ і літпотоку. — К.: Стило, 2003. — С. 440-450.
13. *Жулинський Микола.* Печаль душі і святість босоногого дитинства // Літературна Україна. — 1994. — 15 вересня. — С. 3.
14. *Керлот Х. Э.* Словарь символов. — М.: REFL-book, 1994. — С. 352.
15. *Кожин В. В.* Композиция // КЛЭ. — М.: Советская энциклопедия, 1966. — С. 694.
16. *Корогодський Роман.* Хресна дорога до «Зачарованої Десни» // Олександр Довженко. Господи, пошли мені сили: Щоденник, кіновісті, оповідання, фольклорні записи, документи. — Харків: Фоліо, 1994. — С. 6-53.
17. *Кошелівець Іван.* Про затемнені місця в біографії Олександра Довженка // Дніпро. — 1994. — № 9-10. — С. 2-25.
18. *Кутковець К. Т.* Громадянин і митець // Олександр Довженко: Вибрані твори. — Львів: Каменярь, 1980. — С. 5-22.
19. *Лаврінченко Юрій.* Олександр Довженко // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст. (у чотирьох книгах). Книга друга. — К.: Рось, 1994. — С. 37-47.
20. *Лесик В. В.* Естетичний аналіз кіноповістей Олександра Довженка (до 90-річчя з дня народження письменника) // Українська мова і література в школі. — 1984. — № 9. — С. 9-14.
21. *Логвиненко О.* Творчість Довженка — це передовсім він сам // Літературна Україна. — 1994. — 29 вересня. — С. 3.
22. *Маковська Наталія, Шаповал Юрій.* Моє серце не витримало тягара неправди і зла // Літературна Україна. — 1994. — 1 вересня. — С. 2.
23. *Підсуха Олександр.* Олександр Довженко // Літературна Україна. — 1988. — 21 липня. — С. 3.
24. *Планинда С. П.* Олександр Довженко // Олександр Довженко: Біографічний роман. — К.: Молодь, 1980. — 339 с.
25. *Поліщук В. Т.* Не вміли жити, як слід // Українська мова і література в школі. — 1980. — № 12. — С. 39-44.
26. *Пригоровський В. М.* Уникати різночитань (деякі уточнення до біографії О. П. Довженка) // Українська мова і література в школі. — 1979. — № 8. — С. 74-76.
27. *Роднянская И. Б., Кожин В. В.* Образ художественный // КЛЭ. — Т. 5.
28. *Рильський М.* Олександр Довженко // Довженко і світ: Творчість О. П. Довженка у контексті світової культури. — К.: Радянський письменник, 1984.
29. *Тарнашинська Людмила.* Народжений для краси // Літературна Україна. — 1994. — 29 вересня. — С. 1.
30. *Фашенко В. В.* Новела і новелісти: Жанрово-стилістичні питання. — К.: Радянський письменник, 1969.
31. *Фашенко Василь.* Кінооповідання і новели Олександра Довженка // Новела і новелісти: жанрово-стильові питання (1917-1967 рр.) — К.: Радянський письменник, 1968. — С. 106-138.
32. *Чаплін Чарлі.* Слово про Довженка // Довженко і світ: Творчість О. П. Довженка у контексті світової культури. — К.: Радянський письменник, 1984. — С. 104.
33. *Череватенко Леонід.* Довженко, який попереду // Київ. — 1986. — № 10. — С. 137-145.

Валентина Саєнко

ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ

«ПОВІСТІ ПРО СІМДЕСЯТ ЛІТ» АНАТОЛІЯ ДІМАРОВА

Ті, хто що відчув потяг до неомодернізму чи прийшов до активного творчого життя в шістдесяті, вступили в пору ювілеїв. У сучасній українській літературі є цілий пласт творів, які активно працюють у несподіваних функціях і контекстах: як ювілейні присвяти зразка одухотвореної іменної культури з орієнтацією на конкретного адресата поетичної рефлексії і як художній образ нової генерації творців-письменників, літературознавців, правозахисників, художників, політиків, «незакомплексованих і неушкоджених на полі честі», естетично вишуканих, з високим рівнем інформованості, шляхетних людей зразка українського інтелігента (Р. Корогодський). І кількісно, і якісно цілісний, цей шар української літератури без спрямлень і спрощень подає палімпсести нашого буття в історії XX століття. Пошлемося на один приклад такого типу поезії — вірш Ірини Жиленко «Ювілейне. Михасі Коцюбинський», наведені уривки з якого хай послужать епіграфом і мелійним камертоном до роздумів, тут висловлених:

Такі багаті ми на ювілеї!
 От і сьогодні ювілей у нас.
 Брехня, що всі перевелися феї.
 Ще є в нас добрі феї за душею,
 оті, що вмійють завертати час.
 О мої славні, сиві корифеї!
 Лишімо молодь язички чесати.
 А нас нехай сентиментальні феї
 На крилах віднесуть у шістдесяті.

Бо ми живі, закохані, відважні.
 І — гей та вйой! І вісьма вйой! — пароль.
 І наша бідність від багатств — багатша.
 Й неволя вільнодумніша од воль.
 Пересвяткуєм свято шістдесятих.
 Погріємося в дружньому теплі.
 І знов перед дорогою присядем.
 Іван, Славко, обидва Василі,
 Веніамін, і Аллочка, і Віктор,
 Старенький Кочур на ірпінській лаві, —
 вони лишилися в тім краю навіки,
 залишені на Бога і на Славу.

А ми вернулись в наші ювілеї,
 до наших фоліантів і вендет.
 Удармо лихом в землю, корифеї!
 І — гей та вйой! І вісьма вйой! — Вперед!

Ще одна форма буття так званої ювілейної літератури (хоч такого поняття в теорії літератури немає!) — серія поліморфних за структурою і жанровим принципом творів, якою збагатилася українська література межі тисячоліть. Це твори, неканонічні з погляду жанрової полісемії: в них сходяться автобіографія і мемуаристика, витончена художня проза і точність документалістики, параболічність і особливого роду дидактичність (скавати б — педагогічність), візійність і ліризм, словесна майстерність і вигадлива наративність, щоденниковість і ще щось, котре залишається поза кадрам наукової обсервації, отже «трохи більше», що надає шарм індивідуального бачення світу у філософських вимірах, крізь призму безкінечності, характерна «плавучість форм» (Іван Дзюба). Хіба не ці характеристики слід віднести до «Ното feriens» Ірини Жиленко, «Люди не зі страху» Світлани Кириченко, «Ми зустрічалися очима на сонці» Володимира Дрозда, «На березі часу. Мій Київ. Входи» Валерія Шевчука із його постійної серії «Vita Memoriae», «Шістдесятники поза пафосом» Романа Корогодського, і, нарешті, творів Анатолія Дімарова. Хіба не в цих зразках сучасного українського мистецтва долається «творча депресія від того, що вже все відбулось у світовій літературі поза межами

власного національного простору... Вносячи свій текст у текст буття культури, сучасний літератор має щось протиставити можливості повтору, можливій неоригінальності. І *власне, єдине, що може бути справді оригінальним, — індивідуальна реальність*» [1; 117]. (Підкреслення моє. — В. С.). Але є ряд письменників, які індивідуальної реальності досягають іншим способом, аніж чисті постмодерністи, що вдаються до епатажу і гри з уламками культури, широкого застосування центона як головного принципу нарації. І Анатолій Дімаров з їх кола.

У контексті прози Анатолія Дімарова диалог автобіографічних творів, перший з яких «Прожити й розповісти. Повість про сімдесят літ», а другий — «Поєма про камінь», — своєрідний ключ, що відмикає тайни художнього світу такого простого, на позір, ясного і неускладненого стилю митця, котрий ні з ким і ні з чим не воюючи за перше — «призове» — місце в літературі, став неокласиком, патріархом української культури. Він щасливо врівноважує полюси сучасного мистецтва, що балансує на гострому пограниччі між традицією і постмодернізмом, між старим і новим у літературі. І будучи при цьому вихованцем і спадкоємцем національної і світової мистецької школи з її «класичною пластикою і контуром строгим» (М. Зеров), примножив молодечий порив у невідоме і незвідане, відкрив новаторські шляхи в українському письменстві. А тому-то є гарантом естетичного поступу сучасної літератури, що переживає затяжний і затишаний період переходу, модернізації своїх анналіс, щоб стати новою культурно-стилістичною епохою з усіма прикметами сталості і довершеності в ландшафті змін і перетворень. Отже, постать Анатолія Дімарова і його сучасна проза — знакові. За цими знаками добре розпізнаються як поверхові, так і внутрішні пласти української літературної цивілізації, що не стоїть осторонь універсальних законів мистецького пересотворення світу з інших позицій, з прагненням досягти гармонії і краси.

