

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДОНЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТУСА
КАФЕДРА ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ
УКРАЇНСЬКОЇ І СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

**АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ
української літератури
і фольклору**

ВИПУСК 27

Науковий збірник

Вінниця
2019

Актуальні проблеми української літератури і фольклору : наук. зб.
Випуск 27 / редкол. : В. А. Просалова (відп. ред.) та ін. Вінниця : ДонНУ
імені Василя Стуса, 2019. 168 с.

Редакційна колегія:

д-р філол. наук, професор *Віра Просалова* (відпов. редактор); канд. філол. наук, доцент *Олег Соловей* (відпов. секретар); д-р філол. наук, професор, член-кореспондент НАН України *Анатолій Загнітко*; д-р філол. наук, професор *Галина Лукаш*; д-р філол. наук, академік НАН України *Микола Жулинський*; д-р філол. наук, професор *Михайло Наєнко*; д-р філол. наук, професор *Лідія Кавун*; канд. філол. наук, доцент *Ольга Пуніна*; д-р філол. наук, професор *Еліна Свенцицька*; д-р філол. наук, професор *Ольга Турган*; Ph. D. *Валентина Соболев* – Варшава, Республіка Польща, Ph. D. *Марія Ревакович* – Нью-Джерсі, США.

Рецензенти:

Т. П. Шестопалова – доктор філологічних наук, професор Чорноморського національного університету імені Петра Могили;

О. Д. Харлан – доктор філологічних наук, професор Бердянського державного педагогічного університету.

*Затверджено до друку ухвалою
Вченої ради Донецького національного
університету імені Василя Стуса
(протокол № 3 від 01.11.2019 р.)*

*Свідоцтво про державну реєстрацію
в Міністерстві юстиції України:
Серія КВ № 22519-12419ПР*

*Включено до Переліку наукових фахових видань
наказом МОН України № 1413 від 24.10.2017*

УДК 821.161.2:75.01
УДК 82.0: 791.43

© Донецький національний університет
імені Василя Стуса, 2019
© Колектив авторів, 2019

**MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
VASYL' STUS DONETSK NATIONAL UNIVERSITY
DEPARTMENT OF THEORY AND HISTORY OF UKRAINIAN AND
WORLD LITERATURE**

**ACTUAL PROBLEMS OF
Ukrainian literature and folklore**

27TH ISSUE

Vinnytsia
2019

Actual problems of Ukrainian literature and folklore : collected articles.
Issue 27 / Editorial board : Vira Prosalova (editor-in-chief) et al. Vinnytsia :
Vasyl' Stus Donetsk National University, 2019. 168 p.

Editorial board:

DPhil, Professor Vira Prosalova (editor-in-chief); candidate of philology, Associate Professor Oleg Solovey (senior secretary); DPhil, Professor, corresponding member of NAS of Ukraine Anatoliy Zahnitko; DPhil, Professor Halyna Lukash; DPhil, Academician of National Academy of Sciences of Ukraine Mykola Zhulynsky; DPhil, Professor Michael Naenko; DPhil, Professor Lidia Kavun, candidate of philology, Associate Professor Olga Punina; DPhil, Professor Elina Svetsytska; DPhil, Professor Olga Turhan; Ph. D. Valentina Sobol – Warsaw, Republic of Poland; Ph. D. Maria Revakovich – New Jersey, the USA.

Reviewers:

T. Shestopalova – Doctor of Philology, Professor Petro Mohyla Black Sea State University;

O. Harlan – Doctor of Philology, Professor at Berdyansk State Pedagogical University.

*Approved for publication
by the decision of the Academic Council
of Vasyl' Stus Donetsk National University
(minutes No.3 from 01.11.2019)*

*Certificate of state registration in the Ministry of Justice of Ukraine:
KB Series No. 22519-12419ПП*

*Included in the List of Scientific Professional Publications
Decree of Ministry of Education and Science №1143 (24.10.2017)*

UDC 821.161.2:75.01
UDC 82.0: 791.43.01

© Vasyl' Stus Donetsk National University, 2019
© Group of authors, 2019

ЗМІСТ

ПРОБЛЕМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

<i>Кавун Л.</i> Вітаїстична модель міста в українській художній прозі 1920-х років	7
<i>Городнюк Н.</i> Образи пекельної машини та чавунного Командора у романі Гордія Брасюка «Донна Анна»	20
<i>Просалова В.</i> Поетика записок: зі спостережень над творами початку ХХІ століття.....	29
<i>Чуйко В.</i> Перекодування творів М. Хвильового засобами кіно: семіотичний аспект	41

ХУДОЖНЄ ОСМИСЛЕННЯ

ІСТОРИЧНОГО МИНУЛОГО В ЛІТЕРАТУРІ

<i>Ромас Л.</i> Авторська точка зору на протистояння «Совети – Армія Крайова – УПА – нацистська Німеччина» в історико-пригодницькому романі А. Кокотюхи «Чорний ліс»	51
<i>Краснікова В.</i> Історичне минуле у візії Володимира Сосюри	65
<i>Біляцька В.</i> Художнє моделювання подій і героїв у романах у віршах Андрія Гудими	75

ПРОБЛЕМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЛІРИЧНОГО ТЕКСТУ

<i>Шаф О.</i> Семіозис дзеркала в поезиці ліричного тексту: гендерний ракурс	88
<i>Соловей О.</i> Поетична історіософія Василя Герасим'юка.....	98
<i>Реутова М.</i> Екзистенційні мотиви збірки поезії Сергія Жадана «Життя Марії» ...	112

ТВОРЧА ОСОБИСТІСТЬ ПИСЬМЕННИКА: ТЕКСТ І КОНТЕКСТ

<i>Гнатюк М.</i> У творчій майстерні Емми Андіївської.	124
<i>Пуніна О.</i> Оборонна система Василя Стуса: етика і творчий процес.....	137
<i>Єгорченко М.</i> Ідея життєтворчості в рецепції Василя Стуса: тексти і контексти ..	147
Відомості про автора	161

TABLE OF CONTENT

PROBLEMS OF INTERPRETATION OF ARTISTIC TEXT

<i>Lidia Kavun.</i> Vitaistic City Model in Ukrainian Artistic Prose of 1920-ies.....	7
<i>Natalia Gorodnyuk.</i> The Image of an Infernal Machine and the Character of Cast Iron Commander in the Novel “Donna Anna” by Hordiy Brasiuk.....	20
<i>Vira Prosalova.</i> Poetics of Notes: Observations on the Works at the Beginning of the 21st Century	29
<i>Victoria Chuiko.</i> Transformation of M. Khvylovy’s works by by means of cinema: semiotic aspect	41

ARTISTIC THINKING HISTORICAL PAST IN LITERATURE

<i>Liudmyla Romas.</i> Author’s point of view on the rivalry «soviets – UPA – The Home Army – nazi Germany» in A. Kokotiukha’s historical-adventure novel «The Black Forest»	51
<i>Valentyna Krasnikova.</i> The historical past in Volodymyr Sosyura’s vision	65
<i>Valentina Bilatska.</i> Artistik modeling of events and heroes in Andreiy Hudyma’s novels in verse	75

PROBLEMS OF INTERPRETATION OF LYRICAL TEXT

<i>Olga Shaf.</i> Semiosis of the mirror in lyric’s text poetics: the gender aspect	88
<i>Oleg Solovey.</i> Vasyl Gerasimyuk’s poetic historiography	98
<i>Mariia Reutova.</i> Existencial motives of Serhiy Zhadan's lyrics “Life of Maria”	112

CREATIVE IDENTITY OF WRITER: TEXT AND CONTEXT

<i>Myroslava Gnatjuk.</i> In the creative workshop by Emma Andijewska.....	124
<i>Olga Punina.</i> The defense system of Vasyl Stus: ethics and the creative process	137
<i>Marharyta Yehorchenko.</i> The idea of creating life in Vasyl’ Stus’s perception: texts and contexts	147
Information about the author	161

ПРОБЛЕМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

УДК 821.161.2

DOI: 10.31558/2308-1902.2019.27.1

Лідія КАВУН

доктор філологічних наук, професор
кафедри української літератури та компаративістики
Черкаського національного
університету імені Богдана Хмельницького

ВІТАЇСТИЧНА МОДЕЛЬ МІСТА В УКРАЇНСЬКІЙ ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ 1920–Х РОКІВ

У статті досліджено тему урбанізму в українській модерністській художній прозі 1920-х. Проаналізовано художню модель міста як культурно-естетичний простір у контексті історіософської теорії «присмерку Європи» Освальда Шпенглера. Письменники-модерністи – А. Любченко, М. Хвильовий, Г. Шкурупій, О. Довженко, Ю. Яновський та ін., звертаючись до філософської парадигми культура/цивілізація, виражають власні самобутні ідеї та соціальну мудрість у художньому осмисленні конкретного національного буття. Вони вірили, що місто поступово сформує новий тип людського світосприймання, адекватний раціонально організованій економіці. Українську майбутність змодельовано як гармонійну й завершену цілісність, як природний і цивілізаційний едем, де поєднано духовність і технологічні досягнення.

Ключові слова: модернізм, культура, цивілізація, проза, місто, художність, вітаїзм.

Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Науковий дискурс урбанізму в художній творчості не залишено без уваги сучасних українських літературознавців. Ця проблема стала досить модною в академічному середовищі в 1990–2000-х років, що підтверджують праці В. Агеєвої, Н. Анісімової, Т. Гундорової, Л. Демської-Будзуляк, С. Павличко, О. Харлан та ін. У зарубіжному літературознавстві значно раніше предметом дослідження став урбанізм як літературне явище. Поетику й естетику міста досліджували Юрій Лотман, Владімір Топоров, Вяч. Вс. Іванов, Бартон Пайк, Річард Леган, Кевін Макнамари, Юрій Лєвінг та ін.

На зламі історичного розвитку художньо-філософська думка 1920-х років звертається до питань самобутності української цивілізації, до мрії про

ідеальний світоустрій. Постреволюційний відтинок національної історії у модерністській художній свідомості асоціювався з добою античності в IV столітті і епохою Заходу в XIX, тобто осмислювався як перехідний період на шляху від культури до цивілізації. Це той історичний момент, коли, за словами Освальда Шпенглера, «ареною духовних рішень стає «не вся країна», як-то було в часи орфічного руху і реформації, коли, власне, кожне село грало свою роль, а три або чотири світових міста, що ввібрали в себе весь смисл історії і по відношенню до яких вся інша країна культури потрапляє у становище провінції, котра тільки й займається тим, щоб жити світові міста залишками своєї вищої людяності» [13, 70].

Мета наукової розвідки – проаналізувати художню модель міста як культурно-естетичний простір в контексті історіософської теорії «присмерку Європи» Освальда Шпенглера, зокрема розглянути художню рецепцію урбаністичної тематики в поетології творів українських модерністів 1920-х років крізь призму художньо-філософської парадигми культура/цивілізація.

Освальд Шпенглер у праці «Присмерк Європи», що стала знаковою для літературного процесу початку XX століття, обґрунтовує концепцію фаустівської культури, яка вступає у свою завершальну стадію розвитку – цивілізацію. Саме місто як фаустівський простір постає модерністською інтерпретацією ідеального світоустрою. Німецький філософ виокремлює такі визначальні риси світового міста, як космополітизм замість «вітчизни», холодна прагматичність, наукова іррелігійність замість релігії серця, природні права замість набутих і повсюдне засилля грошей як чинника втрати зв'язків із єством плодючої землі, з талантом і працелюбністю, тобто з цінностями прадідівського укладу життя.

Апелюючи до шпенглерівської історіософської парадигми культура/цивілізація, українські письменники виражають власні ідеї та соціальну мудрість у художньому осмисленні конкретного національного буття. Осмислення концептів фаустівської культури художньою свідомістю є процесом її проживання. У модерністському дискурсі проглядається мета: не сперечатися

з уже сформованими концепціями, а опанувати реальність, у якій можна було їх розвинути й поглибити. Скажімо, думка про те, що визначальні риси міста (за О. Шпенглером) можуть перетворитися на глибинний дестабілізуючий чинник наростання внутрішньої самотності людини, домінування реконструкції над конструкцією, дистрофії внутрішньої комунікації, сприймалася. Але водночас логіка реального українського життя вказувала на можливість не допустити його перебудови саме за такою схемою.

Виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів. В естетиці українських модерністів 1920-х теперішнє національне буття оцінюється як початок справжньої історії, певна фаза перехідного етапу на шляху до азіатського Ренесансу, до ідеального світовлаштування. Звідси – акцент на необхідності докласти зусиль до реалізації завдання витворити з величезної етнічної маси українського народу українську націю як цілісність, єдність, здатну до усвідомленого волевиявлення. Їхня творчість пронизана глибинним оптимізмом, що виявляє себе «у світлій апокаліптичності – переживанні метафізичного «кінця світу» як створення кращого буття» [7, 408].

Так, ідея метаморфічного перетікання часопростору, матерії, енергії художньо реалізується у творах А. Любченка, М. Хвильового, Г. Шкурупія, О. Довженка, Ю. Яновського та ін. Їхні герої усвідомлюють і підтверджують кожною своєю чуттєво-інтелектуальною рефлексією вічний колообіг життя. Апофатичним, вітаїстичним, скажімо, є образне твердження Марченка із «Чотирьох шабел» Ю. Яновського: «Багато мільйонів разів траплялося таке перетворення хаосу на кухоль води» [14, 323].

З огляду на національний менталітет, на історію буття людського роду українська спільнота, підкоряючись історичній необхідності, обирає шлях цивілізованості. У модерністській прозі суспільний поступ України пов'язується з містом. «Треба, щоб уся земля була як велике місто і на чорноземлі гули тисячі машин, як панцерники на полі атаки», – говорить Іван Виривайло із «Чотирьох шабел» Ю. Яновського. Адже місто – це сила, динаміка, мозок. З ним

насамперед пов'язується формування нової культури, об'єднання людського роду («місто – рушій культури і людської єдності» [14, 197]).

Водночас українські модерністи акцентують органічну сумісність традиційної *селянської* культури з цивілізацією, народженою з науки й техніки. При цьому звучить віра в те, що традиційна культура виживе й відродиться, оскільки вона спроможна інтегрувати наукову раціональність; мешканці великого мегаполіса повсякчас будуть закорінюватися в минуле для подальшої творчості винахідництва, а тому не стануть привидами (за К.-Г. Юнгом), що відчужені від своїх джерел і позбавлені духовної спадкоємності. Фаустівська модель міста в художній проза 20-х років XX століття пройнята романтикою майбутнього заможного агро-міста. «У книзі Майбутнього, – зауважує Остюк (герой «Чотирьох шабель» Яновського. – Л. К.), – я не помітив шахт і заводів. Там росте мореля, слива, яблуко. Цвітуть на грядках полуниці. На стінах заводів – повійка, виноград. Усе приховане, затулене зеленим листям. Мало димарів. Диму не видно – паливо згорає до останку, газу одведено під землею туди, де не працюють» [14, 319].

Урбанізм в українській художній прозі 1920-х має виразно філософське забарвлення. Йдеться про стрімку зміну вже традиційного для панівної більшості населення сільського способу життя, перехід до міської цивілізації, про можливість задовольнити елементарні вітаїстичні потреби людини, про необхідність стимулювати творчий, життєстверджуючий потенціал кожного. Ті структури, які ми спостерігаємо в тогочасній європейській філософії від О. Шпенглера, Ф. Ніцше, А. Бергсона, органічні і для українських інтелектуалів 20-х років XX ст., для їхнього образного мислення. Б'янка із «Сентиментальної історії» Миколи Хвильового говорить: «Вісімнадцяти років я вже все знала: знала і глуху провінцію, і столичний рух, і навіть знала, чим живе цей прекрасний цвинтар – так звана гнила Європа. Інших доріг я вже не бачила. Повертатися на провінцію я не могла, і ніякий Руссо не зміг би привабити мене сільськими пейзажами» [9, 508]. Як відомо, Руссо представляв

регресивне розуміння історичного процесу і бачив рай у минулому, у стані первісної дикості, до цивілізації [5, 288].