Про що ж говорять «Повість про сімдесят літ»? *Які* проблеми сучасності і *як* вона озвучує? *Що* відкриває у внутрішньому світі і долі однієї, хай і неординарної, людини, які стають фактом історії? *Як* сполучаються такі різні грані, як філософія (в тім числі — і філософія чину), культурологія, етика й естетика, суспільна й індивідуальна психологія і соціологія в художньо-документальному просторі тексту?

Відповідь (не канонічна, а пошукова) на ці та інші (не поставлені в межах даної роботи) питання — в особливостях поетики твору, в художній структурі і логіці її складових, у підтексті та формах його опрозорення, в жанровій своєрідності, у показово діючій тріаді *автор-герой-наратор*, у прикметному ладі мовлення, в органічній вписаності в контекст національної літератури і виході за її межі, дебіто у суголосі звучання з оркестром європейських пошуків нового слова в новий час.

Художня аура автобіографічної прози А. Дімарова — твердий горішок для системного аналізу його особливим чином сконструйованого письма, в якому розпізнавальних знаків моделювання майже не залишено для цікавого слідопита, який прагне влізти в авторську душу і там укоренитися. При цьому здається, що автор — як на долоні, бо так доступно для різних типів читачів виписана його мистецька парсуна, що ілюзія переселення і спорідненості душ героя і споживача тексту — зі знаком цілковитого взаєморозуміння, взаємопізнання, повного розчинення один в одному і гри за канонічними правилами. Але чим і містифікує свого читача автор твору «Прожити й розповісти» з підзаголовком «Повість про сімдесят літ», так це зовнішньою простотою розповіді (наче так само міг би й він про себе виповісти), за якою внутрішня складність

аналітичної роботи філософа, соціолога і психолога, майстра мистецьких імпровізацій і, як модно нині говорити, приколів, що не забуває ні на мить про головну функцію автора — перебуваючи у позиції позазнаходжуваності, зберігаючи свою суверенність, поставити на кін героя, здатного не тільки оживити художнє полотно візіями своїх душевних станів і духовних перипетій, але й заговорити відчуттями, потребами й мовою кожного з нас, нині судих.

«Повість про сімдесят літ» Анатолій Дімаров написав до власного ювілею. Але цією функціональністю значення твору не обмежується, бо логічно випливає з усього еволюційного розвитку письменника (в останньому він сам мудро і дотепно, гірко й іронічно наводить лад, розставляючи крапки над тим, що було і є і чому так сталося). Магією авторського слова вичаплюється у «Повісті про сімдесят літ» і вимір світу у форматі однієї долі, і типологічні сходження в інтерпретації людинознавчих колізій, котрими роздиралося радянське суспільство впродовж XX століття. Про тотальний психологічний стан пересічного громадянина у книзі «Прожити й розповісти» цілі розкриті висловлювань: прямих, завуальованих, контроверсійних, але правдивих. «Навіть тоді (коли безмежно вірив у пропагандистські гасла. — В. С.) крамольні думки приходили в голову. Я не ділився з ними ні з ким, намагався пошвидше їх спекатись. З дитинства звик жити, оглядаючись» [2; частина 3, 23].

Книга Анатолія Дімарова цікава багатьма гранями, але передусім — діалектикою прозріння: «Процес прозріння був не тільки болісним, але й довгим. Про все це чесно розповідає Анатолій Дімаров, щораз *послутовуючись двома вимірами подій — як воно бачилося тоді і як бачиться сьогодні. Так можна зрозуміти набагато більше. З вершини нинішнього дня справді на всі боки видно у минуле, однак є там речі, що їх збагнути можна тільки «підсвічуючи» тодішню системою уявлень, а також тодішнім станом суспільства із його панівними стереотипами, з жорстко дозованою системою інформації» [3; 318] (Курсив мій. — В. С.). Через те злиття і розходження часових планів, лінійного і циклічного хроносу, прикметне для книги «Прожити й розповісти», вихоплює з потоку життя не лише темні і ясні сторони індивідуально авторської екзистенції, але й втаємничує ті правила досягнення повноти буття й особистої гуманітарної аурі, випрошення і світління душі, її прямостояння (В. Стус), що досягаються плеканням плоду духовності, пріоритетності чесної самооцінки і спокути за самообман, незалежно від його генезису. Наративна структура збудована за принципом винесення на орбіту універсального мислення про світ і його атомарний склад — людину — за допомогою ракетності, що стаються, входячи в складні і нові атмосферні шари. Але при цьому авторська самобутність і чесність спектрального аналізу всього того, що відбулося з людиною за фатальних 70 літ XX в., постає на короткій відстані до кожного серця, що сприйматиме цю палку й іронічну, просту і вигадливо-хімічну розповідь про муки творчості, радість життєвої снаги і водночас роз'яття людини. Так складається художня автентичність автора, героя і подій, в яких пізнається філософія чину і формується широкий діапазон душі, здатної досягти форми «цілого чоловіка» (Іван Франко) і багатощих рефлексій про світобудову і власне місце в ній.*

Хоча автор і герой у багатьох позиціях зливаються (чи точніше — наділені феноменом двоїстості), що властиво для автобіографічного твору, але не меншою частотністю позначені суверенні поля їх специфічної взаємодії. Бо автономний голос коментатора подій, безстороннього критика і сповідальника власних гріхів (вольних і невольних) накладається на партитуру звучан-

ня тонів серця Іншого, представленого широко у численних персоналіях. Деталізованість хронографа збігається з ліричністю оповідача, даючи в результаті багатство медитативних інтонацій, у межах якого еволюціонує характер головного героя. Весь простір 70-літнього життя особливого типу персонажа заповнений ущерть такими епізодами, які повернула пам'ять чи постали з розповіді дорослих і передусім — мамусі, такими фактами, що, жваво виписані, цікаві не лише з погляду однієї долі, але покоління двадцятих, життя котрого було укинута у казан, який можна порівняти хіба що з пекельним, як його малюють народна уява і християнські догмати про покарання за гріхи. Отже, зрима патологія, пов'язана з канонами нової людини за радянським стандартом, художньо інтерпретується у двох вимірах — особистісному і типологічному. І робиться це з такою літературною майстерністю, естетичною філігранністю, що читач не тільки пізнає багато сторінок вітчизняної історії, але, переживаючи катарсис, по-справжньому оновлюється, здобуваючи мудрість жити за порадами білого янгола на правому плечі. Рухливі, як у кіно, зблиски філософських окриленіх і осмислених миттєвостей створюють поспіль живу картину буття, підняту до рівня універсуму, з якого не стерта печатка Дімарова — письменника і людини, який схожий на свої книги (М. Слабошпидький).

Кожен з епізодів виписаний з чаром, що магнетично діє на читача, незалежно від його характеру і досвіду, зміцнюючи молоду душу уроками праведності і моральності, а стару — надією, що добро має шанс на перемогу в одвічному двобої зі злом.

Невидимим боком тексту є спосіб поєднання візій героя про давно минулі часи й аналітичного проникнення у гарячу магму сьогодення, гаряче виверження порід із сучасних нуртуючих вулканів. І складно одним словом охарактеризувати, як авторові вдається розповіддю про сімейні історії тримати увагу неослабно впродовж чотирьох книг, що складають «Прожити й розповісти». Але досвід специфічно дімаровського жанру правдивих історій, їх наративного стрижня — публічної оповідності / сповідальності — набув кінетичної енергії вже давно. Є підстави вбачати протожанрову моделью сучасних мемуарних книг письменника три розлогі прозові цикли, що містили одне і те ж ключове слово в заголовку — «Сільські історії», «Містечкові історії», «Міські історії» — об'єднані в єдине ціле символом занепаду людини в застійні часи: «*Бог на продаж*». Повсюдно владарювала груба й нища проза життя, виступали особливо непривбавливі й шокуючі його гримаси. Це таки справді історії, але не тільки людських долів, а й історії хвороб на зразок дальтонізму душі, егоїстичної агресивності, патологічної жорстокості. В них переважають темні, похмурі барви й речі називаються своїми іменами — ніяких евфемізмів чи сором'язного розминання тонів. Такі деталі, такий тон повісткування цілковито епатували щотливого читача, вирошеного в інкубаторі соціалістичного реалізму. Герої Дімарова — переважно маргінальні особистості й духовні провінціали, істоти з розтрощеною духовною конституцією та процвітаючі пройдисвіти. В часи «розвинутого соціалізму» зустріч з ними була як зустріч з інопланетянами, оскільки й не існування навіть і не підозрювалося в нашій літературній реальності. Виявилось, це не релікти, не маленький паноптикум, а по суті... велетенські масиви суспільства, галерея художньо виразних фізіономій із соціуму» [3; 316-317].