Герої повісті «Санаторійна зона», розмірковуючи про «практику, про сьогоднішній день», також намагаються з'ясувати проблему, «де починається вільний геній царя природи й кінчається крамар, світовий чортик». Зокрема, сестра Катря переконана, що, «уплутавши сюди Шпенглера, Бергсона, революцію, кохання й мільйон інших дрібниць», все ж можна поставити прогноз на майбутнє, передбачити той «день, який буде через п'ятсот років» [9, 397]. Це грядуще уявлялося «прекрасним запашним садом, що в нім буде хазяїном сам чоловік» [9, 397].

Творчість українських модерністів – це сповнений патетизму дискурс прощання зі світом патріархального села, який переходить в уславлення ще незвіданої краси цивілізації великого міста – «синього міста Азії», «голубої Савойї», Євразії. Такі інтенції виявляють себе, зокрема, в «Арабесках» М. Хвильового: «Для епохи великого ренесансу буде характерним строката весна й плебеїв великдень. Тоді підуть тисячі горожан на площу мятежної комуни, а потім підуть карнавалом на аеродром...

Тоді пройшла слава про синій вечірній город. Азія» [9, 318–319].

Подібну думку висловлює й Аркадій Любченко, апелюючи до міста як багат шарового, багатоскладового явища культури. Уособленням вітаїстичної енергії й інтелектуалізму виступає воно, зокрема, в повісті «Вертеп». Місто, підкреслює автор, «визнає тільки сміливих і здібних. Воно обдаровує ласкою тільки імкливих та енергійних» [2, 286].

Місто персоніфікується, стає живою істотою, постає однією з дійових осіб твору поряд із людськими персонажами: «Воно, як той непохитний лицар у надійному панцирі. Воно має крицеві груди і глибоко дихає шумами. Воно має в нетрях своїх невисите гаряче серце, могутній двигун, що споживає людський мозок і пристрасті та бурхливо жене кров по своїх численних артеріях» [2, 286]. Місто розвивається, міцніє і намагається позбутися «комплексу провінційності, патріархального, хуторянського назадняцтва»

[1, 617], європеїзуючись разом з тими, хто тут живе, витворюючи з них новий тип фастівської людини. Як зазначав Ю. Шерех, автор «Вертепу» звертається до теми «потужності людського колективу», акцентує «рух і міць міста», його життєву енергію [11, 487]. У дискурсі розділу «Танок міського вечора» місто – «невтомне, як одвічна радість життя. Воно завжди сповнене тих загадкових, приглушено-клекітних, переможних і переможених шумів, що родяться тільки в самому вирі зустрічних сил, на перехрестях гострих почувань та домислів і в боротьбі творять прийдешнє» [2, 286].

Місто, за переконанням українських модерністів, неодмінно стане осердям національної культури, яка від початку пронизана духом вітаїзму. Відтак – художньо втілюється ідея органічного переходу селянської моделі життя в міську як віднайдення мислимої повноти національного буття, що лежить в основі цивілізаційного поступу України. «Для епохи великого ренесансу характерним буде тихий азіатський город – без проституток, без чорної біржі, без бруду. І душевна дисгармонія буде тоді легенький вир під водяними ліліями, коли човен без весел несе не несе, а комиші стоять на кордоні зелених луків і прислухаються» [9, 318], – зазначав Микола Хвильовий.

Така синтетичність постає важливою запорукою виходу української культури на світову арену в індустріальну епоху. При цьому у творах акцентовано збереження національного духовного коріння, доцільність засвоєння містом традиційної селянської культури й органічне переростання останньої в міську.

Образ модерної (міської) України, як уже зазначалося, є стрижневим у повісті «Вертеп» А. Любченка. В авторському моделюванні майбутнього – не лише власного, але й загальноукраїнського, закладена інтенційованість до заперечення традиційної сільської України. Зокрема, письменник зауважує, що цієї «заквітчаної героїні екзотичних танків і своєрідних українських розваг, героїні, що їй багато віддавалося вами часу та хвали, – сьогодні показано не буде, як не буде вже її показано ніколи» [9, 269]. Адже перспективи розвитку

модерної України пов'язуються з містом як феноменом цивілізації. Однак, як зауважує Ю. Шерех, «нове виросло зі старого. Традиції заперечено, але нове, сучасне виросло не з порожнечі, а саме з заперечення традицій» [11, 462].

В авторському дискурсі нової України превалює червоний колір («батьорий колір нестримних палахтінь»), що символізує здорову енергію життя. Це «колір, коли досягають вишні в садах ... коли на вечірній зорі у степах лютують морозні вітри, а на світанках займаються обрії, ... коли серед глумої ночі, роззявивши пащі й зітхаючи в спразі, родять родючі домни, колір тих незабутніх хвилин, коли ви, поранений, впали на сніг, колір, що біль перетворює в радість і, раз полонивши, не пустить назад» [2, 268]. Любченко використовує насичену яскраву барву, її «нестримне палахтіння» для відтворення життєвої динаміки взагалі, оновленої, вітаїстичної України, її невинного руху до нової цивілізації зокрема. Суттєвим є підкреслення саме процесу «нестримного палахтіння», тобто йдеться про рухливу, змінну, щораз нову картину світу.

Автор «Вертепу» неодноразово акцентує рухому змінність, органічний перехід однієї форми буття в іншу. Він уводить у твір вітаїстично забарвлені ключові образи, інтоновані універсальними категоріями буття. Так, лише перестрибнувши через могилу, ліричний герой чує, як «звідусіль починають дзвеніти перші радісні дзвоники» [2, 279]. Смакуючи сік зірваних стеблинок рослин, що зросли на могилах, він відчуває «солодке, прохолодне, надзвичайно смачне надіб'я» [2, 279]. Мікрообраз трави із могили трактується як символ руху матерії, оновлення життя.

Аналогічне семантичне навантаження – зрівноважувати, стверджувати життя – припадає і на образ трьох плодоносних яблунь, що зросли на кладовищі (розділ «Найменням – Жінка»), і які десь там вузлуватими коріннями «міцно тримаються за ґрунт, десь там своїми цупкими поламками вони позаплутувались у черепах, у кістках і смокчуть те тлінне надіб'я, смокчуть соки всього, що дозріло і впало, насичуючи себе якомога, щоб потім знову зацвісти й родити» [2, 323]. Згідно з цими ж законами життя міська

Україна органічно зростає із сільської. Адже в людському суспільстві, як і в природі, діють однакові закони.

Щоб закидати письменникам 20-х років минулого століття ворожість у ставленні до міста, закомплексованість на природній сільській людині [4, 207], потрібно було зумисно лишити поза увагою філософсько-художню творчість ваплітян – М. Хвильового, Ю. Яновського, А. Любченка, М. Йогансена, Г. Шкурупія, – що ґрунтується на буттєвій парадигмі, де візія майбутнього України постає саме у вигляді міської цивілізації. Намагаючись досягти об'єктивності й багатоаспектності зображення, художники слова оцінювали урбанізовану сучасність крізь тло віків і текстів культури. Вони жили передчуттям індустріального оновлення України, однак, як слушно зауважує Ю. Ковалів, аналізуючи, зокрема, творчість М. Йогансена, уникали «гіперболізованого урбанізму, притаманного, скажімо, панфутуристам» [1, 304].

Із позицій історичного оптимізму українські інтелектуали обстоювали думку про розвиток людства в напрямку вдосконалення. У художній прозі змодельовано парадигму «вишневоокої України» [10, 490], аграрної країни, «що, не злякавшись свого дитинства, сміливо вийшла на шлях до соціалізму» [10, 266]. Підтвердженням цього є твори письменників 20-х років, у яких художньо реалізується ідея прогресу («Санаторійна зона» М. Хвильового, «Майстер корабля» Ю. Яновського, «Чорний Ангел» О. Слісаренка, «Образ», «Вертеп» А. Любченка, «Двері в день» Гео Шкурупія, «Земля» О. Довженка та ін.). За логікою розвитку історії (життя) культура обов'язково переходить у цивілізацію. А перешкоджати цьому – однаково, що оголосити, як зауважує Анарх (повість М. Хвильового «Санаторійна зона»), «похід проти самого життя» [9, 401]. Однак українські «м'ятежні генії» акцентують збереження духовних і моральних цінностей, які й вивисшують культуру (як діалектичну єдність ментального і вітального) над цивілізацією (повсюдним засиллям раціоналізму).

Новий світ повинен базуватися на національній незалежності, адже метою суспільного поступу є культурний самовияв нації. Національне

письменники досягали у вимірах загальнолюдського. Загрозу демократичному та національному розвитку України вони вбачали у притлумленні історичної пам'яті українців, у нівелюванні всякого національного почуття, у відриві від законів природи. Основою ж суспільного поступу, переходу від однієї доби в історії світової цивілізації до іншої є врівноваження екзистенційно-внутрішньої комунікації і комунікації раціонально-зовнішньої. Звідси – цілком свідомий акцент прозаїків на «міському божевільні», що почало виявляти себе в тогочасному житті. Так, О. Слісаренко в «Божевільному трамваї» намагається художньо досягнути цю проблему. До твору деякі критики поставилися вороже, відразу закинувши авторові нерозуміння авангардної ролі пролетаріату, що мешкає в місті, й назвавши оповідання сюжетним невдалим експериментом. В авторському дискурсі прочитується думка про те, що місто висуває людині власні умови. І вона працює не над собою, а дбає лише про матеріальний добробут, вважаючи всі умовності культури зайвим тягарем. Місто, на думку О. Слісаренка, не убезпечить людей від їх головного ворога – бездуховності, що призводить до дегенерації, апофеозу цинізму, переситу життям та інших форм виродження людства в біологічну масу. «Письменник, по-перше, показав, що глушина може бути не лише в якихось поліських болотах, а й у найбільш цивілізованому місті. По-друге, він натякнув, що глушина – це не географічне поняття, а стан людської душі, а по-третє, – дуже важливо, щоб кожна душа якнайшвидше означилась у своєму місці під сонцем...» [3, 64].

На сучасному етапі свого розвитку людство, яке зробило ставку на підкорення зовнішнього світу зусиллями розуму, опинилося в небезпечному відриві від життєвого досвіду. У модерній картині світу людина ризикує стати механізмом серед інших механізмів, її життя втрачає будь-який смисл. А тому необхідно відшукати ту рівновагу, де вітаїзм і раціоналізм не заперечують один одного, а, навпаки, зливаються в пошуках першоджерела всіх смислів. «Хай живе чудесна рухома рівновага!» [2, 286] – проголошував у 20-і роки минулого століття А. Любченко.

Подібні шукання буттєвої рівноваги характерні також і для прози Івана Сенченка, який, за словами Миколи Хвильового, «узагальнив певні явища й людей і дав їх в тенденції їхнього розвитку» [10, 662]. Висвітлюючи проблему «села і міста», що була однією з найполемічніших у 20-і роки минулого століття, письменник намагається вивести український світ із селянської площини. Найпоказовішою ілюстрацією тому є образ Михайла Кішки-Самійла з «Червоноградських портретів» – «степовика і хлібороба», в якому «здорова стихійна сила» степу зрівноважується раціоналізмом, життєвим прагматизмом. Михайло Михайлович поєднує сільський і міський способи життя: не відриваючись від предківського кореня, від праці на землі (лише технізує, машинізує своє господарство), Кішка-Самійло прагне утвердитись у місті. Там він будує «потужний (обов'язково потужний!) чотириповерховий будинок з широкими, шестикутними вікнами та дверима в українському стилі» [6, 255]. Як бачимо, автор акцентує на збереженні самотності, на оприявненні українського закону й духу в чужонаціональному місті.

Візія українського світу в метатексті модерністської художньої прози передбачала певний ідеальний стан. Це повноцінна суспільна структура, в якій зіллються воєдино два типи буття – сільське й міське. Українську майбутність змодельовано як гармонійну й завершену цілісність, як природний і цивілізаційний едем, де поєднано духовність і технологічні досягнення.

Закономірним кроком у напрямку цивілізаційного розвитку є технізація, урбанізація патріархального українського світу. «Процес машинізації йде неухильно, і ніхто його не стримає. І наше завдання – тільки прискорити його» [10, 402], – говорить герой повісті «Санаторійна зона». Цивілізаційний поступ інспірує інтенцію планетарної машинізації людини. У дискурсі художньої прози Хвильового прочитується мотив згармонізування машини і природи Я (людини): «Знаєте: майбутнє не в обмашиненні життя, а в притягненні природи до машини! Знаєте: колись я вийшов із цеху на повітря після нічної зміни. Цокотіли молотки, гуділи машини – і все задумливо. А вгорі одно небо з зорями – і тільки ... Тоді в

голові мудро, тоді в серці мудро, тоді я цар життя, і моя голова підпирає темно-синю височінь» [10, 401].

Техніка повинна слугувати людству, але ні в якому разі не перетворювати людину на додаток до машини. Інакше цивілізація загине через вичерпаність природних ресурсів і деградацію культури. «У пошуках нових цивілізаційних засад потрібно спиратися на етнокультурні особливості українського народу, насамперед на такі риси його національного характеру, як софійність, немеханістичність світосприймання, уважність до індивіда, його душі (кордоцентризм), прагнення поєднати усі три світи людського буття (макрокосм, мікрокосм і світ Божої благодаті), свободолюбивість і працелюбність...» [8, 231].

Висновки з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у цьому напрямі. Отже, художні моделі міста в метатексті художньої прози 1920-х років корелюють із парадигмою тогочасного суспільства. Віра, романтичний пафос, оптимізм, вітаїзм визначають дух, спрямованість, емоційне забарвлення урбаністичної теми у творах письменників доби «національного відродження». Свою увагу вони зосереджують на художньому відтворенні типологічних загальних форм вияву фаустівської культури, доби її «присмерковості» і входження в період цивілізації. Українські модерністи 1920-х знайшли для себе спосіб поєднати європейську раціональну цілеспрямованість із живою українською духовністю, у річищі якої творчо моделюється образ Батьківщини. Перспективи подальших досліджень убачаємо в розширенні художніх творів, залучених до аналізу заявленої в заголовку нашої студії проблеми.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Історія української літератури ХХ століття*: У 2 кн. (1993). Кн.1. Київ, 784 с.
2. *Любченко А. Вибрані твори / Передм. Л. Пізнюк*. (1999). Київ, 520 с.
3. *Насенко М. Сюжет, пригода, авантюра* (Олекса Слісаренко). (1990). [У:] *Одержимість: Критичні розвідки, портрети, відгуки*. Київ, с. 52–71.
4. *Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі*. Видання друге, перероблене і доповнене. (1999). Київ, 447 с.
5. *Руссо Ж.-Ж. Педагогические сочинения*: В 2 т. (1981). Т. 1. Москва, 594 с.
6. *Сенченко І. Оповідання. Повісті. Спогади*. (1990). Київ, 664 с.

7. *Філософія*. Світ людини. Курс лекцій: навчальний посібник (2003). Київ, 432 с.
8. *Філософська антропологія: екзистенціальні проблеми* (2000). Київ, 287 с.
9. *Хвильовий М.* Твори: У 2 т. (1990). Т. 1. Київ, 650 с.
10. *Хвильовий М.* Твори: У 2 т. (1990). Т. 2. Київ, 925 с.
11. *Шерех Юрій*. Колір нестримних палахтінь («Вертеп» Аркадія Любченка). (1999). [У:] *Любченко А.* Вибрані твори. Київ, с. 459 – 497.
12. *Шкандрій М.* Модерністи, марксисты і нація. Українська літературна дискусія 1920-х років. (2006). Київ, 384 с.
13. *Шпенглер О.* Закат Европы. (1993). Новосибирск, 592 с.
14. *Яновський Ю.* Твори: В 5 т. (1983). Т. 2. Київ, 424 с.