Сутність цього своєрідного трипліха і своєї творчої манери, зреалізованої в ньому, А. Дімаров пояснив так: «Я хотів би, щоб їх сприймали як життєві історії, як щось невіддане, кимось переказане — десь у під'їзді, у дворі чи в міжкласному автобусі. І щоб у них не було письмен-

ника... мусить бути певна нотатковість, певна сухість і лаконічність. Хочу, щоб слово сприймали не як письменницьке, а таке, що належить сусідові чи зовсім незнайомій людині, котра задала виговоритися...» [3; 316] (Курсив мій. — В. С.).

Достеменність подібних «історій» як жанрової моделі вибудовувалася на підмурівку художньої аскетичності, відсутності навіть натяку на літературщину, життєву чи мистецьку ілюзійність, відхід від естетичних практик видавати бажане за дійсне, піднесення на патетичні котурни і регулювання красивостей, витворення імітації позолотою облізаної поверхні словоблудливого тексту.

Дуже вагомим різновидом дімаровської жанрової форми «історії», про практику і теорію котрої він і подбав, є проза поліморфного типу, яку автор величає *мемуарами*. І в цій сфері у сучасного прозаїка наявна впроваджена у мистецький обіг літературна школа, виникла на перехідній традиції і новаторства, особливостей національної і світової культури нарації, збудованої на дискурсі правдивості і документальності, які могутньо підтираються філігранною художністю.

Ще древні вважали, що пізнати себе — чи не найскладніша справа, тим більше, що миттєвості життя минають і швидко настає час, коли доводиться міняти білого чи вороного коня на пнідого, коли зустрічаємо підсумкову пору. І на це немає ради. Було б не вірно думати, що у третю пору свого життя людина поринає в спогади, пригадування, повернення в минуле і виникає пов'язаний з ними художній автобіографізм — ознака зрілості митця чи підсумкового періоду творчості. Прикметно, що художник підживлення з власної криниці буття (досвіду творчої індивідуальності, її відчуттів, розмислів, емоцій, страждань і радості, генеалогічного дерева, яким вона може чи не може пишатися) має місце у всіх видах мистецтва. Це психологічний і творчий феномен, який порівнювано дається взнаки. Так, Ліна Костенко у бесіді з Майклом Найданом як перекладачем своїх поезій англійською, дуже точно висловила цікаву ідею, пояснивши і психологію творчості: коли дорослій людині важко, коли вона страждає, то повертається спогадом у дитинство, бо там радісне сприйняття світу летить через край, там розкрилися душі і відчуття повного щастя. Про віднаходження втраченої рівновали у вірші Ліни Костенко «Мені снилась бабуся...» чи не найкраще сказано за допомогою стилістичного прийому порціяції, популярної у постмодерністському письмі. Глибокий зміст цієї поезії, різнобічну інформативність і експресію укладено в лаконічну форму:

Мені снилась бабуся. Що вона ще жива.

Підійшла як у церкві. Засвітила слова.

І свят вечір у хаті, і в медом кутя.

Всі зайці ще вухати, і я ще дитя.

Стіни білі-пребілі, і натоплена піч.

Інкрустований місяць в заворожену ніч.

Отже, мистецькими фактами спростовується така версія, що лише на схилі віку митець поринає в минуле. Візьмімо автопортрети молодого Шевченка, який і загинув не старим, різноманітні автовізії від давнини до сучасності як культурний феномен, ряд біографічних книг, написаних молодими письменниками про себе, про своє життєве становлення і літературне визрівання («Страждання молодого Вертера» Гете створено у 28-річному віці). Так виник продуктивний жанр автобіографічної повісті, новели чи роману, ознакою якого є збіг позицій автора і героя, особливо еластичний дует між ними, який характеризується нерозривністю, спареністю систем постачання рефлексіями, роздумами, емоціями, — феномен літературних близнят.

Багатоферментний склад мемуаристики («Дар Евдотеї» Докії Гуменної, «Третя рота» Володимира Сосюри, «Щоденник» Аркадія Любченка, «Зустрічі і прощання» Григорія Костюка), що веде свій родовід від античного діаріуша з його хронологічністю, нотатністю пережитих і побачених історій, суб'єктивністю, емоційністю, монологічністю й орієнтацією на публічність, має практично невичерпний набір жанрових домішок чи різноманітних модулів, які створюють тип маргінальних (суміжних) жанрів, що найчастіше актуалізуються в перехідній культурно-стилістичній епохи, як і під час змін життєвих віх. Так було на зорі ХХ століття, так є і в пору міллініуму.

І це одна з граней, чому книга Анатолія Дімарова «Прожити й розповісти», яку він скромно назвав повістю про 70 літ, — явище сучасної літератури, в межах якої має місце мемуарний бум чи прикметний літературний синдром кінця ХХ ст., причому не лише в українській, але й світовій культурі, бо «Non Fiction цікавіша (не кажучи про те, що терапевтичніша) за белетристику» [4; 274], бо найчитабельнішим жанром є біографія [4; 204]. Недарма книги Ірини Жиленко й Анатолія Дімарова названі серед кращих на другому з'їзді письменників незалежної України, як і охарактеризовано мемуаристику чи не найвагомішою тенденцією в сучасному літературному процесі: «Якість цієї літератури досить різна, мета — також різна, але передовсім це безкорисливий намір, незрідка трагічним досвідом авторського життя прислужитися нащадкам. Чимало цінного привнесла художня мемуаристика до скарбниці національної культури, зі зрозумілих причин розкрившись як повноправний прозовий жанр саме нині. Та й чи могла мемуаристика розквітнути раніше, коли твори цього жанру передбачають власноручні спогади про визначальні події минувшини, безпосереднім учасником яких був автор? А що цікавого і повчального для нащадків міг пригадати на схилі літ зі своєї біографії, скажімо, спадковий український кріпак, упосліджений заводський роботяга-голодранець чи зайшлий з Московщини чиновник-вишвоха. Власне, українська мемуаристика народилася тільки в останнє десятиліття, коли всі громадяни здобули рівне право на власні спомини» [5; 3].

І хоч у даному судженні є полемічний заряд, але відкрите право «бути щирим, щирим, щирим» (І. Франко) А. Дімаров виборов, подолавши соціалістичні стереотипи ще коли звернувся до роману про сім'ю, а не виробництво, коли позбувався синдрому «жити, оглядаючись», занурившись у власний родовід. У «Повісті про сімдесят літ» генезу книги «І Прожити й розповісти» пояснює невимовність знання і виповідання своєї долі через інстинкт самозбереження, коли уже в 20-ті роки Україна потерпала від тоталітарного режиму. Правдива історія роду відновлена саме в цій книзі, хоч спроба написати про це раніше була, ставши генеральною репетицією перед вагомим внеском у національну культуру: «Набагато пізніше я довідався, що мамуся поминала старі наші метрики (Анатолія і Сергія Дімарових. — В. С.) на нові, у яких ми були вже не Гіраскотами, а Дімаровими (мамусяне прізвище, коли вона була дівчиною), і не Андроніковичами, а Андрійовичами. Мамуся заявила в суді, що старі загубилися, і пред'явила свідчення трьох добрих людей, що ми таки Дімарови, та ще й Андрійовичі і що батько наш — теж учитель, а не куркуль, репресований радянського владкою. І я зміялося низько перед мамусею, перед її світлою пам'яттю за святу цю брехню, що врятувала нас од пекального тавра, яке горіло б на наших лобах до самої старості. А то й від холодних сибірських снігів. Отак — живим у могилу — і поховали ми в печальний той вечір свого татуса (А мати, рятуючи дітей, сказала: «Татусь не приїде ніколи. І ви не признавайтесь нікому, що у вас є татусь. Кажіть, що помер»)» [2; частина 1, 29]. Своєрідною присутністю до

книги «Прожити й розповісти» було ряд автобіографічних творів, перелік яких дає сам А. Дімаров: «Отут у подальший свій розповіді я стикаюся з великою складністю. *Річ у тому, що я уже писав про власне дитинство: сорок років тому* (Боже, як летить час!) *видав «Через місточок», згодом «Блакитну дитину», а ще пізніше «Маскуліна, фемініна, нойтра»...* А коли напшкрябав «*Ать-два!*...» (редакторів перелякала на смерть крамольна ця назва, вони замінили її на безглузу «Як воно в піхоті»). Коли написав і цю повістину, вже не про шкільні роки, а про службу в армії, то об'єднав усі чотири повісті в грубеньку книжку з загальною назвою «*На коні й під конем*», і книга ця, потовчена безжалісно редакторами й цензурою, була видана десь двадцять років тому і давно вже забулася. *Але совість не дозволяє мені повторювати написане й видане, тому в одних своїх спогадах писатиму лише про те, що не вийшло до загаданої книжки*» [2; частина 1, 29] (Підкреслення моє. — В. С.).