REFERENCES

1. *Istoriya ukrainskoi literatury XX stolittya*. (1993) [The history of Ukrainian literature of the XX century]. Kyiv. [in Ukrainian].
2. Lyubchenko, A. (1999). *Vybrani tvory*. [Selected works]. Kyiv. [in Ukrainian].
3. Naenko, M. (1990). *Syuzhet, pryroda, avanyura* (Oleksa Slisarenko). [The plot, adventure, venture (Oleksa Slisarenko)]. Kyiv. [in Ukrainian].
4. Pavlychko, S. (1999). *Dyskurs modernizmu v ukrainskii literaturi. Vydannya druge, pereroblene i dopovnene*. [The discourse of modernism in Ukrainian literature. Second edition]. Kyiv. [in Ukrainian].
5. Russo, Z. (1981). *Pedagogicheskie sochineniya: V 2 tomah*. [Pedagogical works in 2 volumes]. Moscow. [in Russian].
6. Senchenko, I. (1990). *Opovidannya. Povisti. Spogady*. [Story. Tales. Memoirs]. Kyiv. [in Ukrainian].
7. *Philosophiya. Svit lyudyny*. (2000). [Philosophy. The world of a person]. Kyiv. [in Ukrainian].
8. *Philosophska antropologiya: ekzystentsial'ni problemy*. (2000). [Philosophical anthropology: existential issues]. Kyiv. [in Ukrainian].
9. Hvylyovyi, M. (1990). *Tvory: u 2 t. T. 1*. [Works in 2 volumes]. Kyiv. [in Ukrainian].
10. Hvylyovyi, M. (1990). *Tvory: u 2 t. T. 2*. [Works in 2 volumes]. Kyiv. [in Ukrainian].
11. Sherekh, Y. (1999). *Kolir nestrymnykh palahtin' ("Vertep" Arkadiya Lyubchenka)*. [The color of uncontrollable lights ("Vertep" by Arkady Lyubchenko)]. Kyiv. [in Ukrainian].
12. Shkandrii, M. (2006). *Modernisty, marksysty i natsiya. Ukrainska dyskusiya 1920 rokiv*. [Modernists, Marxists and the nation. Ukrainian literary discussion of the 1920s]. Kyiv. [in Ukrainian].
13. Shpengler, O. (1983). *Zakat Evropy*. [Europe sunset]. Novosibirsk. [in Russian].
14. Yanovskyi, Y. (1983). *Tvory: V 5 t. T.2*. [Works in 5 volumes]. Kyiv. [in Ukrainian].

АННОТАЦИЯ

Лидия Кавун. Виталистическая модель города в украинской художественной прозе 1920-х гг.

В статье исследовано тему урбанизма в украинской модернистской художественной прозе 1920-х. Проанализированы художественные модели города как культурно-эстетического пространства в контексте историософской теории «заката Европы» Освальда Шпенглера. Писатели-модернисты – А. Любченко, Н. Хвильовой, Г. Шкурूपий, А. Довженко, Ю. Яновский и др., обращаясь к философской парадигме культура / цивилизация, выражают собственные самобытные идеи и социальную мудрость в художественном осмыслении конкретного национального бытия. Они верили, что город постепенно сформирует новый тип человеческого мировосприятия, адекватный рационально организованной экономике. Украинское будущее смоделировано как

гармоничную и завершенную целостность, как естественный и цивилизационный эдем, где соединяются духовность и технологические достижения.

Ключевые слова: модернизм, культура, цивилизация, проза, город, художественность, витаизм.

ABSTRACT

Kavun Lidia. Vitaistic City Model in Ukrainian Artistic Prose of 1920-ies.

The article explores the theme of urbanism in Ukrainian modernist prose of the 1920s. The artistic model of the city as a cultural and aesthetic space in the context of Oswald Spengler's historiographical theory of the "Twilight of Europe" is analyzed. Modernist writers – A. Lyubchenko, M. Khvylovy, G. Shkurupiy, O. Dovzhenko, Y. Yanovsky and others, expressing their philosophical paradigm of culture / civilization, express their own original ideas and social wisdom in the artistic understanding of a particular national being. They believed that the city was gradually forming a new type of human worldview, adequate to a rationally organized economy. Such an opinion is read in the figurative and philosophical structures of the metatext of Ukrainian prose writers. Considering the national mentality, the Ukrainian community, following the historical necessity, chooses the path of civilization to the history of human life. In modernist prose, Ukraine's social progress is linked to the city.

The vision of the national world implied a certain ideal state. It is a full-fledged social structure that brings together two types of being – rural and urban. The Ukrainian future is modeled as a harmonious and complete integrity, as a natural and civilizational edema combining spirituality and technological achievements.

It is established that faith, romantic pathos, optimism, vitaism determine the spirit, orientation, emotional coloring of the theme of Ukraine in the works of writers of the national revival period. They found a way to combine European rationality with living Ukrainian spirituality, in which the image of the Motherland is creatively modeled.

Key words: modernism, culture, civilization, prose, city, art, vitaism.

Стаття надійшла до редакційної колегії 23.08.2019 р.

Рекомендовано до друку 15.09.2019 р.

УДК 821.161.2

DOI: 10.31558/2308-1902.2019.27.2

Наталія ГОРОДНЮКдоктор філологічних наук, доцент,
Маріупольський державний університет**ОБРАЗИ ПЕКЕЛЬНОЇ МАШИНИ ТА ЧАВУННОГО КОМАНДОРА
У РОМАНІ ГОРДІЯ БРАСЮКА «ДОННА АННА»**

У статті проаналізовано практично не досліджений роман представника Розстріляного Відродження Гордія Брасюка «Донна Анна» (1929) в аспекті семантики пекельної машини та через зіткнення двох світоглядів чоловіків-суперників – апологета індустрії, інженера-винахідника та служителя муз, композитора і музиканта. Зокрема, встановлено, що крім проблем статі, кохання, потягу, шлюбної моралі та зради, оприявлених у романі, виразно постає ще одна – зіткнення двох типів творчості, двох підходів до неї, уособлених героями-чоловіками, – людини діяльної, Homo faber, інженера Ніка Бачинського (залізного Командора) та людини мистецтва, театральної богеми, Homo ludens, композитора Володимира Шальвія (втілення музичної стихії та свободи пристрасті, Дон Жуана). Перший тип репрезентує авангардного героя – новітнього залізного бога, підкорювача енергії та земних надр (соціокультурний типаж пролеткульту та футуризму), другий – тип модерністського героя-митця, релятивіста та іммораліста. Головну роль у вирішенні такого світоглядного протистояння відіграє образ пекельної машини – винаходу, що знищує свого винахідника. Так, ретельна деталізація пекельної машини у дії – з численними звуковими, кольоровими та піротехнічними подробицями, а також експресивною реакцією глядачів та уявною смертю інженера – сюжетно передує і семантично пов'язана з епізодом-умовчанням – загибеллю винахідника під час випробування. Ця сцена машини у дії ніби передбачає долю новітнього Командора доби чавуну. Врешті життєвої поразки зазнає кожен із представників окресленого любовного трикутника: залізний Командор гине від власного винаходу, хай і за безпосередньої участі Дон Жуана, його винахід привласнено іншим, а його чавунна постать з'являється німим докором лише колишній дружині і не в змозі покарати головного кривдника; скніє і волелюбний Дон Жуан, ніби розплачуючись за поєднання у власній особі генія та злочинства і повністю втрачаючи творчу наснагу після знищення Ганною його опери та аборту Талі; занепадає духом, змирившись із роллю куховарки, і Донна Анна.

Ключові слова: модернізм, роман, образ пекельної машини, Дон Жуан, Командор, Г. Брасюк

Постановка проблеми в загальному вигляді. Серед персоналій Розстріляного Відродження постать Гордія Брасюка (1899–1944) є найменш поцінованою, а його проза – найменш дослідженою на сьогоднішній день. *Мета статті* – проаналізувати роман письменника «Донна Анна» (1929) в аспекті ключових проблем модернізму.

Виклад основного матеріалу. Образ пекельної машини в поєднанні з мотивом генія та злочинства й інтертекстуальним обігруванням сюжетної

канви протистояння Дон Жуана та Командора виразно окреслюється в романі Гордія Брасюка «Донна Анна», де любовний трикутник Ганна Бачинська (Донна Анна) – Нік Бачинський (Командор) – Володимир Шальвій (Дон Жуан) реалізовано через зіткнення двох світоглядів та двох позицій чоловіків-суперників – апологета індустрії, інженера-винахідника та служителя муз, композитора і музиканта. А крім проблем статі, кохання, потягу, шлюбної моралі та зради, оприявлених у романі, виразно постає ще одна – зіткнення двох типів творчості, двох підходів до неї, уособлюваних героями-чоловіками, – людини діяльної, Homo faber, інженера Ніка Бачинського (залізного Командора) та людини мистецтва, театральної богеми, Homo ludens, композитора Володимира Шальвія (втілення музичної стихії та свободи пристрасті, Дон Жуана).

Перший тип репрезентує авангардного героя – новітнього залізного бога, підкорювача енергії та земних надр (соціокультурний типаж пролеткульту та футуризму), другий – тип модерністського героя-митця, релятивіста та іммораліста. Врешті, як засвідчує кінцівка твору, життєвої поразки зазнає кожен із представників окресленого любовного трикутника: залізний Командор гине від власного винаходу, хай і за безпосередньої участі Дон Жуана, його винахід привласнено іншим, а його чавунна постать з'являється німим докором лише колишній дружині і не в змозі покарати головного кривдника; скніє і волелюбний Дон Жуан, ніби розплачуючись за поєднання у власній особі генія та злочинства і повністю втрачаючи творчу наснагу після знищення Ганною його опери та аборту Талі; занепадає духом, змирившись із роллю куховарки, і Донна Анна.

Амбівалентність машини в романі яскраво виявляється в епізоді демонстрації Бачинським винаходу власній дружині: з одного боку, побожне захоплення Ганни, з іншого – жах від некерованої дикої стихії, що загрожує вирватися: «Ганна в німому захопленні наблизилась до машини. Її очі були зачаровані мідною павутиною статору. <...> Нік підійшов до мотора, простяг руку до пускового реостату і ту ж мить, як з наказу чарівника, ворухнувся

ротатор, задвигтів поміст, залізна гора важко засопла, заревла... Здавалось, в залізний панцир Нік замкнув усі сили дикої стихії і от, тільки прийшов, вони прокинулись, потворно заревли на безліч голосів, погрожуючи розірвати панцир. В лабораторії стався до того нестерпний гул, що Ганна, захищаючи однією рукою вуха, другу простягла благально до Ніка. // Нік підняв руку й грізні потвори з незадоволеним завиванням покірливо вмовкли // Ганна побожно дивилася на Ніка. Він був той Прометей, що мав дати нову іскру людству. Його генератор – це була лише частка великого задуму. Він його здійснить безперечно. Ганна була певна в Ніковій силі» [1, с. 26].

Винахід Ніка – пристрій для бездротової передачі електричного струму – має всі ознаки пекельної машини: її зблиски, полум'я, гудіння та рев незмінно викликають страх у більшості глядачів. Згадаймо епізод демонстрації винаходу на дні народження: «Раптом розлігся тріск, як випал якого десятка рушниць. Поміж опуками майнув вогнений язичок. За хвилину вже велике полум'я розцвічувалося дивовижними сліпучими кольорами. Фіалковий, помаранчовий, синій, червоний, зеленкуватий... Кольори мінилися, зливалися один з одним, як світляна музика, що ілюструвала безугавну заглушливу какофонію тріску й гулу. Полум'я пливло по поверхні опук, досягало величезних загрозливих розмірів, розтягувалось між скрайніми точками опук, і згасало; та вслід вибухала нова сліпуча смуга. Ще момент і, здавалось, стіни лабораторії рухнуть від грому й полум'я. Але машина, ніби важко відсапуючись від втоми, поволі змовкла. Світло електрики обдало зблідлі обличчя жінок. В очах одсвічується одночасно переляк і захоплення. Хтось злякано віддихується, хтось захоплено жестикулює, хтось плеще в долоні. <...> За хвилину машина знову загула. Нік повернув підойму, увімкнув цілу серію якихось мечиків і став поміж двох мідних опук. Язики полум'я посунули по їх поверхні. Тоді Нік спокійно поклав долоні в полум'я зверху на опуки й той момент жах відбився в очах присутніх. Полум'я Нікові охопило все обличчя, здавалося, зараз спалахне йому волосся й він, обгорілий, бездушно гримнеться вбитий електричним струмом...» [1, с. 139]. Така ретельна деталізація

пекельної машини в дії – з численними звуковими, кольоровими та піротехнічними подробицями, а також експресивною реакцією глядачів та уявною смертю інженера – сюжетно передусі і семантично пов'язана з епізодом-умовчанням – загибеллю винахідника під час випробування. Ця сцена машини в дії ніби передбачає долю новітнього Командора доби чавуну. Так, демонструючи вже майже завершену машину Ганні після їхнього розлучення, Нік зауважує: «Мене мучить ця машина, над якою я десять років працював. Найкращих десять років нашого спільного життя. Тепер вона мені здається гільйотиною, на якій я мушу знищити себе» [1, с. 125–126].

Безпосередньо згадка про пекельну машину артикулюється в іншому епізоді: під час частування Ніка в помешканні колишньої дружини та її коханця останній кидає п'яну репліку: «А все ж люди в цілому такі підлі, що краще було б, коли б ви замість своєї електричної машини вигадали якусь пекельну. Тоді, напевне, я був би вашим спільником» [1, с. 150]. Ця репліка набуває звучання тривожної перестороги, ніби передбачення жорстокого задуму Володимира з усунення суперника, що увиразнюється у тексті музичним етюдом під назвою «Катастрофа» у виконанні підпилого композитора: «...І враз дике престо обірвало Ганні думки. З-під пальців Володимира звуки здіймалися з такою експресією, ніби справді хтось раптом завів пекельну машину й розпочав свою руйницьку працю. Ніби громово рушилися кам'яні стіни, какофонічним брязком металю заглушувалися розпачливі зойки верхнього регістру. В тих зойках благальний немощний людський голос, що гине в руїні, але невблаганні вибухи, як ритми морських валів, насуваються один за одним і врешті... дев'ятий. В ньому конденсується надсадливим фортісімо й грім, і брязк, і зойк... Все вмовкає під руїною каміння й заліза. Ще за інерцією зриваються десь поодинокі брили, ще якийсь залізний уламок з брязкотом котиться в прірву, щерхне щебені і тихо, як на страшному гробовищі» [1, с. 151]. Сама назва етюд, його тональність, какофонічний брязкіт, звуки грому та руйнування каменю і металу, людські зойки – все це звукове утілення пекельної машини, на яку перетворюється винахід Ніка,

оскільки наступною фабульною подією твору, не артикульованою у сюжеті, а окресленою лише натяками, є загибель винахідника під час демонстрації власного винаходу. Відзначимо також двозначність репліки Володимира, сказаної після загибелі інженера: «Його вбито... Його вбила машина!» [1, с. 155].

З образом машини нерозривно поєднано і постать самого винахідника, що постає ніби органічним продовженням свого дітища, утіленням стихії металу: у світоглядній позиції героя безпосередньо відбито філософсько-естетичні положення пролеткульту та футуризму у потрактуванні технічних надможливостей людства та людини як робітника-титана, нового залізного бога, підкорювача природи. Згадаймо дискусію між чоловіками-суперниками про красу заходу сонця, обстоювану композитором, та велич індустріальних надпотужностей і рукотворних виробів людства, безапеляційно проголошувану інженером.

Чоловік Ганни інженер-винахідник Нік Бачинський має виразні риси новітнього Командора, який замість традиційної стихії каменю (камінна статуя, камінний гість, камінний господар) втілює твердість, вагу та застиглість металу, виступаючи залізним богом, повелителем сплавів та енергій. Така семантика металу незмінно постає у портретних характеристиках героя, поданих очима самої Ганни. Так, Бачинський «імпозантний, з твердим лицем мусянжового сплаву» [1, с. 8]; «слово «Нік» вона [Ганна – *Н.Г.*] сприймала ясним, як нікель» [1, с. 8]; «В йому здорова кров, здорова праця, залізні м'язи. Нік – метал. Крицева воля, срібний полиск душі» [1, с. 9].

Герой Брасюка знаходить надміцний сплав для свого винаходу, а його машина постає «залізною горою». Згадаймо, в Лесі Українки такою, лише камінною, горою з дівочих мрій Донни Анни виступає сам Командор, уособлюючи сталість, нерухомість і застиглість. Сам вигляд машини Ніка безпосередньо актуалізує таку семантику: «залізна гора, що нерухомо стала своєю основою на новий деревляний поміст» [1, с. 25].

В одному з епізодів Володимир називає суперника «чавунним казаном», а Ганна, пригнічена непоступливістю та невмолимістю чоловіка, подумки

погоджується із цим визначенням: «Так, так. Нік – бездушний чавун. Вона забуде в йому навіть людську подобу. Чавун!» [1, с. 86]. Врешті пам'ятник на могилі загиблого від руки Дон Жуана Бачинського також чавунний. Семантика чавуну – цього надважкого металу – синонімічна символіці камінного у творі Лесі Українки: «Новий чавунний обеліск крицево мінівся на сонці. Він міцно стояв на своєму постаменті. Здавалось – то горда Нікова постать» [1, с. 232]. Постать загиблого у візіях Ганни також з'являється у вигляді чавунного обеліска – семантичного еквівалента традиційної статуї: «Як грізний докір перед нею впливає Нікова постать. Ганна вже ладна впасти перед нею навколішки, благаючи змилювання, але при найменшому русі вона знову притомніє. <...> Докірлива постать невідступно стоїть перед нею, то як чавунний грізний обеліск, то як мусянжове обличчя, що пильно вдивляється в неї страшними очима» [1, с. 265].

Водночас відзначимо, що «камінне» (у Лесі Українки) та «чавунне» (у творі Брасюка) виразно маркують різні культурні періоди: «камінь» – ранній модернізм, «чавун» – модернізм 1920-х років. Згадаймо знакові рядки П. Тичини із «Псалма залізу»: «Минув, як сон, блаженний час // і готики, й бароко. // Іде чугунний ренесанс, // байдуже мружить око».

Крім безпосередньої вказівки на оперу Моцарта «Дон Жуан», яку відвідує Ганна під час з'ясування обставин загибелі свого чоловіка та ймовірної причетності до цього її коханця, сюжет якої, як, власне, і назва самого роману, постає кодом прочитання твору Брасюка, маємо низку речових підказок-повторів, розкиданих у тексті. Так, виразною алюзією на традиційне вбрання Командора – плащ – виступає довжелезне хутро Ніка Бачинського, у яке Ганна після смерті чоловіка змушує убратися Володимира. Це довгополе вбрання, у якому новий власник виглядає дещо неоковирно, набуває у романі лейтмотивного звучання: після з'ясування причетності Володимира до смерті чоловіка хутро ввижається Ганні у крові, але вже в кінці твору, змирившись із долею та зі своєю пасивною роллю у житті обох чоловіків, Ганна пересипає хутро нафталіном.

Авангардна філософія техніки, віра в машину та технічний прогрес людства обігрується у Брасюка в образі винахідника Ніка Бачинського і репрезентується очима головної героїні роману – Донни Анни – Ганни Бачинської. Авторська іронія у цьому плані обумовлена ще й виразно підпорядкованою, залежною позицією героїні, переконання та життєва стратегія якої повністю визначається тим, поруч із яким чоловіком вона перебуває в цей момент: у шлюбі з Бачинським вона повністю розділяє його переконання, перейнявшись його вірою у технічні надможливості людства та визначальну роль у цьому винаході свого чоловіка («О, яка горда була Ганна з того, горда Ніком! В його самотності був великий світ майбутнього. Його лабораторія була повна моделей машин, повна проєктів. Він вірить, що гігантський кран піднесе чоловіка над його багном, дасть у руки міць і гордість. Машина переродить землю, машина очистить повітря, очистить людину, поширить обрії до найвищих здобутків, до найвищої моралі» [1, с. 10]; і далі: «Вона увірувала в Ніка, вона слугувала йому, як кумирові» [1, с. 10]), натомість покинувши Бачинського і зійшовшись із Шальвієм, відновлює свої уроки співу та починає співати в опері.

Для Брасюка в цілому характерне модерністське потрактування техніки як загрози внутрішньому світу та існуванню людини, що виявляється не лише в інтерпретації винаходу Бачинського як пекельної машини, а й семантиці знакових для модерністських текстів образів – поїзда, трамвая та автобуса. Згадаймо численні катастрофічно-апокаліптичні образи різного рівня: від відрізаної трамваєм голови Берліоза у М. Булгакова до перебитого трамваєм хребта коня у поезії В. Сосюри, поїзда як пекельного дракона в І. Багряного та автобуса, що розчавлює дитину, у М. Хвильового. Гук паротяга в романі Брасюка – як знак загроженості для героїв, наростання тривожності в епізоді, коли Ганна остаточно переконалася у зраді Ніка, – символізує розпад усталених сімейних зв'язків, шлюб (ця семантика стає традицією після виходу роману Л. Толстого «Анна Кареніна»), потенційно втілює приховану загрозу для кожного із членів цієї сім'ї, ніби передбачаючи численні нещастя, що в

подальшому випадають на їхню долю: загибель Ніка, втрату ілюзій, невроз та беззмістовне рабське існування Ганни, адюльтер із вітчимою та аборт Талі.

Висновки. Отже, винайдений механізм у романі Брасюка виявляє всі ознаки пекельної машини, а інженер-винахідник постає новітнім Командором, який замість каменю утілює стихію чавуну, гинучи у протистоянні з людиною мистецтва – Дон Жуаном нового часу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Брасюк Г. Донна Анна: роман. Київ : Сяйво, 1929. 300 с.

REFERENCES

1. Brasiuk, H. (1929). *Donna Anna* [Donna Anna]. Kyiv: Siajvo. [in Ukrainian].

АННОТАЦИЯ

Наталья Городнюк. Образы адской машины и чугунного Командора в романе Гордея Брасюка «Донна Анна».

В статье проанализирован практически не исследованный роман представителя Расстрелянного Возрождения Гордея Брасюка «Донна Анна» (1929) в аспекте семантики адской машины и столкновения двух мировоззрений мужчин-соперников – апологета индустрии, инженера-изобретателя и служителя муз, композитора и музыканта. В частности, установлено, что кроме проблем пола, любви, влечения, брачной морали и измены, воплощенных в романе, определенно возникает еще одна – столкновение двух типов творчества, двух подходов к нему, олицетворяемые героями-мужчинами, – человека деятельного, Homo faber, инженера Ника Бачинского (железного Командора) и человека искусства, театральной богемы, Homo ludens, композитора Владимира Шальвия (воплощение музыкальной стихии и свободы страсти, Дон Жуана). Первый тип представляет авангардного героя – нового железного бога, покорителя энергии и земных недр (социокультурный типаж пролеткульта и футуризма), второй – тип модернистского героя-художника, релятивиста и имморалиста. Главную роль в решении такого мировоззренческого противостояния играет образ адской машины – изобретения, уничтожающего своего изобретателя. Так, тщательная детализация адской машины в действии – с многочисленными звуковыми, цветовыми и пиротехническими подробностями, а также экспрессивной реакцией зрителей и мнимой смертью инженера – сюжетно предшествует и семантически связана с эпизодом-умолчанием – гибелью изобретателя при испытании. Эта сцена машины в действии будто предопределяет судьбу нового Командора эпохи чугуна. В самом конце жизненное поражение наступает каждого из представителей очерченного любовного треугольника: железный Командор погибает от собственного изобретения, пусть и при непосредственном участии Дон Жуана, его изобретение присвоено другим, а его чугунная фигура появляется немой укором только бывшей жене и не в состоянии наказать главного обидчика; прозябает и свободолюбивый Дон Жуан, расплачиваясь за сочетание в собственной личности гения и злодейства и полностью теряя творческое вдохновение после уничтожения Анной его оперы и аборта Тали; падает духом, смирившись с ролью кухарки, и Донна Анна.

Ключевые слова: модернизм, роман, образ адской машины, Дон Жуан, Командор, Г. Брасюк.

ABSTRACT

Natalia Gorodnyuk. The Image of an Infernal Machine and the Character of Cast Iron Commander in the Novel “Donna Anna” by Hordiy Brasiuk

«Donna Anna» (1929) by Hordiy Brasiuk (the representative of Executed Renaissance) is virtually unexamined novel. Therefore, in the article, the novel is analyzed in the aspect of the semantics of the infernal machine and through the conflict between two outlooks of male opponents – the apologist of the industry, the engineer-inventor and the servant of Muses, the composer and the musician. It has been defined that besides the problems of sex, love, desire, marital morality and betrayal presented in the novel, one more clearly stands out – the collision of two types of creativity, two approaches to it. These types are embodied by male heroes – man of action, Homo faber, engineer Nick Bachinsky (Cast Iron Commander) on the one hand and man of art and theatrical bohemian, Homo ludens, composer Volodymyr Shalvia (embodiment of musical element and freedom of passion, Don Juan) from another. The first type represents the avant-garde hero – the newest iron god, the conqueror of energy and the earth's interior (the socio-cultural type of proletkult and futurism). The second is a type of modernist hero-artist, relativist, and immoralist. And the image of the infernal machine – the invention that destroys its inventor – plays a leading part in solving such an ideological confrontation. Thus, numerous sound, color and pyrotechnical details in the description of the infernal machine in action, as well as the expressive reaction of the viewers and the imaginary death of the engineer are preceded by a plot and are semantically related to the episode of default – the death of the inventor during the experiment. This scene of machine in action seems to suggest the fate of the newest Commander in the epoch of iron cast. In the end, life defeat is experienced by each of the representatives of the outlined love triangle. The Cast Iron Commander perished by his own invention (even if it happened with direct participation of Don Juan), his invention is seized to others, and his cast-iron figure arises like mute reproach only to his former wife, and he is unable to punish the main abuser. Freedom-loving Don Juan becomes a mere vegetable as if paying for the combination of genius and crime in his own person. And soon he completely loses his creative inspiration after that, as Anna destroyed his opera, and Talya made an abortion. Donna Anna is crestfallen, reconciling to the role of the cook.

Key words: modernism, novel, image of infernal machine, Don Juan, Commander, Brasiuk.

Стаття надійшла до редакційної колегії 15.03.2019 р.

Рекомендовано до друку 17.04.2019 р.

УДК 821.161.2'091-16»20»

DOI: 10.31558/2308-1902.2019.27.3

Віра Просаловадоктор філологічних наук, професор,
Донецький національний університет
імені Василя Стуса**ПОЕТИКА ЗАПИСОК: ЗІ СПОСТЕРЕЖЕНЬ НАД
ТВОРАМИ УКРАЇНСЬКИХ АВТОРІВ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

У статті предметом спостережень обрано художні твори, написані на початку ХХІ століття українськими письменниками, які в заголовковий комплекс винесли маркер «записки». Це «Записки пройдисвіта» (2000) Юрія Винничука, що були включені до його пізнішої книги «Груші в тісті», «Записки на зап'ястях» (2010) Лесі Воронюк, «Із вогневих рубежів (записки біженця)» (2016) Миколи Тютюнника. Завдяки наративному прийому записок автори вільно реалізували свій творчий задум, маскували (в разі потреби) своє Я за особою наратора, виявляли особисте бачення подій у країні і світі. Помітно, що ці твори написані під впливом пережитого. Незначна часова дистанція між зображеним у записках і часом їх написання призвела до емоційності, схвильованості викладу, автономності окремих записів, зроблених у різний час. Записки українських авторів початку нового тисячоліття відзначаються відсутністю канонічної форми, вільною манерою викладу, достовірністю відтвореного, як у Миколи Тютюнника, чи ігровим характером, як, скажімо, у «Записках пройдисвіта» Юрія Винничука. Запискам властиве відтворення особливостей розмовного мовлення персонажів, наявність хронології, якщо йдеться про суспільно значущі події, чи її відсутність, якщо йдеться про колізії переважно приватного життя. Встановлено, що інтертекстуальним маркером «записки» українські письменники акцентували вільну форму викладу, фрагментарність, а іноді й хаотичність записів, особистий погляд на події і світ, а також достовірність зображеного.

Ключові слова: поетика, записки, оповідь, автор, наратор.

Постановка проблеми в загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. На початку ХХІ століття українські письменники активно освоювали форму записок, що підтверджують, зокрема, «Записки пройдисвіта» (2000) Юрія Винничука, «Записки українського самашедшого» (2010) Ліни Костенко, «Заручник спокуси, або Записки гламурного коханця» (2010) Олександра Горобця, «Записки на зап'ястях» (2010) Лесі Воронюк, «Із вогневих рубежів (записки біженця)» (2016) Миколи Тютюнника. В російській літературі теж помітне зацікавлення цією формою викладу, винесеною в заголовковий комплекс: «Записки божевільної оптимістки» (2003) Дар'ї Донцової, «Записки кота Шашлика та інші потішні щоденники» (2003) і «Записки нареченої програміста» (2007) Алекса Екслера,

«Записки російської американки» (2016) Ольги Матич, «Записки адвоката» (2008) Дмитра Фіолєвського, «Передостаннє життя. Записки щасливчика» (2009) Юза Алешковського, «Записки приїжджого» (2010) Михайла Бару, «Записки шлюбного агента» (2011) Вікторії Фабішек, яка зараз мешкає в Канаді, «Записки для моїх нащадків» (2014) Аріадни Борисової з Якутії, «Записки з пекла. Про пристрасті і спокуси» (2016) черниці Євфимії (Пашенко), «Маленька дюмологія, чи Досить безглузді записки одного прихильника жанру “плаща і шпаги”...» (2016) Олександра Котлова, «Записки на айфонах» (2017) трьох Олександрів: Ципкіна, Снегірьова та Малєнкова.

У наративному прийомі записок авторів, очевидно, приваблювали розкута форма викладу, можливість швидко відреагувати на побачене, почуте чи особисто пережите, приховавши себе, своє Я за ім'ям головного героя-наратора, а також необов'язковість, нерегулярність, а іноді й хаотичність ведення записів, що можуть різнитися обсягом і предметом зображення, навіть обриватися на якомусь важливому моменті життя, щоб залишити читачеві можливість уявити подальшу долю героїв.

Мета цієї студії – виявити художні особливості творів початку ХХІ століття, які українські письменники назвали «записками»; визначити функціональне навантаження цієї авторської дефініції, особливості нарації. Для реалізації цієї мети обмежимося творами кількох авторів: Лесі Воронюк («Записки на зап'ястях»), Юрія Винничука («Записки пройдисвіта», перейменовані на вимогу редактора), Миколи Тютюнника («Із вогневих рубежів (записки біженця)»).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наративний прийом записок давав можливість відреагувати на актуальні події не лише власного життя, а й країни і світу, тим більше, що автор мав можливість передоручити функції оповідачу. «За допомогою записів наратор, – наголошує Катерина Шахова, – ніби утверджує себе у світі, наповнює життя особливим змістом, вивільняє заблоковане внутрішнє «Я» у думках, рефлексіях, оцінках» [9, 86]. Йдеться

про ситуацію дефіциту спілкування, потребу утвердження особистості, спроби поглянути на події власного життя очима іншого.