Отже, специфічне обдарування А. Дімарова і властивий йому синдром «попелу Класаса», який для письменника є надзвичайно важливою темою, творчим і оголеним нервом усієї мистецької праці, породили серію поліморфних творів з питомих автобіографічних струменем, в яких через правдиві фамільні історії виповідається українська доля не лише ХХ ст., бо заглиблення в інші хронологічні пласти не спародичне, а системне в усій «Повісті про сімдесят літ». І відчутно, що це голос цілої України, який болить усе, що з нею відбувалося з погляду ментального на перетині між життям і смертю, в катастрофічні роки і десятиліття.

І хіба не катастрофа, що руйнувалися сім'ї і заради порятунку дітей матері давали їм інші прізвища й по батькові, втікали з насаджених місць світ за очі, змушені були переховуватися, а батьки постійно втікати, бомжувати? Достеменність фактів з життя конкретних людей пронизує і вражає неперепутним шемом трагічності, коли йдеться, скажімо, про такий епізод, як, «не перехрестившись навіть на образи, навіть чудернацької шапки не знявши (уторі — гострий шпичак, попереду нашита велика зірка)» [2; частина 1, 16], розправлялася нова влада з мирянами, одвічними грецькосіями, забігаючи все, руйнуючи, знищуючи, словом — розкуркулюючи, одриваючи від землі і праці на ній. Що ще так уражає в саме серце знанням правди, як не дімаровський коментар-резюме з численних аналогічних історій?.. «Отут і настав час пояснити, чому я народився на хуторі, що лежав недалеко од Миргорода, а не в самому Миргороді, як писав потім, дорослий, у численних анкетах (рік народження, прізвище, ім'я, по батькові, хто мої батьки та їх соціальне походження, — від класовопильних отих запитань ніщо не повинно було приховатися). Чому я майже все своє свідоме життя замітав слід нещасливого свого народження, яке пекучим тавром лежало на мені ще з дитинства. Чому я не ношу прізвища, яке мав би носити, чому навіть по батькові називаюся не так, як мав би називатися, коли б народився і ріс у нормальній державі. Чому я боявся навіть думати про те, щоб побувати на своїй батьківщині, ступити у двір, по якому колись бігав малим, відвідати кладовище, де лежать мої пращури, де була обірвана, безжалісно й нагло, ниточка роду мого, обірвана й затоптана в землю» [2; частина 1, 9].

І дана фамільна історія, хоч і унікальна, але постає на вістрі типологічного узагальнення: «Я народився на хуторі Гараськи (від того хутора не лишилося, напевно, і сліду, а від нашої садиби то й поготів)», — з болем написано у книзі документальній, але й художній за вищими критеріями. — Народився в сім'ї грецькосі Гарасюти Андроніка Федоровича, якому судилося замкнути весь рід грецькосів, що не ходили в походи, не шарпали чужих берегів, не стріляли з мушкетів та не рубали

шабляками, проливаючи людську кров, як водицю, а знали тільки плауту та чорну зорану землю, яка з року в рік, з століття в століття щедро вбирала їх старанну працю, родячи хліб і до хліба. Чи не тому в мого татуса були вуса, як стигла пшениця, а очі сірі й терпличі, як у того вола» [2; частина 1, 10]. На генетичному рівні сприйнявши народну мораль, яка найбільше шанує лицарів і добродіїв, А. Дімаров, користуючись мінімальними літературними засобами, досягає семантичної повноти твору, спрямованого на розкриття ряду текстів у тексті, зокрема — «тексту пам'яті».

І зроблено це неймовірно правдиво, з життєвою достеменністю. «Характеризуючи свою поетику й естетику в цих творах (різнопланових «історіях». — В. С.), він, гадаю, міг би повторити слова Каміло Хосе Сели з його передмови до роману «Вулик»: «Усі, хто намагається прикрасити життя блазеньською маскою літератури, брешуть. Недуга, що роз'їдає душі, недуга, у якій стільки імен, скільки прийде нам у голову, не можна зцілити грілками примиренства, пластирями риторики й поезії. Роман мій не претендує дати щось таке більше — ні, делабі, щось таке менше, — ніж зображення шматка життя, розповідь про який ведеться крок за кроком, без недомовок, без дивних трагедій, без жалісливості — як іде саме життя, саме так, як іде життя. Хочемо ми того чи не хочемо. Життя є те, що живе в нас або поза нами; ми лише його носії, його, як кажуть фармацевти, основа» [6; 6].

Трагічні сторінки книги «Прожити й розповісти» чисто дімаровським способом несподіваного застосування непересічного гумору і жартування, в якому вгадуються національний первень і, сказати б, характерні для ще козака Мамає чи традиції «Енеїди» І. Котляревського, пересипані веселими епізодами, сповненими світла, радості і романтики вітаїзму. Не можна не пристати на думку М. Слабошпидького, що «вся «мала проза» Дімарова останніх літ (його улюблені еподи, новелети і оповідання; він принципово й послідовно фрагментизує та ескізує, прагнучи повсюдно посилити відчуття незавершеності змальовуваного) несе на собі виразну печать прихованої полеміки з поетичною школою української прози. Не випадково в котромусь із інтерв'ю Дімаров назвав цю прозу безнадійним літературним анахронізмом. Він рідко висловлюється саме на теми теорії літератури, але якщо вже висловлюється, то це звучить на рівні «вірую» і «заперечую» [6; 6].

Так, розпочавши «Повість», як і годиться, зі стародавнього міфу про народження (що-правда, не в капусті, а в кропиві: «— Чому в кропиві? — питав я вражено: кропива росла у нас край городу, у вишнякові, така висока й жалка, що до неї й підступитися було боязко. — Бо ти так допік тій нещасній лелеці, що вона вже й не знала, як тебе спекатися» [2; частина 1, 3], автор мемуарної книжки вибудовує автохтонність і натуральність характеру головного героя буквально з перших слів: «Мене й охрестили не так, як людських дітей. Мамуся завжди про цей випадок починала із того, що на мені не трималася жодна пелюшка. — Як ти вмудрявся од них вивільнитися, один Бог знає. Бувало, так уже обв'язу, так спеленано, що тільки голівка й стирчить, а відійшла, обернулася — знову голий-голісінький. Як черв'ячок. Татусь уже й колицку опустив до самого низу, щоб не убився, — падав же стільки разів! А тут як нечистий під руку штовхнув: покласти тебе на столі, а не в колиці. Обернулася до печі, бо там саме кияло, а за спиною — гупі! Лежиш, весь посинів, не дихаєш... На мій крик і заскочив до хати татусь... Скільки я пам'ятаю свого татуса, він, коли був у доброму настрої, завжди наспівував псалми. Співав уліталося, звертаючись не до людей, а до Бога, — віра його була глибокою й щирою, я ні в кого не бачив такого просвітленого обличчя, як у мого татуса, коли він ставав до молитви. Молитву творив щоранку й щовечора, а заходячи до хати,

щоразу хрестився до образів. Татусь заскочив до хати і, побачивши мене, бездиханного, ухилив велике корито, поставив на стіл. Налив крижаної води, забрав мене з мамусиних рук.

— Во ім'я Отця... Сина... Святого Духа... Хрещається раб Божий Анатолій... Татусь найбільше злякався, що я помру нехрещений» [2; част. 1, 4].