Ірина Савкіна [6] називає записки «деперсоналізованим щоденником», Юрій Ковалів розглядає їх як «нарративний жанр, започаткований на межі XVIII–XIX ст., в якому розповідь у формі нотаток ведеться від першої особи з притаманним їй виразним характером особистісного письма» [3, 381]. Запискам, на його думку, властиві вираження власного ставлення до відтвореного, діалог із собою, рефлексії з приводу побаченого, почутого чи особисто пережитого, наявність чи відсутність вказівок на час і місце дії, нерідко непослідовність записів.

В українському літературознавстві вчені тлумачать записки то як різновид документальної літератури, зокрема Олександр Галич, Валерія Пустовіт, Тетяна Черкашина, то як різновид художньо-документальної, що передбачає образне відтворення й перетворення світу. Катерина Шахова, скажімо, виділяє такі ознаки записок: «нарація від першої особи, своєрідний тип головного героя-оповідача, який стає автором записок, акцент на вираженні особистого ставлення письменника до зображуваного, достовірність, фактографічність (часто наявність автобіографічних елементів), жанровий маркер у назві, підзаголовку чи самому творі» [9, 87]. Жанру записок, на її думку, «властивий своєрідний тип самосвідомого героя, який є автором нотаток, від його імені ведеться оповідь про події, що відбулися з ним або іншими персонажами» [8, 5].

Особливістю форми записок, як вважає Валерія Пустовіт, є «відносність хронології, нерегулярність записів, фрагментарність, епізодичність, різка зміна ракурсу зображення тощо» [4, 97–98]. Дослідники також наголошували на незначній часовій дистанції між подією та її нотуванням, суб'єктивності оцінок, синтетичній природі записок, що можуть сполучатися з романною чи повістєвою формою, як, наприклад, у романах «Записки Кирпатого Мефістофеля» Володимира Винниченка, «Записки українського самашедшого» Ліни Костенко. Олег Рарицький розглядає записки як «видове

наджанрове утворення, в основі якого чітко проявляється публіцистичний метажанр, що повноцінно взаємодіє з художньо-документальними жанрами й іншими різнорідними вкрапленнями» [5, 50]. За його спостереженням, це «монолітний міксований текст», який порушує суспільно-політичні, морально-релігійні й філософські проблеми, тобто відзначається важливою проблематикою. Отже, в історії дослідження записок помітні суттєві зрушення, однак глибоко аналітичних розвідок із цієї проблеми з урахуванням експериментальної творчої практики українських літераторів ще дуже мало.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. У статті беремо до уваги твори, що з'явилися на початку XXI століття і містили в заголовковому комплексі жанровий маркер «записки». При цьому обмежуємося лише кількома творами з урахуванням незначної кількості розвідок про записки Лесі Воронюк, Юрія Винничука та Миколи Тютюнника, більшу увагу громадськості привернули «Записки українського самашедшого» Ліни Костенко.

Актуалізація авторами маркера «записки» орієнтує читача на відтворення достовірного матеріалу, що спостерігаємо, наприклад, у нотатках «Із вогневих рубежів (записки біженця)» Миколи Тютюнника. Водночас помітне і творення фіктивного художнього світу з виразним світом суб'єктивних вражень, переживань, що спостерігаємо, наприклад, у «Записках українського самашедшого» Ліни Костенко. Отже, жанрова еволюція записок здійснювалася у двох напрямках: документальному і художньому.

Документальність притаманна запискам біженця Миколи Тютюнника, який описує поневіряння тих, хто був змушений залишити рідні оселі, рятувати своє життя і своїх рідних від військової агресії Росії. Назвою «Із вогневих рубежів (записки біженця)» письменник акцентує межову ситуацію, що відділяє від мирного життя мешканців окупованих територій, змушених шукати притулку за межами своїх насиджених місць, навіть за межами України.

Автор чітко фіксує час дії, свідомо називає героїв твору не переселенцями, а біженцями, бо вони, як і його родина, покинули власне

житло не з власної волі, а внаслідок агресії: «Виїжджали фактично в чому були! У спортивних штанах і пляжних «в'єтнамках». Із нами лише документи, які моя дружина Людмила завше тримала у своїй сумці. А навіщо брати зайве? Не сьогодні-завтра клята війна закінчиться, і ми повернемося додому. Ну, нехай не завтра, але через тиждень-два – то вже точно! А як же, попереду День шахтаря, наше улюблене свято. Не станемо ж ми його святкувати в чужому місті, серед чужих людей...» [7, 19]. Записки, написані очевидцем і учасником подій, відбивають не лише хаос, а й сподівання на швидке закінчення війни. Первісна назва твору «Почуй мене, брате!» містила звертання, що підтверджувало зорієнтованість на адресата, прагнення бути почутим.

Наратор як учасник подій передає відчуття незахищеності, покинутості біженців, які не можуть знайти ні роботи, ні притулку, ні соціального захисту в держави. «Не знаю, хто таке придумав, але вважаю цей статус [тобто переселенця. – *В. П.*] просто образливим. Переселенці переселяються за своїм бажанням, спокійно правлячи з домашнім скарбом до інших країв. А ми ось вимушені кидати свої домівки і їхати світ за очі, аби тільки зберегти дітей та онуків!» [7, 17]. Усупереч офіційній риторичі – наратор виявляє власний погляд на перебіг подій в Україні, спростовує неправдиву інформацію: «Що ніяких тут росіян немає – то чергова брехня Кремля. Може, й техніки російської немає, отих гармат, чиї снаряди щодня накривають місто? Може, їх у такій кількості бойовики знаходять на своїх городах?» [7, 15]. Прагнення спростувати породжує низку риторичних питань, що набувають глибокого змісту для очевидців тих подій, які могли зіставити озброєння української армії та противника.

Щоб привернути увагу до однієї з найбільших трагедій України початку ХХІ століття, автор уводить у твір «Із вогневих рубежів (записки біженця)» історію видання записок, які начебто були знайдені робітниками-путійцями в одному з вагонів потяга і в обірваному вигляді потрапили до рук поета-початківця, який, прочитавши ці зроблені чітким розбірливим почерком записи, вирішив віднести їх до редакції газети. Автор, отже, вдається до

прийому літературної містифікації, подаючи історію публікації записів невідомого автора. Цим зумовлюється обірваний початок твору: «...почалася стрільба зеніток, які стояли в самому центрі міста, у парку. Куди вони стріляли – спочатку було незрозуміло, тому що ніхто з жителів шахтарського міста до цього, мабуть, і не бачив так званих безпілотників – невеличких літальних апаратів, призначених для розвідки на території противника. Виявляється, один із таких апаратів і пролетів оце над нами» [7, 17].

Сам автор записок разом із родиною мусив залишити Донбас, отже, писав про особисто пережите, добре знане. Незважаючи на сумніви в потрібності цих нотаток, він вірить, що його записи будуть важливим свідченням учасника подій – об'єктивного, неупередженого. Наратор зосереджує увагу на непідготовленості бомбосховищ, дезінформації населення, невідповідності масштабів трагедії та реакції на неї різних міжнародних організацій: «У той самий час наш Донбас залито кров'ю, вже загинули сотні дітей (!), тисячі мирних мешканців. А ООН (організація «озабоченних» націй – інакше не назвати!) лише розмірковує: як зупинити це кровопролиття, як допомогти Україні? Не краще поводитьсь й Рада Європи. Тієї Європи, куди особисто я не дуже й поспішаю і яку недолюблюю за її холодний розрахунок і жадобу наживи» [7, 27]. Наратор, як бачимо, досить відвертий із читачем, не приховує свого ставлення до міжнародних організацій, влучно оцінює їх діяльність.

У творах, що містять жанрову номінацію «записки», насамперед акцентовано авторство нотаток, зокрема за статусом у суспільстві: «Записки українського самашедшого» Ліни Костенко, «Записки пройдисвіта» Юрія Винничука, «Заручник спокуси, або Записки гламурного коханця» Олександра Горобця. Проте помітна і спроба номінувати записки за місцем їх фіксації. Леся Воронюк, скажімо, свої «Записки на зап'ястях» називає «поезією у прозі», акцентуючи насамперед місце фіксації нотаток та емоційність викладу. Письменниця, як підтверджують це назви сто однієї нотатки, зуміла при цьому уникнути повторів: «Записка на фользі», «Записка на снігу», «Записка на місяці»,

«Записка на піднебінні», «Записка на виноградній лозі», «Записка на останньому вагоні потяга», «Записка на сходах», «Записка в повітрі», «Записка на Філімоновій мітлі», «Записка на людині», «Записка на скляній скрині», «Записка на лапках павука», «Записка на дзеркалі (до мене)», «Записка на Coco Chanel» тощо. Темпоральні аспекти ведення нотаток виявилися майже обійденими авторкою. У другій записці, наприклад, зазначено: «Сьогодні 12 лютого якогось року. Воно не дуже люте, бо відпустило вулиці, і люди поплили між їх берегами, тримаючись за бордюри» [2, 10]. Лише після завершення записок уточнено час їх ведення (14.02.08 – 23.03.10), що дозволяє співвіднести з деталями біографії самої авторки.

Натомість Леся Воронюк дбає про послідовність розташування записок, підкреслюючи, що це перша, чи передостання, чи, наприклад, остання записка. Її нотатки відзначаються емоційністю, адже йдеться про сокровенне: кохання і розчарування, сумніви і віру, зближення і віддалення героїв. Низкою риторичних питань передано стан напружених пошуків, спроби зрозуміти своє місце в чужому житті: «Як же стати твоїм щастям? Як же бути твоїм духом і розумом? Як же бути твоєю вірою і спогадами? Може, стати твоєю тінню, твоїм набридливим ехо? <...> Як горіти, щоб розморозити твою душу? Як хотіти, щоб ти хотів? Як засинати, щоб милувався збоку? Як прокидатися, щоб тобі хотілося прокидатися поруч? Як любити, щоби любив? Як жити...» [2, 23]. Недомовленість змушує читача намагатися дати відповіді на низку питань, що, з одного боку, підтверджують схвильований стан героїні, з іншого – її спробу самовизначитися, знайти себе, зрозуміти інших. «Коли нещасливий, шукаєш себе у переломностях, ідеях, роботі, країні, – зауважує героїня. – Страшно хочеться робити світ довершеним. Коли у всесвіті з'являється одна маленька людина поруч, яка стає щастям, не хочеться більше нічого. Стаєш егоїстом, бо міняєш безмежно важливі цілі на життя поруч із кимсь для свого задоволення» [2, 118]. Однак спрощенням було б тлумачити «Записки на зап'ястях» як суто особисті рефлексії, адже через особисте відбивається суспільне, громадське, соціально значуще: «Отак, наче й добре у

рідній країні, а толку немає. Кури золотих яєць не несуть, жовто-блакитні сорочки вночі у шафах все одно світяться червоним, бо душі до причастя не ходили, режими прали, а себе вибілити не змогли» [2, 9].

Форма викладу в записках дає можливість маскуватися за лаштунками героя, що, наприклад, демонструє Юрій Винничук у «Записках пройдисвіта», які на догоду видавцю були згодом названі не так епатажно. Звичайно, ототожнювати автора оповідок «Груші в тісті» та наратора немає потреби, адже, щоб зацікавити читача, письменник міг дати волю творчій уяві, редукувати небажані для себе моменти, додати нові. Зрештою, записки не претендують на статус авторського життєпису, хоч містять точні відомості про час навчання письменника в тодішньому Івано-Франківському педінституті, службу у війську, зацікавлення його особою органів КДБ. Наративна манера викладу акцентована назвами окремих фрагментів: «Я – таємний агент», «Я – фарц».

Важливо, що Юрій Винничук свідомо акцентує ім'я свого героя, яке збігається з авторським («Фрідріх Шиллер задля натхнення нюхав гнилі яблука, Вольфганг Гьоте – запліснявілий швейцарський сир, Ернст Амадей Гофман нюхав стрикоників, Стефан Цвайг – нашатир, Густав Майрінк нюхав котячу лапку, Лео Перуц – шнапс, Хайміто фон Додерер нюхав старі капці Готгольда Ефраїма Лессінга, Райнер Марія Рільке – череп Вальтера фон Фогельвайде, Франц Кафка нюхав Мілену, а Захер Мазох – винниківську лозу. А Юрій Винничук нюхав квіти з могилок кохання, білосніжні тіла юних красунь, домашнє вино, медвяні груші, квітковий мед-пилок-кокаїн, селянський сир, чужі помешкання, вокзали, паби, бари, придорожні забігайлівки, архіви, книгарні, галереї, Америку, поляків, поетів, поеток, університетські аудиторії, армійські плаці, вишнево-яблучні сади, печену гуску, цинамон, кардамон, каву та чорнильні ночі. І багато чого ще. І багато ще чим дихав молодий Юрко Винничук у молоді і пізніші роки»[1, 260]). Ім'я автора введене у широкий літературний контекст, представлений іменами Роберта Третьякова, Миколи Вінграновського, Ігоря Калинця, Миколи Воробйова, Грицька Чубая, Олега Лишеги, а також географічний (Івано-

Франківськ, Львів, Тернопіль, Харків, Польща, Австрія) і навіть кулінарний («Я їв пісний борщ гідко блідо-рожевої барви і щиро цікавився, як вдалося приготувати щось подібне: цей неповторний водянистий смак, цей ніжний колір шипшини в останній стадії цвітіння, цей фантазійний присмак чогось...чогось такого... ага, так-так, оцту... чудового винного оцту з ароматом пластикової пляшки. А вареники з твердим недовареним тістом? Ум-м! Смакота! Тільки велике кохання здатне на такий подвиг» [1, 134]).

З іронією та гумором наратор повідомляє про безтурботне студентське життя, витівки веселого товариства, розіграші знайомих, особливо дівчат, які наївно вірили, що перед ними виступає то Микола Вінграновський, то Микола Воробйов, то Роберт Третяков, то югослав Юрко Ковач, якого мав зіграти «біографічний» автор. Нерідко вдавалося розіграти і хлопців, розповівши їм історію випадкової загибелі когось із приятелів, які могли несподівано з'явитися прямисінько на поминальну вечерю, організовану на їхню честь. Цікаво відтворено спробу провчити графомана, ладного писати про все і на всі випадки життя («Графоманія виліковується»). Для лікування достатньо було з'явитися перед ним такому собі редактору квартальника «Поезія» Юрію Петренку, аби зажадати від нього нових творів про якісь другорядні події з умовою, що вони мають бути готовими вже на завтра. Знаковий у цьому разі збіг імен автора та героя.

Відносної самостійності фрагментів Юрій Винничук досягає, подаючи їх окремими частинами, що привертають увагу яскравими заголовками («Один день із життя пройдисвіта», «Пригоди новітнього Швейка», «Мій друг Вінграновський», «Сад п'яних вишень», «Сеанс гострого сексу», «Кохання на тлі духів», «Трамвай нездійснених бажань», «Мистецтво споювання панни»). Значний резонанс мала оповідка «Груші в тісті», в якій ішлося про таємничу сусідку в ліжку, яка незрозуміло як потрапила сюди, адже наратор ніяк не міг пригадати, хто б це міг бути, і тому мусив перебирати в пам'яті всіх своїх знайомих, їхні звички, манеру поведінки, тобто виявляти всі свої амурні походеньки.

Юрій Винничук уміє заінтригувати читача напруженими перипетіями, відтворюючи події через сприйняття пройдисвіта, гульвіси, коханця, вражає відвертими зізнаннями («Значно більше книг я поцупив з бібліотек. Я либонь перший письменник, який у цьому чесно признається, але письменників, які б за своє життя не вкрали бодай однієї книги з публічної чи приватної книгозбірні, нема. А якщо є, то це не письменник, а графоман» [1, 134]). Іронічний і відвертий, епатажний і цнотливий у ставленні до приготування їжі, провокативний і довірливий до читача, який зрозуміє його гру, – таким постає наратор в оповідках.