Феєрверк блискуче виписаних епізодів, що цілком заслуговують і на статус мікронівелю поезії у прозі, кожна з яких наділена своїм тембром голосу і створена за амбівалентною хронологічною моделлю, каскад імпроваізацій і жартів, очищаючих душу снів, її болісного крику і різномановних деталей та реплік, сцен і мізансцен, поєднання верху і низу в долі маленької людини, кинутої у вир несправедливості, з зашморгом на ший, спрямовані на достовірно точне і художньо переконливе трактування рухливої картини українського світу й унікальності душі, неповторності креативної особистості, — все це працює на драматургію тексту Анатолія Дімарова з потужною еманациєю доброї енергетики. «Великий життєлюб, вигадливий містифікатор (його витівки вже давно стали літературним фольклором) і рідкісно цікавий, дотепний оповідач — оце і є Дімаров, у своїх, скажемо, найхарактерніших першоелементах. Два томи його мемуарів «Прожити й розповісти» potwierдили, що таким він був завжди, хоч за це не раз і не два йому дуже перепало в житті — ускладнювалася його службова кар'єра, на ледь уловимий пунктир переходила літературна біографія і навіть страждала репутація, бо літературні вельможі, побоюючись його непрогнозованості й вишкідливості у витівках, не допускали до літературної і шкільної молоді, щоб він їх не «псував» [6; 6].

Кожний, хто доторкнеться до цього перемагаючого руїну свята життя і культури, спроектованого і виконаного майстром, безперечно, збагатиться духовно і змінить оптику, щоб повному перепрочитати історію власного народу, здавна спотворених її сторінок. Говорячи у своїй професорській лекції про дефект головного дзеркала, спрямованого на Україну та її проблеми, посилюючись на світовий досвід спеціального створення дури нації та державницького самоствердження, Ліна Костенко виділила декілька причин і наслідків нашої історичної амнезії, яка долається лише культурою, художнім словом, бо «в початках сотворіння світу було Слово. В початках сотворіння нації теж повинне бути Слово» [7; 26]. Своєю мистецтвом відповідаючи на актуальний запит часу повернути історичну пам'ять народів та «накреслити шляхетні обриси своєї культури» [7; 22], Анатолій Дімаров у своїй книзі демонструє широкий діапазон комунікативних інтенцій, що зв'язують приватне життя самого письменника з «національними фізіогноміями», за Кантом, відбитими «більш чи менш об'єктивно в сумі своїх антропологічних характеристик і на підставі домінуючих дефініцій духовно-історичного порядку» [7; 23]. Повертаючись до історії свого роду, вияскравлюючи своїх батьків, що «передали своїм синам почуття гордості бути незалежними й залишили їм у спадок саму тільки шаблю з девізом: «Перемогти або загинути» [7; 27], автор книги спростовує «московську схему світової історії» (В.Отлоблін).

Ідею важливості пошитого одягу для нації, в якому вона виглядала б якнайкраще, дуже добре сформулювала авторка роботи «Гуманітарна аура нації, або дефект головного дзеркала», посилюючись на приклади зі світової практики, в тім числі і російської: «В часи чергової смути монах Філофей сидів у якомусь псковському монастирі і шив в Москві на виріст теорію «третього Риму». І хоч він себе називав: «невежа в премудрости», але добре тямив, що робить... Він ставив Москві її державницьку оптику. І вона таки добре її побільшувала ось уже стільки століть. Потім митрополит Макарій писав не яку, а «царственну книгу». І виникала

генеалогічна легенда про походження московської царської династії від «Августа-кесаря», звичайно ж, з пересадкою в Києві у князя Володимира. І хоч би як пручалася реальна історія, а російські історики — як ілюзіоністи, вони виймуть те, що ніколи там не лежало. І це буде «московська схема світової історії», як писав професор Отлоблін. І полатати цю схему дуже важко. А місця для України в оцій схемі нема» [7; 25-26].

Не претендуючи на звання історичного романіста, а всього тільки мемуариста, Анатолій Дімаров у «Повісті про сімдесят літ» крізь призму індивідуального бачення занепаду української родини, правдиву фамільну історію складає відповідну оптику для цілого народу, що впродовж ХХ ст. пережив декілька штучних голодоморів, розкуркулення, що калічили душу і послабляли генофонд; війни, тоталітарний тиск, що деформували ментальність. Якби не дімаровський приклад, що відчуває людина в таких умовах життя, якби не документальна точність і художня достеменність письма у «Прожити й розповісти», важко було б збагнути всю трагедію українського роду, представлену зовсім по-іншому в підручниках з історії. Та й що сприймається серцем і так глибоко, як не у форматі однієї долі, вимальованої художньо переконливо за принципом айсберга чи палімпсеста, глибина яких проглядає на рівні семантики і поетики тексту просто-таки непересічно й унікально, як своєрідна національна іпостась принципово вагомих моральних і духовних екзистенціальів. І завдяки цьому автор вступає у діалог з Ліною Костенко, яка практично (своєю творчістю) і теоретично (глибокими науковими розвідками) реставрує потоптану національну пам'ять, виділивши головні опори — у Слові, в пам'ятках культури, що мають витривалість нетанучих скульптур і здатні резонувати через віки.

«Прожити й розповісти» — за тональністю звучання книга світла. Врівноважена вона і своїми двома контрверсійно спрямованими принципами — документально точним зображенням історично знакових подій і естетичною вивіреністю і доцільністю кожного художнього штриха, за допомогою якого опуклішими постають як галерея постатей героїв, правдиво виписаних, так і калейдоскопічно різномірних, але системно представлених аллюзій та ремінісценцій з життя та літературного процесу. Вони не просто охудожнюються — матеріалізуються в слові. Теплому і суворому, прямолінійному і контрверсійному, інтелектуально високому і простецькому, багатому на відтінки зображення та вираження і термінологічно чіткому.

Дані якості книги «Прожити й розповісти» викликали до життя поліморфізм його форми: «... він структурований як *метатекст*, де сполучені «текст (-ти) сьогодення» і «текст (-ти) пам'яті», струмені щоденниковий та мемуарно-автобіографічний. При тому, що мемуари та автобіографія в строгому тлумаченні є різними жанрами, навряд чи можна заперечити споріднену чи навіть близьку природу мемуарної та автобіографічної оповідних стихій. Далеко не останньою, а може, й першою чергою така близькість визначається спільною для обох форм свідомою «сконструйованістю» [8; 107]. Отже, у структурно-семіотичному тлумаченні книга Анатолія Дімарова, де поряд, а де перемешуючись ідуть сучасна компонента й автономний «текст пам'яті», — яскраві образки, шкідливі малюнки, орнаментальні візерунки, нанесені суто дімаровським і водночас національним пензлем, вишиті на канві достеменного хронотопу. «Текст пам'яті» являє собою певну систему «текстів у тексті». Можна вичленювати дві головні складові цієї системи. Це текстовий шар автобіографічної пам'яті — дитинство, батьківський дім... [8; 106]. «Текст пам'яті» літературної у «Повісті про сімдесят літ» представляє певний

широко. Це і миготіння письменницьких імен, постатей, облич (їх так багато, що й годі перерахувати, а не те що проаналізувати!), спогади, подробиці окремих епізодів спільчанського життя і взаємостосунків, різнопланові міркування, рефлексії, оцінки, професійні зауваги. Отже, справді вийшов рухливий текст з багатьма складниками, кожен з яких по-своєму оригінальний і цікавий, бо самодостатній і водночас органічний у цілісній системі.

Книга Анатолія Дімарова — явище сучасної культури ще і з погляду проблеми жанрових трансформацій у новітній літературі, «народження нових жанрів — «симбіонтів», як і з точки зору «виявленої автором психологічної двоїстості, прихованого телеологічного підтексту твору, більшою чи меншою мірою усвідомленої цілеспрямованості» [Див. 8; 107]. Дімаровський розмисел про життя і літературу, про історію і ментальність України, про психологію вірності батьківським порогам не обмежується мемуарною чи автобіографічною функціями. Він має пряме відношення до універсуму. І в цьому — його суть як явища сучасної культури, як книги модерної і талановитої в усіх структурно-семіотичних якостях. Бо, крім тексту «Прожити й розповісти», прирошення смислу відбувається за допомогою підтексту і надтексту, якими митець оперує, поминувши літературний етикет. Уособлюючи еталон добросовісності у ставленні до літературного ремесла, «такі індивіди, як Дімаров, роблять життя цікавішим і веселішим, розганяючи його монотонність і буденну нудьгу. Навіть у побут вони вносять мистецький, карнавальний дух. Виклад усіх тих сюжетів ще чекає для себе відповідної нагоди. Я вірю, що тоді народиться ще не знана читавським загалом «Дімаровіада». Тільки в емібріоні вона заявлена самим автором у мемуарах «Прожити й розповісти» [6; 6] (Курсив мій. — В. С.).