Письменник зображує свій дім у Винниках як своєрідний Ноїв ковчег, що допомагає вижити іншим, зокрема таким на той час безробітним, як, скажімо, Олег Лишега. Автор надає особливого колориту оповіді завдяки відтворенню галицького колориту, розмовного мовлення героїв, які можуть «шлангувати», в небезпечній ситуації намагаються «чкурнути» додому, змушені «фарцувати», щоб хоч якось вижити в умовах безробіття.

Висновки. Дефініція «записки», винесена в заголовковий комплекс, здебільшого підтверджувала дотримання авторами обраної форми твору, що давала можливість поєднувати різноманітні фрагменти. Леся Воронюк, наприклад, фіксувала послідовність нотаток, Микола Тютюнник – час дії, адже намагався розповісти світові правду про російську агресію на Сході України.

Для розглянутих записок характерні такі ознаки: відтворення свідомості, що рефлексує, фрагментарність, нерегулярність ведення записів, розкриття особистих вражень і переживань, особливостей розмовного мовлення персонажів, наявність хронології, якщо йдеться про суспільно значущі події, чи її відсутність, якщо йдеться про колізії особистого життя. Нерідко особисто пережите автор, як, зокрема, Юрій Винничук, приховував за маскою свого героя: гламурного коханця, пройдисвіта.

Перспективи цього дослідження полягають у залученні для зіставлення більшого масиву текстів, названих записками, виявленні основних тенденцій, які пов'язані з цією авторською номінацією, що може бути застосована літератором як наративний прийом.

ЛІТЕРАТУРА

1. Винничук Ю. Груші в тісті. Львів: ЛА «Піраміда», 2010. 288 с.
2. Воронюк Л. Записки на зап'ястях (Поезія в прозі) / Леся Воронюк. Чернівці : Книги – XXI, 2010. С. 5–132.
3. Літературознавча енциклопедія у 2 т. / [авт.-уклад. Ю.І. Ковалів]. К. : Академія, 2007. Т. 1 : А (аба) Л (лямент). 608 с.
4. Пустовіт В. Українська письменницька мемуаристика XIX століття: націєтворчий дискурс : автореф. дис. д-ра філол. наук : спец. 10.01.01 – «Українська література» / Пустовіт Валерія Юріївна ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. К., 2010. 32 с.
5. Рарицький О. Записки / нотатки шістдесятників: жанрова природа і художня специфіка явища. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. Філологічні науки. 2015. № 6. С. 49–53. – URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Litpro_2015_6_13
6. Савкіна І. Записки как «деперсонализированный дневник»: документально-художественный потенциал жанра. *Вопросы литературы*. 2013. № 1. С. 337–354.
7. Тютюнник М. Из вогневих рубежів (записки біженця). *Рідний край*. 2016. № 1. С. 16–29.
8. Шахова К. І. Записки як жанровий різновид української прози XX –початку XXI століть: еволюція, специфіка : автореф. дис. ... канд. філол. н. : 10.01.01 / Шахова Катерина Ігорівна ; Київ. ун-т ім. Бориса Грінченка. К., 2015. 18 с.
9. Шахова К. Записки як різновид української прози. *Філологічні науки: Збірник наукових праць*. 2015. № 6. С. 85–88.

REFERENCES

1. Vynnychuk Yu. Hrushi v tisti. L'viv: LA "Piramida", 2010. 288 p. In Ukrainian
2. Voroniuk L. (2010) Zapysky na zapiastiakh (Poezii v prozi) [Notes on the Wrists (Poetry in Prose)] / Lesia Voroniuk. Chernivtsi: Knyhy – XXI, pp. 5–132 (in Ukrainian).
3. Literaturoznavcha entsyklopediia u 2 t. (2007) [Literary Encyclopedia in 2 volumes] / [avt.-uklad. Yu.I. Kovaliv]. K.: Akademiia, Vol. 1: A (aba) L (liament), 608 p. (in Ukrainian).
4. Pustovit V. (2010) Ukrainska pysmennytska memuarystyka XIX stolittia: natsiietvorchyi dyskurs [Ukrainian writer's memoirs of the XIX century]: avtoref. dys. d-ra filol. nauk: spets. 10.01.01 – "Ukrainska literature" / Pustovit Valeriia Yuriivna; Kyiv. nats. un-t im. T. Shevchenka. K., 32 p. (in Ukrainian).
5. Rarytskyi O. (2015) Zapysky / notatky shistdesiatnykiv: zhanrova pryroda i khudozhnia spetsyfika yavyshecha [Notes of the Sixties: Genre Nature and the Artistic Specificity of the Phenomenon] / O. Rarytskyi. *Literaturnyi protses: metodolohiia, imena, tendentsii*. Filolohichni nauky. Vol. 6, pp. 49–53. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Litpro_2015_6_13
6. Savkina I. Zapiski kak "depersonalizirovannyi dnevnik": dokumental'no-khudozhesvennyi potentsial zhanra. In: Voprosy literatury. 2013. No 1. Pp. 337–354. In Russian
7. Tiutiunyk M. (2016) Iz vohnevykh rubezhiv (zapysky bizhentsia) [From fiery boundaries (refugee notes)]. *Ridnyi kraj*. Vol. 1, pp. 16–29 (in Ukrainian).
8. Shakhova K. I. (2015) Zapysky yak zhanrovyi riznovyd ukrainskoi prozy XX –pochatku XXI stolit: evoliutsiia, spetsyfika [Notes as a genre type of the Ukrainian prose of the XX – early XXI centuries: evolution, specifics]: avtoref. dys. ... kand. filol. n.: 10.01.01 / Shakhova Kateryna Ihorivna; Kyiv. un-t im. Borysa Hrinchenka. K., 18 p. (in Ukrainian).
9. Shakhova K. (2015) Zapysky yak riznovyd ukrainskoi prozy [Notes as a Type of the Ukrainian Prose]. *Filolohichni nauky: Zbirnyk naukovykh prats*. Vol. 6, pp. 85–88 (in Ukrainian).

АННОТАЦІЯ

Просалова Вера. Поетика записок: из наблюдений над произведениями украинских авторов начала XXI века

В статье предметом наблюдений избраны художественные произведения, написанные в XXI веке украинскими авторами и названные записками. Благодаря

нарративному приёму записок українские писатели смогли свободно реализовать свой творческий замысел, раскрыть своё личное видение событий в стране и мире. Записки украинских авторов отличаются отсутствием канонической формы, свободной манерой изложения, преимущественно достоверностью изображённых событий, иногда игровым характером. Запискам свойственно изображение разговорной речи персонажей.

Ключевые слова: поэтика, записки, рассказ, автор, нарратор.

ABSTRACT

Prosalova Vira. Poetics of Notes: Observations on the Works at the Beginning of the 21st Century

The article focuses on the selected works of art, written in the early 21st century by the Ukrainian writers and called 'notes'. These are "Zapysky Proidysvita" (2000) by Yuri Vinnychuk, which are included in his later edition of "Hrushy v Tisti", "Zapysky Ukrayins'koi Samoyidnosti" (2010) by Lina Kostenko, "Zaruch-nyk Spokusy, abo Zapysky Hlamurnoho Kokhantsia" (2010) by Alexander Horobets, "Zapysky na Zap'yastiakh" (2010) by Lesia Voronyuk, "Iz vohnevykh rubezhiv (zapysky bizhentsya)" (2016) by Mykola Tyutyunnyk. Due to the narrative taking of the notes, the authors freely realized their creative plan, masked (if necessary) their I by the person of the narrator, revealed a personal vision of events in the country and the world. It is remarkable that these works are written under the impact of experience. The small time distance between the depictions in the notes and the time of their writing led to emotionality, excitement of presentation, and autonomy of individual records made at different times.

The notes of Ukrainian authors of the beginning of the new millennium are distinguished by the absence of the canonical form, the free manner of presentation, the authenticity of the depicted, as by Mykola Tyutyunnyk, or the playful character, as in "Zapysky Proidysvita" by Yuri Vinnychuk. The notes are characterized by the reproduction of personal impressions and experiences, the peculiarities of the characters' spoken language, the presence of a timeline when it comes to socially significant events, or its absence when it comes to conflicts of the private life mostly. It is established that the intertextual marker "notes" helped the Ukrainian writers emphasize the free form of presentation, fragmentation, and sometimes chaos of records, the personal view of events and the world, as well as the authenticity of the image.

Key words: poetics, notes, narration, author, narrator.

Стаття надійшла до редакційної колегії 10.06.2019 р.

Рекомендовано до друку 18.08.2019 р.

УДК 821.161.2Хвил09:[791.3:82](043.3)

DOI: 10.31558/2308-1902.2019.27.4

Вікторія ЧУЙКО

асистент кафедри теорії та історії
української і світової літератури

Донецького національного університету імені Василя Стуса

ПЕРЕКОДУВАННЯ ТВОРІВ М. ХВИЛЬОВОГО ЗАСОБАМИ КІНО: СЕМІОТИЧНИЙ АСПЕКТ

У статті проаналізовані кінознаки, прийоми, за допомогою яких літературні «тексти» переносяться на екран (на прикладі творів М. Хвильового «Повість про санаторійну зону», «Сентиментальна історія», «Вальдшнепи» і їх екранізацій «Танго смерті», «Геть сором!», «Вальдшнепи»). Досліджується такий феномен, як міжмистецький діалог, у семіотичному аспекті. Актуалізовано погляди вчених на кіносеміотику, виявлено засоби й особливості перенесення художнього твору на екран, що вимагає декодування знаків одного виду мистецтва і пристосування їх до умов іншого.

Ключові слова: семіотика, перекодування, кінознак, кінозасоби, словесний знак, кіноприйоми.

Кінематограф виник майже сто років тому, і, пройшовши кілька етапів розвитку (від німого до звукового), сьогодні став невід'ємною частиною нашого життя. Одним із найцікавіших явищ, яке входить у коло зацікавлень як літераторів, так і кінодіячів, є екранізація, що виникла у процесі взаємодії «мови» літератури і кіно.

Проблема візуалізації художніх творів порушена у працях вітчизняних і зарубіжних учених, серед яких С. Арутюнян, А. Базен, Л. Брюховецька, Є. Габрилович, Л. Генералюк, Н. Горницька, Л. Госейко, У. Гуральник, С. Ейзенштейн, Л. Козлов, Ю. Лотман, К. Мец та ін. Дослідники торкаються різних питань: особливості перекодування літературних творів, виявлення спільних і відмінних рис. Та однією із **актуальних** і перспективних залишається проблема взаємодії семіотичних систем літератури та кінематографу, адже її всебічне й глибоке дослідження сприяє розвитку інтермедіальних студій у сучасному українському літературознавстві.

Мета статті – проаналізувати особливості перекодування вербальної системи літературних творів (на прикладі повістей і роману М. Хвильового) в

систему кіномистецтва, виявити стрижневі кінозасоби. Успішна реалізація мети передбачає розв'язання таких **завдань**: виявити шляхи й засоби перекодування літературних текстів; здійснити огляд і систематизувати дослідження, присвячені кіносеміотиці, проаналізувати класифікації кінознаків, виявивши стрижневу, яка буде покладена в основу дослідження.

Екранізація – складний процес, який вимагає адаптації літературного тексту до умов принципово іншого середовища за допомогою специфічних кінозасобів. Слово під час перенесення на екран матеріалізується, воно виступає своєрідним посередником між тим, що описує літератор, асоціаціями, які виникають у свідомості реципієнта, і, зрештою, кіно, що з'являється унаслідок суб'єктивної оцінки інтерпретатора. Останнє дозволяє наочно показати все те, що письменнику не вдається переконливо передати за допомогою слова (зображально-виражальних засобів), водночас деякі епізоди, що піддаються лише словесному опису, неможливо відтворити на екрані. Саме тому перед кінематографістами постає низка проблем, пов'язаних зі складністю або неможливістю точно відтворити певні стилістичні, композиційні й образотворчі елементи, що притаманні літературним творам. Тому вони шукають «екранні» еквіваленти, які дозволяють візуально й аудіально відтворити суто літературні моменти.

Згідно із теорією кіносеміотики, до системи знаків у фільмах варто зараховувати звуки, саундтрек, монологи / діалоги / полілоги, різноманітні візуальні образи, ракурс, гру кольорів, організацію світла, рух камери, плани та ін. Досліджуючи кінознаки, вчені розділилися на кілька таборів: ті, хто не розмежовують фільм і художню мову (наприклад, П. Пазоліні), і ті, хто визнають подібність мови цих видів мистецтва, проте виділяють і низку відмінностей між мовою літератури і кіно (К. Мец).

На думку К. Меца, в кіно застосовуються не лінгвістичні одиниці, як у літературних творах, а великі мовленнєві синтагми. Враховуючи це, можна подати таку схему «співпраці» літератури з кіно: *мова – літературний твір – сценарій – кіно*. Можна припустити, що кіно ближче до літератури, ніж до самої

мови, адже в основі літературного першоджерела лежить розповідь, яку режисер переносить на екран, застосовуючи специфічні кінозасоби. У зв'язку з цим варто погодитися з думкою дослідника, що кінематографічна мова створюється з нуля і суттєво відрізняється від художньої, оскільки серед її виражальних засобів ті, що не властиві літературному твору: ракурс, світло, план та ін.

Шукаючи спільне й відмінне між семіотичною системою літератури й кіно, вчені не обходять увагою думки формаліста В. Проппа, структураліста А.-Ж. Греймаса, текстуальний аналіз Р. Барта й наративну теорію Ж. Женетта. Для того, щоб зрозуміти, чим відрізняються або подібні ці два види мистецтва, вони порушують такі проблеми, як категорія розповідача в літературному тексті й фільмі, засоби й зображальні прийоми, застосовані в стрічці. Наприклад, якщо літературний текст поділяється на розділи, в ньому чітко розподіляється текстовий матеріал, то фільм «будується» на основі розподілу кольорів і форм, монтажу, гри планів, контрапунктів *зображення/звук, зображення/мовлення, зображення/музика* (за Ф. Вануа) [8].

Внаслідок перекодування художнього твору застосовуються та вступають у взаємодію різні знакові системи, тому в більшості випадків коди одного виду мистецтва під час переходу в інший набувають принципово нового значення. На це впливає і той факт, що режисер не просто відтворює художній твір засобами кіно, а виступає його читачем та інтерпретатором (за В. Доній), тому кінцевий «продукт» залежить і від його суб'єктивної позиції, смаків та уподобань, оточення, суспільно-політичних поглядів тощо. Таким чином, інтермедіальність є не лише взаємодією різних видів мистецтва, а специфічною формою діалогу культур (за Н. Тішуніною [2]), пристосуванням знаків одного виду мистецтва до умов іншого.

Проблема кіномови зацікавила вчених ще у 10–30-і роки ХХ століття, коли панувало німе кіно. Дослідники ставили за мету вирішити проблему сутності мови, визначити типи знаків, зіставивши їх із вербальними. Одним із перших дослідників системи знаків у кіно вважається Ж. Епштейн [9], який чи не найбільшу увагу у своїх працях приділив зіставленню словесної та

кінематографічної метафори, змістовності кінообразу та, зрештою, «граматиці» кіно, яка підпорядковується власним законам. На думку кінознавця, кіномову через її конкретність майже неможливо класифікувати, адже якщо слово в художньому творі породжує в уяві реципієнта гаму різних емоцій, аналогій тощо, то кінематографічний образ – майже завершена картина, яка не дає можливості щось домислити. Тому конкретної класифікації кінознаків дослідник не здійснив.

Натомість Р. Барт [5] чи не вперше вирішив систематизувати кіносеміотику і подав таку схему співіснування різних знаків: ядро (традиційні, загальноприйняті знаки, які складають основу риторики кіно і зрозумілі всім без винятку глядачам, як, наприклад, годинник, аркуші календаря, що перегортаються один за одним, означають плин часу), периферійна зона (індивідуалізовані знаки, які можуть зрозуміти не всі глядачі; вони еволюціонують разом із людством: старі «стираються», натомість виникають нові, і правильність їх трактування залежить від віку, рівня культури, освіти реципієнта тощо). Окремо дослідник виділяє словесний знак (*le signe oral*), іконічний (має аналоговий характер), звуковий (шум, музичний супровід).

Цікаво, що Р. Барт обходить увагою символічні знаки в кіно. Актуалізуючи праці кінознавця, З. Гаврак зазначає: «В кіно він [тобто Р. Барт. – *В. Ч.*] не бачить місця для символічних знаків, можливих у театрі: якщо у фільмі необхідно показати генерала, його зобразить людина в генеральському мундирі з усіма аксесуарами» [4, с. 26]. Завдяки завершеності образу в кіно усе, що режисер хоче сказати, він візуалізує, і жодного підтексту вже не виникає. Проте важко погодитися з такою думкою, оскільки будь-яка художня деталь, пейзаж, мелодія, звук тощо у фільмі на підсвідомому рівні викликає у глядача аналогії та апріорі має символічний підтекст.

Ю. Лотман [3], ураховуючи мотивованість зв'язку між означуваним та означувальним, виділяє два типи кінознаків: умовні (зв'язок між змістом та його вираженням не мотивований) та зображувальні або іконічні (значення

має лише одне властиве йому вираження). Отож, кіномова, на думку дослідника, може бути або системою, що поєднує умовні чи іконічні знаки, або комбінуванням знаків обох типів (якщо в межах одного твору поєднано мови кількох видів мистецтва).

Одну із найгрунтовніших класифікацій подає З. Гаврак, який поділяє кінознаки на звукові та візуальні, експоновані чи аранжовані кінематографістом, і ті, що відображають його особистість, викликають на підсвідомому рівні інші значення, окрім того, що закладено в певний образ. «Основою цього значення, тобто «виходу» за конкретність, – на думку вченого, – може бути або конвенція (словесний знак), або фізична подібність (аналоговий знак), або асоціація, що народилась в уяві (символічний знак)» [4, с. 24]. Відтак, систематизуючи класифікацію З. Гаврака, можна виділити 5 груп кінознаків: візуальні, аудіальні, асоціативні, словесні та символічні.

Поряд із системою знаків варто розглядати і кінозасоби, які допомагають перекодовувати літературний твір у кінематографічний, бо вони теж є складниками кіномови – системою знаків, що функціонують лише в межах кінематографу. Систематизувати їх намагалися у свій час Ю. Лотман, Ю. Тинянов, С. Ейзенштейн та ін. Ураховуючи класифікації дослідників та сучасні глосарії термінів кіно, варто відзначити ключові засоби інтермедіальної трансформації літературних творів – кадр, монтаж, план.

На думку М. Вольфа [7], твори, написані у XX столітті, мають таку сюжетно-композиційну основу (складний динамічний сюжет, цікаву поетику, стрімкий перебіг подій), що просто «рвуться» на екран, тому, власне, режисери й почали активно цікавитися літературною спадщиною цього періоду. Особливо вагомими для літературних дискусій є стрічки, відзняті наприкінці XX століття. Вони сповнені експериментальними пошуками, оригінальною екранною поетикою, яка відбиває суто національний колорит та ґрунтується на традиціях українського народу.

Режисери, застосовуючи різноманітні кіномесіотичні системи, намагалися звільнитися від усіх табу та продемонструвати публіці ті

літературні твори, які були заборонені цензурою або які за певних обставин відійшли на другий план. Це стосується й О. Муратова, який вирішив наприкінці 90-х років подати власну кіноінтерпретацію відомих творів М. Хвильового («Повісті про санаторійну зону», «Сентиментальної історії», «Вальдшнепів»). Кінорецепція творів класика зумовила використання специфічних кінознаків (візуальних, аудіальних, словесних, символічних) і низки кінематографічних прийомів, завдяки яким акцентується увага на конкретних деталях. Аналізуючи стрічки, можна виділити систему знаків (за класифікацією класифікацію З. Гаврака), які допомагають увиразнити мотив, викрити завуальовані місця, заповнити порожні лакуни творів письменника:

- Візуальні знаки. До них зараховуються *зображення міста, села, інтер'єри, пейзажі, колористику* (у «Танго смерті» переважають жовті відтінки, що вказують на хворобливий стан героїв, у «Вальдшнепах» – чорно-білі, які асоціюються зі смертю та трауром); *маркери доби* (плакати, газети, різноманітні надписи, наприклад, «Знищимо опозицію!», транспортні засоби, костюми акторів, збори членів партії, святкування Першого травня тощо).

- Аудіальні. *Саундтрек* (романс І. Малишевої, мелодія класичного танго в «Танго смерті»; музичні твори Йогана Себастьяна Баха, Томазо Альбіоні, Людвіга ван Бетховена у «Вальдшнепах»; мелодії із творів Й. Штрауса, Ф. Шуберта, А. Салівена, А. Кос-Анатольського, Д. Покрасса в «Геть сором!»), *шумові ефекти* як один із прийомів маскування (рух потяга, гомін вулиці, гудіння мотору тощо), *ревербація* (поступове зменшення інтенсивності звуку, що змушує уважніше прислухатися до сказаного) та ін.

- Символічні. У «Танго смерті» є маска, що символізує перетворення людини, зміну її поглядів, роздвоєння особистості, револьвер, який виконує фатальну роль у житті анарха, командна висота – шлях до пізнання істини; у «Вальдшнепах» чорний пес – символ несподіваної зради з боку дуже близького друга або розкриття чийхось таємниць, чорний дим – смерть; у «Геть сором!» портрет гетьмана Мазепи як символ прагнення до самостійності

України, сцени зривання із куполів хрестів, що є символом епохи перетворень і руйнації.

- Мовні. Використання лексичних і синтаксичних прийомів виразності, невербальні елементи (міміка, жестикуляція, інтонація і тембр); цитати із Євангелія («Слово, що сказане, стає брехнею»), фразеологізми («піддай їй перцю», «не розпускайте язик»), прислів'я («Який ніс, такий і спис»), згрубіла лексика («сволота», «козлетон», «ідіот»), уривки із творів інших письменників (наприклад, М. Гоголя «Вечори на хуторі біля Диканьки») тощо.

Окрему увагу варто приділити прийомам монтажу, застосованим у екранізаціях: *відеовставки* (сон Б'янки і спогади про настанови брата, сцени із минулого анарха), *прийом асоціативного зв'язку*, який передбачає виявлення подібностей і відмінностей, контрастів, що впливають на уяву реципієнта (кадри природних явищ, зображення міста); *рефрен* (повторення певної деталі або сцени кілька разів для підкреслення її значущості в контексті сюжету: у фільмі «Вальдшнепи» кілька разів показано ліс, у якому Вовчик убив Карамазова; рушниця, з якої стріляв у Дмитра Володимир Адольфович; танець, яким починається і закінчується фільм «Танго смерті»; командна висота, що служить притулком для «зайвих людей») тощо. Для того, щоб увиразнити крах ідеалів, розчарування героїв, кадри у стрічках поєднуються завдяки одночасному руху кількох сюжетних ліній, кожна з яких має свою кульмінацію і водночас нерозривно зв'язана з загальним перебігом подій.

Акцентувати на конкретних деталях, передати почуття й переживання героїв, підкреслити певні емоції дозволяє зміна планів. Наприклад, у фільмі «Танго смерті» надкрупним планом подається револьвер, прикритий Майїною хусткою, який знаходить анарх на своєму ліжку і застосовує для самогубства (таким чином акцентується фатальна роль цієї зброї в житті чоловіка), анарха в той час, коли він пускає собі кулю в лоб. Багато кадрів у цій стрічці подано дальнім планом, щоб продемонструвати незначущість людини в певній ситуації, її неспроможність щось змінити. У «Геть сором!» часто крупним планом подається Уляна (її сумні очі, опущений погляд) з метою підкреслити

приреченість героїні на страждання, безвихідь тієї ситуації, в полоні якої вона опинилася, обличчя Б'янки перед самогубством та ін.

У «Вальдшнепах» також помітні спроби акцентувати важливі деталі за допомогою зйомок крупним планом. В. Просалова помітила: «Удалими виявилися подані крупним планом кадри про те, як вона [тобто тьотя Клава. – В. Ч.] іронізує з приводу свого статусу тітки такої молодої племінниці, як Аглая. Акцент на цій сцені дозволяє збагнути підтекст кіноверсії, за якою родинні зв'язки – звичайнісінька фікція, необхідна лише для більшої переконливості взаємин виконавців завдання» [6, 102]. Крупним планом також знято трубу пароплава, з якої клубочиться густий дим, що символізує смерть, погляд Вовчика перед тим, як він застрелив Карамазова.

Для того, щоб створити інтригу, викликати у глядача передчуття трагічної розв'язки, у стрічках застосовано ефект розсіяного світла, який візуально робить героїв схожими на примар. Створити враження давнини дозволяє ефект старої хроніки (сепія), завдяки чому зображене набуває жовтуватого відтінку. Таким чином, кінематографісти наближають глядача до зображуваних подій, акцентують завуальовані М. Хвильовим місця. Прибираючи всі яскраві кольори зі стрічок, створюється поверховий ефект «маски», яка виконує кілька функцій: залякування (намагання відлякати ворога), захист (допомагає приховати свою справжню людську суть, наміри), трансформація (зміна поглядів людини, розчарування і, зрештою, роздвоєння особистості).

Аналіз підтвердив, що за допомогою звукових ефектів, кольорових обрамлень, музичного супроводу, пейзажів, інтер'єрів тощо в екранізаціях збагачено символіку, трансформовано подієвий ряд і сюжетні перипетії, поглиблено морально-психологічний компонент, ускладнено структуру наративу та увиразнено образи головних героїв. Режисеру кінотрилогії «Танго смерті», «Геть сором!», «Вальдшнепи» вдалося передати дух оригіналу, разом із тим, через нелегкий для сприйняття стиль письменника, численні завуальовані місця у творах, неможливість точно відтворити на екрані певні

образи, художні засоби, часопростір, відсутність другої частини роману, відкритість фіналу повісті можна стверджувати, що кінематографісти «переписали» автора, застосовуючи низку специфічних кінозасобів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Эйзенштейн С. Монтаж. Москва: ВГИК, 1998. 193 с.
2. Тишунина Н. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований. *Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века: материалы международной научной конференции. Серия «Symposium»*. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. Вып. 12. С. 149–154.
3. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 92 с.
4. Гаврак З. З французької семіотики кіно. *Кіно-Театр*. 2005. № 1. С. 24–29.
5. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва: Прогресс, 1989. 616 с.
6. Просалова В. Літературна й кінематографічна версії роману М. Хвильового «Вальдшнепи»: конфлікт конкретизацій. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*. 2017. Вип. 25. С. 93–107.
7. Wolf W. Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality. Amsterdam: Rodopi, 1999. 272 p.
8. Vanoye F. Récit écrit, récit filmique. Cinéma et récit-I. P.: Nathan, 1989. 218 p.
9. Epstein J. Le Cinématographe vu de l'Etna. 1926. 79 p.

REFERENCES

1. Eyzenshteyn, S. (1998). Montazh. Moskva: VGIK. [in Russian].
2. Tishunina, N. (2001). Metodologiya intermedial'nogo analiza v svete mezhdistsiplinarnykh issledovaniy. *Metodologiya humanitarnogo znaniya v perspektive XXI veka: materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii. Seriya «Symposium»*. Sankt-Peterburg, May 18. 2001 (pp. 149–154). Sankt-Peterburg: Sankt-Peterburgskoye filosofskoye obshchestvo. [in Russian].
3. Lotman, Yu. (1973). Semiotika kino i problemy kinoestetiki. Tallin: Eesti Raamat. [in Russian].
4. Havrak, Z. (2005). Z frantsuz'koyi semiotyky kino. Kino-teatr, 1. 24–29. [in Ukrainian].
5. Bart, R. (1989). Izbrannyye raboty: Semiotika: Poetika. Moskva: Progress. [in Russian].
6. Prosalova, V. (2017) Literaturna i kinematohrafitsna versii romanu M. Khvylovogo «Valdshnepy»: konflikt konkretyzatsii. *Aktyalni problemy ukrainskoi literatury i folkloru*, 25. 93–107. [in Ukrainian].
7. Wolf, W. (1999) Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality. Amsterdam: Rodopi. [in English].
8. Vanoye, F. (1989). Récit écrit, récit filmique. Cinéma et récit-I. P.: Nathan. [in French]
9. Epstein, J. (1926). Le Cinématographe vu de l'Etna. [in French]

АННОТАЦІЯ

Виктория Чуйко. Перекодирование произведений Н. Хвильового средствами кино: семиотический аспект

Рассмотрена система знаков кино, с помощью которых литературное произведение переносится на экран и адаптируется к условиям принципиально нового вида искусства (на примере кинотрилогии, снятой по мотивам произведений Н. Хвильового). Рассмотрено классификации кинознаков, установлено ключевую, которая легла в основу исследования.

Определено, что органичное соединение приемов монтажа, смена кадров, музыка, всевозможные визуально-звуковые приемы дали возможность не только передать основную идею произведений украинского классика, но и сделать более выразительными определенные моменты, ее мотивы.

Ключевые слова: семиотика, перекодирование, кинознак, словесный знак, киноприемы.

ABSTRACT

Victoria Chuiko. Transformation of M. Khvylovy's works by means of cinema: semiotic aspect

The system of movie signs is examined, with the help of which the M. Khvylovy's works are transferred to the screen. Various approaches to the semiotics of cinema have been analyzed, including Y. Lotman, Y. Tinyanov, S. Eisenstein, Z. Havrak, R. Bart, and a key classification of R. Havrak (visual, audio, associative, verbal and symbolic) has been selected. After all, that is the basis of the study.

It has been found that cinema allows to sharpen the «text» created by the writer with the help of the word, but sometimes because of the inability to accurately reproduce the visual, compositional, stylistic elements of cinematographers use «screen» equivalents, which allow to visual and audio purely literary moments. Thus, when adapting a literary "text" to the conditions of a cinematic environment, both common characters for literature and cinema, as well as specific «screen» characters are used. In the semiotics of cinema, the following characters are distinguished: sounds, soundtrack, monologues / dialogues / polylogues, various visual images, foreshortening, color play, light organization, camera movement, plans, etc.

An analysis of O. Muratov's films showed that visual signs (interiors, landscapes, costumes, makeup, color combinations, objects that indicate the events) were used during the cinematic reception of stories and classic novels; audio (sound and noise effects, music, reverb, etc.); symbolic (emphasis is placed on certain objects-symbols that express the motive of the works: mask, window, dog, black smoke, revolver, etc.); linguistic (nonverbal – facial expressions, gestures, intonation, timbre – and verbal elements). It is determined that the tapes are "built" on such key cinematic techniques as refrain, associative communication, use of different editing techniques, change of plans (large, very large, medium, far), different light effects (sepia, diffused light). Thus, films have a number of coding chains that form characters that are perceived by the recipient, get the meaning embedded in the tapes, and are often unwittingly compared to literary correspondences.

Key words: semiotics, transcoding, cinematic sign, word sign, movie receptions.

Стаття надійшла до редакційної колегії 13.06.2019 р.

Рекомендовано до друку 15.07.2019 р.