Та чи не найкраща поетична характеристика сучасного володаря прози, сумління української літератури, її піднесення на вищий щабель розвитку, трагіка і пересмішника, творця непримиряльних художніх цінностей, інтерпретатора національної культури, яскравої особистості, що не знала боротьби поколінь, якого багато із нині знаних митців, починаючи від братів Тютюнників, називають хрещеним батьком, бо висвятив у велику культуру, належить перу Ірини Жиленко. Її з Анатолієм Дімаровим зв'язує особливий сантимент, Любов у Божественному смислі слова, що відкривається у поезії-присвяті, зразковій ювілейної творчості, до сьогоднішнього бузання якої в українській сучасній літературі приклав руку митець, проживаючи і розповідаючи про всіх через себе, через автобіографічного титла героя у творі-симбіонті:

*«Дімаров — прози володаров,
і археолог, і чудій,
неімовірно популяров
в коші Жиленок і Дроздів.
Без всяких там
Компліментаров
Скажу: хай не торкнеться тлінь
тих сторінок, котрі Дімаров
(наш легендаров! Планетаров!)
писав натхненно про Ірпінь.
Хай дороженький наш Дімаров —
не під конем, а на коня!»*

*Хай не бракує спонсоров
і тих доляров у мошні.
Хай буде молодаров-яров.
Багатадаров! Каламбуров!
І ми з ним будем солідаров
при чарці і літературі.
Дай, Боже, жити — не тужити,
пра-пра-правнуків зростити!
Дай, Боже, три віки прожити.
Прожити — і розповісти» [9; 75].*

І щирі побажання авторів, якого люблять і шанують в Україні, висловлені Іриною Жиленко, хай не обмежаться словесним рівнем. Хай береже Вас доля і Боже натхнення!

ЛІТЕРАТУРА

1. Барабаш Юрій. Фрагмент світової історії у форматі особистої долі. Кілька причинків до «Щоденника Аркадія Любченка» // Сучасність. — 2002. — №3. — С. 99-116.
2. Вайль П. Мемуари: дискусія // Иностранная литература. — 2000. — №2. — С. 254-283.
3. Дімаров Анатолій. Прожити й розповісти. Повість про сімдесят літ. — К.: Дніпро, 1997. — Частина перша і друга. — 315 с.; частина третя і четверта // Березіль. — 1998. — №3-4. — С. 14-152.
4. Жиленко Ірина. Поезії // Слово і час. — 1994. — №3. — С. 75.
5. Зборовська Ніла. Реальність суб'єктивності та абсолют тексту // Світо-вид. — 1996. — №3. — С. 116-129.
6. Костенко Ліна. Гуманітарна аура нації, або дефект головного дзеркала. — К.: Academia, 1999. — 31 с.
7. Під знаком відродження і правди. Про творчу та організаційну роботу Національної спілки письменників України за 1996-2001 роки // ЛУ. — 2001. — 11 жовтня. — С. 3-5.
8. Слабошпицький Михайло. Дімаров подає приклад. Післямова // Анатолій Дімаров. Прожити й розповісти. — К.: Дніпро, 1997. — С. 316-319.
9. Слабошпицький Михайло. Нам на нього пощастило. Про Анатолія Дімарова, який схожий на свої книги // ЛУ. — 2002. — 23 травня. — С. 6.

РОЗДІЛ IV.

КОРОТКИЙ ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ СЛОВНИК

Агон — форма вираження світоглядної концепції, в основі якої антагоністичне протиставлення дуальної основи світу — добра і зла, космосу і хаосу — мислиться як «змагання» (лат. *agonistes* — «це той, хто здатний зустрітись 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 світі 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 текстових можливостей.

Див. функціонування фрагментів Святого Письма в драматургії Миколи Куліша, зокрема в п'єсі «Народний Малахій», романі «Сад Гетсиманський» Івана Багряного тощо, які можна розглядати і як оживлення й актуалізацію алюзій та ремінісценцій.

Алюзія — (від лат. *allusio* — жарт, натяк) — стилістична фігура, натяк, що здійснюється через подібно звучаче слово чи згадку загальновідомого реального акту, історичної події з літературного твору. У художній літературі (як і в ораторській і розмовній мові) — натяк на загальновідомі літературні твори. Це прийом, за допомогою якого письменник відсилає до певного сюжету чи образу, чи літературного твору. Алюзію слід сприймати і як розчинену в тексті чужу цитату (не обов'язково дослівну, яка може бути фрагментарною, поставати в уламках), що спонукає до нових смислових варіацій і глибини античного навантаження, викликаючи діалог текстів, розширення меж окремого твору, ефект розпросторення в культурному часо-просторі. Як алюзію слід розглядати, наприклад, вираз «олива з мухами» в тексті п'єси Миколи Куліша «Мина Мазайло», взятий драматургом з тематично спорідненого твору української класики — «Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого.

Амбівалентність (від лат. *ambo* — обидва і *valentia* — сила), роздвоєність переживання, коли один і той же об'єкт викликає одночасно (симультанно) протилежні почуття

(любов-ненависть, задоволення-незадоволення, краса-потворність). Одне з відчуттів витісняється і маскується, приховується іншим. Термін увів Е. Блейлер.

Аналогія (грец. — «відповідність») — елементи тексту чи сам текст, які наслідують оригінальний текст.

Архетип (грец. термін — праобраз, 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'ясувати, пояснювати) — методологічний принцип аналізу тексту, теорія чи наука інтерпретації тексту, що постала з науки інтерпретування Святого Письма (екзегези). Теорією інтерпретації займалися німецький філософ Ф. Шлейєрмахер, який увів в обіг поняття «герменевтичного кола» (Фрагмент, частина чогось сприймається як ціле і навпаки), та М. Гайдеггер, що в основу тлумачення твору поклав сам текст, а не авторські прагнення, мета, спрямовані воля і почуття (інтенція). Завдяки ґрунтовному вкоріненню в історії та мові, за Гайдеггером, герменевтика за формою несуб'єктивна. 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 конфліктів 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 *goti*) — 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 вітварях, мініатюрах, декоративних виробів 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 ХХ 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 (божевільня, цвинтар, розкопування могили, труна, ознаки психічного розладу) та поетика метаморфоз (статуя оживає (антропоморфується) чи дівчина переходить у статую); зображення акту вмирання (переходу з одного світу в інший, потойбічний), потягу людини до смерті, моторошної таємничості, передчуттів трагічного, хворобливих снів. У сучасній українській літературі готичні елементи вельми поширені. Спостерігаються і в прозі В. Шевчука, і в романі «Матріополь», і в оповіданнях О. Жовни, Ю. Винничука, і в творах О. Ульяненка та інших митців.

Гра (теорія гри) — спроба аналізу цього посутнього культурного феномену відноситься до античних часів. За класифікацією Платона, є 2 види гри: 1) неструктурована гра без чіткої 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 ludentis*» («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 напруження слів задля простого вербального задоволення, але й поширення однієї форми мови, щоб утвердити плюралістичне існування тексту». За Бартом, гра відкриває тексти (ігри) культури так, щоб творити нові можливості. Французький філософ Дерріда надає перевагу вільній грі, бо вона є засобом руйнування упривілейованої позиції традиційних цінностей 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 різноманітності.

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. Інтеракції між партнерами (в культурному контексті), які витворюють певний тип дискурсу, а також простір, в якому він відбувається;

3. Значення, які творить, використовує, відтворює (репродукує) або перетворює дискурс. Згідно з французькою школою дискурсу (Е. Бенвеністе та його послідовники), розрізняються 2 аспекти:

1) **висловлювальний** (такий акт висловлення чогось, мовлення, записування, який відбувається тут, зараз);

2) **висловлюваний** (такий акт висловлення чогось, про який мовиться, отже певна фабула або історія, яка представляється як цілісність, безособова, відносно самостійна, зі своїми елементами).

Діалогізм (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 *exprimo* — чітко вимовляю, зображую) — виразність, педалювання почуттів, підкреслене вираження переживань та емоцій. Звідси й експресіонізм — напрям у мистецтві й літературі, що набув розвитку спершу в німецькій культурі (живописі, літературі) початку ХХ в., а потім набув розголосу і в мистецтві інших країн. Характерною особливістю творчої манери експресіоністів є посилення емоційно-сислової виразності в зображенні явищ, стану світу і стану душі, що досягається за допомогою гротеску, в тім числі і фантастичного, та різних форм очуднення. Так, експресіоністичні елементи посідають 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» уведений 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 багатомовною культурою, традицією, сучасністю, знімаючи тим самим хронологічну 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 грец. — очищення). Термін належить Арістотелю, котрий у «Поетиці» визначав трагедію як жанр, в якому мистецтвом очищаються емоції. Далі теорію катарсису розвивали класицисти, а також Г. Лессінг та Г. Гегель. По-різному проявляється катарсис у поезії, прозі і драматургії. Форма досягнення катарсису у поезії — грація, 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. Кодлюбинська), 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 багатопверховий іде дійство — в оточенні придійств... І це композиція абсурду». Шлях досягнення катарсису у драматичному та прозовому творі — композиція та напружений сюжет (з гострими колізіями, зіткненнями героїв, агонією), що завершується трагічною розв'язкою. Катарсис спостерігаємо у драмах Миколи Куліша, романах Тодоса Осьмачки, У. Самчука, Івана Багряного, В. Винниченка, Миколи Хвильового тощо. Борис Антоненко-Давидович у переддень арешту (1933) писав у листі до друга: «А загалом: хай живе... трагедія, що породжує безстрашність, і філософія, що винищує розпач! 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.

Меніппей (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, адатний актуалізуватися в різні епохи (від Меніппа через творчість М. Куліша, В. Винниченка, М. Булгакова до Юрія Андруховича, Олеса Ульяненка і постмодерної літератури загалом, в якій він модифікується згідно з новими літературними потребами).

Давні греки називали карнавалізовану літературу «серйозно-сміховою», бо, образно кажучи, карнавал не дозволяє суспільній структурі, що вибудована за «батьківським законом», остаточно омертвіти, час від часу занурюючи її в «материнські води» абсолютної рівноправності. За Тернером, на цей час скасовуються чи усуваються світські розбіжності між людьми, ранги, посади, суспільні положення. «Невільні люди не створять вільного карнавалу» (Ю. Андрухович). Карнавальний сміх має на меті не знищення, а звільнення і відтворення, важливість яких усвідомлювалася ще з архаїчних часів.

Теоретично це питання досліджує в працях М. Бахтіна «Проблеми поетики Достоевського» та «Творчість Франсуа Рабле і народна культура середньовіччя і Ренесансу». Меніппей — явище симптоматичне, бо її формування на грецькому ґрунті відбувається в епоху руйнування наївно-міфологічної національної свідомості та класичних етико-естетичних ідеалів. Це був період, умовно кажучи, передчуття елінізму, або, за словами Ніцше, початок декадансу, якщо «декаданс» сприймати не негативно, а принаймні амбівалентно: гострі суперечки між численними релігійними та філософськими школами з найважливіших питань буття стали повсякденним явищем, що призвело, по-перше, до повного знецінення величезної кількості «об'єктивних» ідей та зовнішніх станів життя, а, по-друге, — відкрило шлях до «внутрішньої людини», отже, до ідеалу потужної — християнської — культури. Саме тому меніппей виявився 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 меніппей характеризується рядом ознак як у плані руйнування світоглядної системи з її ієрархією традиційних цінностей, так і в аспекті художньої форми. Основним формальним принципом меніппей 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 меніппей, для якої, за М. Бахтіним, крім «живих діалектів та жанрів», на римському етапі розвитку була характерною і «пряма двомовність», жанрова маргінальність. Типологічною ознакою меніппей є усунення епічної чи трагічної дистанції в зображенні серйозних предметів; гамболо

критичне переосмислення історії та міфології; навмисна відмова від стилістичної єдності; використання вставних жанрів; змішування високого і низького; пародійне цитування, вживання «невнормованої» лексики, змішування типів мовлення, дискурсів (віршів і прози; драматургії, віршів, прози); наявність в ній відкритої чи прихованої полеміки з різними «володарями дум», алюзій, ремінісценцій. Отже, це жанр перехідних епох, що має на меті перевірку істинності філософських ідей (не в значенні «академічних», а «екзистенційних»), світоглядних концепцій, життєвих ідеалів, а тому і вибудовується низка їх випробувань. І тут меніппея не гребує будь-якими засобами, бо вона не претендує на правдоподібність характерів і сюжетів, застосовуючи екстремальні ситуації, фантастичні та натуралістичні пригоди, здіймання до небес і сходження в пекло — саме те, що зовні невмотивоване, саме повалення ідолів за допомогою авантюрного сюжету в авантюрному хронотопі. «В меніппеї вперше з'являється і те, що можна назвати морально-психологічним експериментуванням» (М. Бахтін), внаслідок чого усталена картина дійсності вибухає через зображення ненормальних (у звичайному розумінні) станів героїв: роздвоєння особистості, дивні сновидіння, галюцинації, майже божественні пристрасті, суїцидні потяги — адже все це руйнує визначений статус людини, «в ній відкриваються можливості іншої людини та іншого життя, вона втрачає свою завершеність та однозначність, вона перестає збігатися з самою собою» (М. Бахтін). Ще одна важлива особливість меніппеї в тому полягає, що, продемонструвавши амбівалентний характер всього, що відбувається «тут і тепер», вона не обмежується висміюванням, а пропонує альтернативні соціальні утопії, подані через мрії, сновидіння, подорожі тощо, що пов'язано з апріорними принципами міфологічного, архетипного мислення.

Яскравими зразками меніппеї і меніппейності як прояву провідної жанрової прикметності чи відповідної тенденції є поеми «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. Булаковим, 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 Павлович), 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. Гайнзінга, 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 узори по старій канві, коли давніші тексти проступають крізь написане раніше, прочитуються як давніші тексти у палімпсестах, зумовлюючи особливу природу його глибини і багатомірності. 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, немирущість вічних цінностей мистецтва, що не зникає, а щоразу «оживає і сміється знову». «Палімпсестами» названа збірка поезій Василя Стуса (і тут відбувається своєрідний діалог між українським митцем та іспанським поетом Федеріко Гарсія Лоркою). У центрі Стусової збірки образ палімпсестів як образ-концепт і образ-айсберг, що росте вглиб, побудований за принципом палімпсеста з його смисловою багатозначністю, 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. *simultane* — одночасний) — тип оформлення спектаклю, при котрому на сцені прямолінійно встановлювалися одночасно всі декорації, необхідні під час дії. Симультанні декорації поширилися в церковному середньовічному театрі.

Синестезія і коло супровідних термінів:

1. Аналізаторна система — система трансформування зовнішньої енергії в нервовий імпульс з його подальшою ідентифікацією.

2. Ахроматизм — різновид фотизму, що характеризується здатністю виражати гру світла і тіні, переходи світлотіні.

3. Больова синестезія — відчуттєвий образ з семантичною характеристикою болю під дією подразника, що не відповідає даній модальній сфері.

4. Відчуття:

1) форма відображення якостей предмета об'єктивного світу, що виникає внаслідок дії його на органи чуття;

2) форма пізнання.

За характером впливу подразнень на рецепторні відділи та за його результатами в аналізаторній системі відчуття поділяються на зорові, слухові, смакові, тактильні, кінестичні, органічні та інші.

Якісна особливість відчуттів називається модальністю (див. модальність).

5. Запахова синестезія — відчуттєвий образ запахової характеристики, що виникає внаслідок дії подразника іншої якості.

6. Кінетична (рухова) синестезія — відчуттєвий образ з обсягу моторики, що виникає під дією подразника іншої характеристики.

7. Модальність (від лат. *modus* — спосіб, міра, об'єм, правило)

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

2) характеристика відчуттєвих образів за видами подразників та результатами їх дії на органи чуття. [Розенталь Д. Э., Теленкова М. А., Словарь-справочник лингвистических терминов. — М.: Просвещение, 1985. — С. 131.] Терміном «модальність» позначають граматико-семантичну категорію, що виражає ставлення мовця до висловлювання, його оцінку відношення того — семантичну категорію, що виражає «ставлення мовця до висловлювання, його оцінку відношення того, про що повідомляється, до об'єктивної дійсності. Зміст висловлювання може мислитися як реальний чи нереальний, можливий чи неможливий, необхідний чи ймовірний, бажаний чи небажаний. Модальні значення разом зі значенням часу й особи утворюють категорію предикативності. Модальність виражається граматичними і лексичними засобами (формами способів, модальними словами і частками, інтонацією).

За мовознавчою класифікацією розрізняють **об'єктивну** (вираження відношення повідомленого до дійсності за допомогою категорій способу, часу, різноманітних типів інтонації (інтонація повідомлення, питання тощо) і **суб'єктивну** (ставлення мовця до повідомлення: впевненість чи не впевненість, згода чи ні, експресивна оцінка). Мовними засобами вираження суб'єктивної модальності є порядок слів, інтонація (оклична, радісна, співчутлива, сумнівна, виражаюча здивування, іронію тощо), лексичні повтори, модальні слова і частки, вигуки, вставні слова і словосполучення, вставні речення.

Різновидами модальності є:

а) мономодальність;

б) біомодальність;

в) полімодальність.

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

Біомодальність — двоатрибутивна відчуттєва характеристика.

Полімодальність — багатогранна відчуттєва характеристика, поєднання різноманітних образів з різних сфер людського світобачення і світовідчуття.

8. Органічна синестезія — відчуттєвий образ фізіолого-органічної характеристики (голод, спрага, сон...), що виникає під дією іншого подразника.

9. Синестезія — (від грец. — одночасне відчуття):

1) разом — відчуття; разом — думання; чуттєва синхронія;

2) комплекс відчуттів, що виникають під впливом неідентичних їм імпульсів зовнішньої енергії;

3) художній образ синестезійного походження.

Творці лірики чи не найпродуктивніше послуговуються синестезією, аби досягти неймовірної спресованості художньої інформації в багатосюжних і різноманітних її виразах, здійснених в економічних і лаконічних формах. Завдяки синестезії творчі виходять за свої реальні (фізичні, соціальні, історичні, просторово-часові) рамки, досягаючи в експресивності феномену веселки, в якій усі природні і неприродні барви і відтінки вирають і міняються в нескінченній 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. Для синестезії виграшна і в прозі та драматургії, хоча характер її в них більше функціональний, аніж органічний.

«Переведення» різних форм виразності на мову словесної творчості і складає ефект синестезії, що є мисленням синтезом мистецтв, її чуттєвим синхронізмом, або разом — відчуттям, разом — думанням. Вивчення синестезії — це вивчення процесу продукування митцем різноманітних асоціацій у вербалізованій формі. Вдаючись до синестезії, поет розплутує і показує таємничі зв'язки всього на світі — не тільки взаємопереплетеність між чуттями та їх зовнішніми стимулами, але й «перехресні» їх зв'язки: колір, що пахне, запах, що звучить, звук, що блищить» (Б. Рубчак). Уся гама несподіваних аналогій абстрактних почуттів з предметами та явищами зовнішнього світу виявляється в двох формах — «нормальній» (фізично-психологічній) та естетичній, заснованій на перебільшеній увазі до містичної цілісності, якою є духовно-емоційний світ людини та її художня творчість і її сприйняття. Словесний образ наділений універсальними можливостями в передачі різноманітного змісту, втілюваного найбільш адекватно в звуці, кольорі, русі, в ритмічній організації, пластичності т. д. Поширення одного відчуття (найефективніше — за віддаленою ознакою) на інше складає ту ландшафтову 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 — фізична

мами (грою світла і темряви) і хроматизмами (палітрою барв) підсвічуються фонізмами (звуковою асоціативністю); ті провокують смакові і тактильні відчуття, котрі стимулюють рухові і запахів. Найкраще, коли переходить аналогі несподівані й зовнішньо алогічні, — тоді зворотна реакція читача швидка і сильна, а механізми естетичного впливу, сам процес творення образу непомітні, та вартісніші. Безконечні 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 сутності 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 поетичний твір, пережити якнайповніше і найінтенсивніше, щоб пережите могло вилитися в слова якнайбільше відповідні дійсному переживанню, і вкінці попрацювати ще над тим, уже зовсім технічно, щоб ті його слова уложилися в форму, яка би не тільки не затемнювала яркості того безпосереднього переживання, але ще в додатку підносила б те переживання понад рівень буденної дійсності, надавала б йому коли вже не якесь вище, символічне значення, то бодай будила в душі читача певні суголосні тони як часті якоїсь ширшої мелодії, збуджувала би в ній певні тривкі вібрації, що не втихали б і по прочитанню твору, вводили би в неї хвилювання, згідне з її власними споминами, і таким робом чинили би прочитане і не тільки моментально пережитим, але рівночасно частиною, відгуком чогось давно пережитого і похороненого в пам'яті. Його сутність мусить, проте, зворушити так само внутрішню істоту читача, вводючи в неї нове зерно життєвого досвіду, нове пережиття і рівночасно зціплюючи те нове з тим запасом виображень та досвідів, які є активні або які дремають 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 «Осінній день, осінній день, осінній!..» виникає не стільки з «практичних» фактів, формальних засобів (алітерації й асонансів, ритмо-мелодики й ритм), 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 поезії 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) запахів;

г) органічні;

д) смакові;

е) тактильні з різновидами: дотикових та температурних синестезій.

Специфікація синестезійних образів подається за алфавітом у відповідних статтях.

10. Синкретизм (від грец. — поєднання):

1) нерозчленованість, злитність, що характеризують початковий стан будь-якого явища, передусім мистецтва і філософії, в яких поезія, музика, танець, думка існували у неподільній єдності;

2) спосіб світосприйняття.

11. Тактильна синестезія — відчуттєвий образ дотикової сфери, що має характеристику іншого аналізатора. Поділяється на температурні та власне дотикові синестезії.

12. Фонізм — відчуттєвий образ зі звуковою модальністю, що виникає під дією збудника іншої характеристики. Фоніка — звукова організація мови (звукопис, звукова інструментовка [Розенталь Д. Э., Теленкова М. А. Словарь-справочник лингвистических терминов. — М.: Просвещение, 1985. — С. 376].

13. Фотизм — відчуттєвий образ, що характеризується зоровою модальністю під дією подразника іншої якості. Якщо при подразненні, що не відповідає якості візуальних образів, виникають відчуття яскравого кольорового ефекту, говорять про хроматизми, поширеною формою яких є явище кольорового слуху. Зорові синестезії, що не супроводяться кольоровою модальністю, називаються ахроматизмами.

14. Хроматизм — візуально кольорова синестезія, різновид фотизму.

1) Як термін фізики: «Властивість білого променя розкладатися на промені різних кольорів або властивість деяких речовин забарвлювати промінь, який крізь них проходить.

2) Муз.: зміна діатонічного ступеня ладу на половину тону [СУМ. — Т. XI (під ред. І. К. Білодіда). — С. 151].

Фрашка (фірлік) — жанрове визначення короткого віршованого твору, ліричної мініатюри, яка легко надається для втілення актуальної проблематики, по-філософськи закреної і вираженої, етичних акцентів, та найбільше — сатиричних і жартівливих (у Ліни Костенко — іронічних) відтінків змістових варіацій. Назва походить з волоської мови. Термін увів у вжиток польський поет Ян Кохановський. Модель короткого вірша активно була запроваджена в польській поезії (А. Міцкевич, Ю. Словацький, Я. Кохановський, Ю. Тувім тощо). Жанр фрашки актуалізувався в сучасній українській поезії. Яскравий зразок — творчість Ліни Костенко, явлена в циклах ліричних мініатюр «Інкурстації», «Коротко — як діагноз» тощо. Жанр «недовершеної» чи «супердовершеної» поезії, 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 мініаторного віршованого твору може бути з 1, 2, 4, 6, 8 рядків) взаємодіє зі східними малыми формами — танки, рубаї, по-сучасному модернізованими й оновленими філософемами.

ЗМІСТ

Пояснювальна записка	3
----------------------------	---

РОЗДІЛ I

Практичні заняття	6
-------------------------	---

РОЗДІЛ II

Витяги з літературних джерел	40
Є. Маланюк. Чорні вірші	40
Ліна Костенко. Інкрустації	53
Ліна Костенко. Коротко — як діагноз	58

РОЗДІЛ III

Статті і дослідження	64
Василь Фащенко.	
Щаблі до істини	64
В. В. Фащенко.	
Про діалогічне дослідження літератури	74
Павло Загребельний.	
Храм	77
Валентина Саенко.	
«Мина Мазайло»: історія чи сучасність	82
Валентина Саенко.	
Ідейно-естетичний аналіз п'єси Миколи Куліша «Зона»	112
Валентина Саенко.	
Поетика композиції твору «За мить щастя» О. Гончара	127
Валентина Саенко.	
Поетика кольору в оповіданні «За мить щастя» Олеся Гончара	135
Леонід Куценко.	
«Ні, вже ніколи не покаюся...» (Про «Чорні вірші» Є. Маланюка)	145
Валентина Саенко.	
Поетична культурологія Ліни Костенко	148
Валентина Саенко.	
Поетика О. Довженка: ефект примноження смислів («Україна в огні»)	156
Валентина Саенко.	
Жанрова своєрідність «Повісті про сімдесят літ» Анатолія Дімарова	176

РОЗДІЛ IV

Короткий термінологічний словник	188
--	-----