ХУДОЖНЄ ОСМИСЛЕННЯ ІСТОРИЧНОГО МИНУЛОГО В ЛІТЕРАТУРІ

УДК 821.161.2 – 311.6.09

DOI: 10.31558/2308-1902.2019.27.5

Людмила РОМАС

кандидат філологічних наук, доцент,
Національний технічний університет
«Дніпровська політехніка»

АВТОРСЬКА ТОЧКА ЗОРУ НА ПРОТИСТОЯННЯ «СОВІТИ – АРМІЯ КРАЙОВА – УПА – НАЦИСТСЬКА НІМЕЧЧИНА» В ІСТОРИКО-ПРИГОДНИЦЬКОМУ РОМАНІ А. КОКОТЮХИ «ЧОРНИЙ ЛІС»

У статті досліджено вияви авторської точки зору на протистояння «совіти – УПА – Армія Крайова – нацистська Німеччина» в історико-пригодницькому романі А. Кокотюхи «Чорний ліс». Основну увагу зосереджено на ідеологічній точці зору. Доведено, що авторська точка зору простежується через паралельний опис долі різних людей, через опосередковану оцінку конкретної ситуації героями, через авторські описи-роз'яснення політичної обстановки, через опозицію «свої – чужі», через діалоги героїв про історію та через детальне портретування. У поліфонічному творі наявні різні точки зору, не підпорядковані одна одній, а рівноправні. Авторська позиція простежується від опису подій довоєнної дійсності до чотиристороннього протистояння сил на території Волині.

Ключові слова: роман, опозиція, детальне портретування, чотиристороннє протистояння, авторська точка зору, А. Кокотюха.

Постановка проблеми в загальному вигляді. Роман А. Кокотюхи «Чорний ліс» – перша книга з трилогії про УПА. Хоча ця тема тільки набирає обертів в українській літературі, але А. Кокотюха далеко не перший, хто за неї взявся. І все ж його твори заслуговують на увагу української літературознавчої спільноти, адже для художнього осмислення певного історичного періоду автор обрав досить незвичний формат – гостросюжетний роман. У передмові до твору І. Патриляк переконує у природності виникнення інтересу до сюжетів такого типу: «Боротьба між українською національно-державною та радянсько-російською ідентичностями, яка впродовж останніх десятиліть велася політичними і пропагандистськими методами, стараннями чинного російського режиму переросла у криваву війну. Війну, котра пробуджує в

наших громадян інтерес до пізнання попереднього досвіду подібних протистоянь, які мали місце в 1917–1920-х та 1940–1950-х роках» [9, с. 5], а дослідження проблеми точки зору автора на описувані події напрошується саме собою. Це поняття вперше детально розглянув Б. Успенський у книзі «Поетика композиції», акцентувавши на ньому як на категорії поетики художньої літератури та визначивши різні підходи до його розуміння, в основі якого лежить явище поліфонії (М. Бахтін). Зокрема, Б. Успенський зауважує: «В аспекті, який нас цікавить – аспекті точок зору – явище поліфонії може бути, як нам видається, зведене до таких основних моментів.

А. Наявність у творі кількох незалежних точок зору. Ця умова не вимагає спеціальних коментарів: сам термін (поліфонія, тобто «багатоголосся») говорить сам за себе.

Б. Ці точки зору мають належати безпосередньо учасникам події (дії), про яку розповідається. Інакше кажучи, тут немає абстрактної ідеологічної позиції – поза особистістю якогось героя.

В. При цьому ці точки зору проявляються насамперед у плані ідеології, тобто як точки зору ідеологічно цілісні. Іншими словами, різниця точок зору проявляється насамперед у тому, як той чи інший герой (носій точки зору) оцінює дійсність, яка його оточує» [8, с. 25].

На думку Н. Д. Тмарченка, точка зору – це стан (позиція) «спостерігача» (розповідача, персонажа) у світі, який зображується (у часі, у просторі, у соціально-ідеологічному й мовному середовищі), який, з одного боку, визначає його світогляд відносно «об'єму» (поле зору, ступінь обізнаності, рівень розуміння) і в плані оцінки сприйнятого і з іншого боку, – виражає авторську оцінку цього суб'єкта і його світогляду [6, с. 266].

Найточніше й найлаконічніше, як нам видалося, сформульоване визначення «точки зору» в підручнику «Теорія літератури» за науковою редакцією О. Галича, де воно трактується як «форма певної світоглядної позиції, що стоїть за всім зображеним у творі і зв'язує його вираженням певної концепції світу й людини» [2, с. 153].

Виклад основного матеріалу. У статті основну увагу зосереджено на ідеологічній точці зору, тобто на тому, як герой чи автор-оповідач (носій точки зору) оцінює політичну дійсність, яка його оточує. «Структуру художнього тексту можна описати, якщо виокремити різноманітні точки зору, тобто авторські позиції, з яких ведеться оповідь (опис), і досліджувати відношення між ними (визначити їх сумісність чи несумісність, можливі переходи від однієї точки зору до іншої, що своєю чергою пов'язане з розглядом функції використання тої чи іншої точки зору в тексті)» [8, с. 16].

Перед нами справді поліфонічний твір, адже є різні точки зору, які при цьому не підпорядковані одна одній, а подаються як рівноправні. Авторська точка зору на події в романі «Чорний ліс» простежується абсолютно в усьому, починаючи від опису подій довоєнної дійсності і закінчуючи «чотиристороннім» протистоянням сил на території Волині. Все починається з розповіді про виправно-трудоий табір НКВС. На відміну від попереднього роману про УПА «Червоний», де події розгортаються спочатку в Україні, а вже потім у Росії, у романі «Чорний ліс» автор повертає героя-українця з Миргорода зі сталінського табору на Уралі на волинські землі, де на той час уже точилася боротьба між «совітами», упівцями, німцями й поляками.

Порівняно з попереднім твором про УПА, письменник повністю змінює авторську «тактику і стратегію» в оцінці героїв, одразу подаючи детальні характеристики всіх присутніх у бараці. Він уже не вдається до використання «посередників» (журналіст, енкаведист, танкіст, міліціонер) і виконує свою пряму функцію оповідача. Н. Д. Тмарченко стверджує: «...Щоб побачити зображену в тексті дійсність як реальну, треба стати на точку зору одного з персонажів [6, с. 266].

У романі «Чорний ліс» читач роздвоюється, поперемінно «стаючи на бік» то Максима Коломійця, то отамана Хмари. «Автор не відразу знаходить не випадкове, творчо принципове бачення героя, не відразу його реакція стає принциповою і продуктивною [1, с. 7], а реципієнт теж не може відразу прийняти позицію головного героя й не змінювати її до останньої сторінки.

Увівши в текст роману героя-східняка, автор намагається продемонструвати однакове ставлення радянської влади до українців усіх регіонів, удаючись до розкриття причин того, чому Максим потрапив до табору. Подружжя Коломійців вирішило помститися Романенкові за те, що він своїми діями дискредитує радянську владу, яка, на думку Максима, не була ідеальною, та все ж «він їй служив із доброї волі і в щось таки вірячи. Хоча намагався бути обережним у словах і вчинках» [5, с. 19]. Максим застрелив Романенка начебто за те, що той звабив його дружину, «спадкову петлюрівку» [5, с. 20].

Максим Коломієць – міліціонер з Полтавщини, засуджений за вбивство свого колеги, а відбуває термін разом з тими, кого сам саджав. Він готовий дати радянській владі ще один шанс, послужити їй, але не з власної волі опиняється на західноукраїнських землях серед тих, кого вважав справжніми ворогами, такими ж, як і німці. «Засудженому за вбивство міліціонерові Максимові Коломійцю випало бути закинутим у ворожий тил на чолі радянської диверсійної групи, яку склали повністю з кримінальних злочинців» [5, с. 62].

У романі зображені й інші представники радянської влади, які дуже ревно їй служать, з такими людьми краще не конфліктувати, з ними «мудрі люди прагнуть тримати дистанцію, подалі від гріха» [5, с. 17]. Серед них Матвій Романенко, який «щиро вірив у те, що все робиться на благо», на думку автора, «молодий та ранній, котрий націлювся йти далеко й рости високо» [5, с. 6]. Тридцятидворічний капітан, щоб вислужитися, розстрілював невинних людей для кількості. Інший представник системи – капітан Ярцев, табірний опер, який запропонував Максимові співпрацю й десант із зеками в район Здолбунова, людина хитра й підступна. Руфін – комісар держбезпеки, відданий своїй справі, людина, яка вміє переконувати. Авторське ставлення до Матвія Романенка проглядається через емоційні характеристики його діянь, а Ярцев і Руфін у романі «позбавлені» деталізованих характеристик.

Часто автор акцентує на реаліях тих часів. Зокрема, капітан Ярцев говорить: «Аби не так, влупили б іншу статтю й інший строк. І дуже пощастило

тобі, що приревнував ти того капітана до своєї жінки до війни. Закони воєнного часу, убивство капітана НКВС, знаєш, що за таке буває» [5, с. 14].

Авторська точка зору простежується через паралельний опис долі різних людей, зокрема через опис долі Оксаниної (дружина Максима) родини. Її батько воював у Петлюри, його розстріляли, а мати з дітьми змушена була втікати з Києва. На вокзалі в Харкові в неї вкрали документи, і вона, їх відновлюючи, змінила прізвище на своє дівоче, пізніше доньок повидавала заміж за радянських службовців, але все життя їй доводилося старанно стирати «небезпечне тепер минуле» [5, с. 63]. Подібна доля й у Максимового роду: мати наказала йому «нікому й ніде не признаватися, що тато бився з червоними» [5, с. 19]. Автор устами Максима оцінює ситуацію (подає свою точку зору): «Остаточно розбивши відкритих класових ворогів, червоні почали шукати прихованих, виявляючи їх серед родичів, полеглих у боях із Червоною армією» [5, с. 18]. Максим і Оксана могли вважати себе прихованими ворогами СРСР. І потім це зіграє свою роль. А на той момент міліціонер Максим Коломієць вважав, що коли повернеться мир, то й влада стане кращою, а те, що сталося з батьком – збіг обставин. Досить наївний, він навіть збирався писати листа Сталіну, та Оксана відмовила. Автор, подавши передісторію головного героя, зауважує, що Коломієць, попри все, готовий був дати радянській владі шанс.

Перебування Максима в таборі, на заготовці лісу, не можна назвати нестерпним. «У таборі не гнобили, навпаки, поставили колишнього міліціонера нарядником на лісопилку. І єдине, на що варто було зважати, – не повертатися зайвий раз спиною до кримінальних злочинців» [5, с. 21]. У планах Коломійця було дострокове звільнення, але все змінила війна. Його помітили й почали готувати до диверсії.

Композиційно роман поділений на чотири частини з промовистими назвами («Диверсант», «Свої», «Ванда», «Хмара»), а ті своєю чергою поділені на дрібніші з назвами, з яких відразу стають відомими дати й місця подій. Відповідно сам роман має підзаголовок «Українські хроніки 1943 року».

«Диверсант» – назва першої частини, у ній розповідається про причини засудження й табірне життя Максима Коломійця. Про те, хто саме диверсант, дізнаємося аж на сорок шостій сторінці. У частині «Свої» автор допомагає читачеві розібратися, хто чужі, а хто свої в тій війні: «Комуністи пояснюють тутешнім селянам, як добре було за Сталіна. Ми пишемо – колгоспи придумані більшовицькими комісарами, аби грабувати простих людей, а Німеччина дала змогу вільно працювати на своїй землі. Націоналісти, наскільки я розумію, пояснюють: усі режими, включно з польським, пані Вандо, несли українцям лише горе. Тому закликають гуртуватися, чинити опір, боротися» [5, с. 97].

Орест Субтельний, аналізуючи період окупації Західної України Радянською владою, зазначає, що «радянський режим усіляко намагався заволодіти «серцями й думками» населення. Більшовики оголосили, що прийшли, як «прапороносці високих гуманістичних принципів» < >. Особливі зусилля робилися для того, щоб справити на західних українців враження «українськості» нового режиму» [7, с. 556]. Люди спочатку повірили, а потім глибоко розчарувалися в комуністичному режимові, бо «поведінка численних радянських чиновників, які потоком пливли у Західну Україну, мало що зробила для обілення образу нового режиму. Звиклі до «пролетарських» методів роботи», вони нерідко шокували західняків примітивністю й грубістю, які не личили носіям «передового соціалістичного ладу». Представники Радянської України, які майже повсюдно користувалися російською мовою, швидко розвіяли ілюзії про їхню хвалену «українськість» [7, с. 557].

У романі описаний пізніший період, коли люди вже остаточно зрозуміли, чим є радянська влада і що проти неї треба боротися: «Навесні 1940 р. режим відкинув маску демократичності та розпочав широкомасштабні репресії – як проти українців, так і проти поляків. Найбільш поширеним і страшним їх різновидом стала депортація. Тисячі уявних «ворогів народу» без усякого попередження, суду чи навіть формального звинувачення арештовували, заганяли у вагони для худоби й вивозили до Сибіру й

Казахстану для невольницької праці у страхітливих умовах. Багато депортованих гинули, часом цілими родинами» [7, с. 558].

На території Західної України радянська влада справді скористалася вже всіма своїми шансами. «Включення Західної України до складу Української РСР, без сумніву, було подією великої історичної ваги, оскільки вперше за багато століть українці з'єдналися в межах однієї державної структури. Але через обмежену тривалість це насильне об'єднання не спричинило глибоких змін ні в Західній, ні в Радянській Україні. І все ж воно мало певний вплив: перше знайомство з радянською системою виявилось для західних українців в основному негативним досвідом, у результаті якого багато з них дійшли висновку, що «більшовицької» влади слід уникати будь-якою ціною» [7, с. 560]. Такої ж думки дотримується й автор роману, стверджуючи: «Комуністів по тутешніх селах після майже двох років більшовицької влади не любили» [5, с. 23].

Один із головних героїв роману «Чорний ліс» так характеризує ситуацію, що склалася: «Наші люде тямлять се без спеціальної агітації, – повів Хмара далі. – Та й східняки не такі вже й причумлені. З нами, у повстанчій армії, уже воюють ті, кого роками дурила комунія: так обіцяла ліпше життя. Що воно таке – чужа влада, за сей час усі українці, де б вони не жили, таки встигли на собі пізнати. І за Польщі, і за Москви, а тепер – за Гітлера на цих землях кожний раз кров проливали. Зараз, поки великі війська воюють між собою, ми з вами маємо добру нагоду ізсередини тут по всіх бити. Й обидві ворожі армії, як можемо, – послаблювати. Тож ані німці, ані совіти в наших селах не мають ніякої підтримки» [5, с. 35].

Андрій Кокотюха багато уваги приділяє опису, чи то роз'ясненню, політичної ситуації, у такий спосіб демонструючи свою авторську точку зору на описувані події. Він, начебто ставши на бік отамана Хмари, детально пояснює читачеві, що насправді було проблемою: загальну ситуацію трохи ускладнювали німці, з поляками було складніше, але терпимо. «Радянські партизани впали, мов сніг на голову. І хоча за діями Червоної армії

керівництво ОУН та УПА стежило, поява в тутешніх лісах окремих червоних партизанських загонів та диверсійних груп змусила додати до переліку ворогів ще одного. Як досить швидко з'ясувалося, серйознішого за поляків, котрі тут же прогнозовано почали шукати союзу з більшовиками» [5, с. 64]. Українці почали воювати відразу на три фронти. Воювати з червоними було складно, оскільки «партизанів забезпечували регулярно. За радянськими стояла величезна військова машина, на яку працювала промисловість величезної держави» [5, с. 64]. /Тут уже простежується авторський сучасний погляд на ситуацію більш ніж сімдесятирічної давності, коли стало відомо багато подробиць/.

Інструкція генерала С. Ровецького (1941 р.) визначала основні завдання діячів СЗБ (Polski Związek Powstancy) у Західній Україні. У ній підкреслювалося, що СЗБ зорієнтована передусім на боротьбу проти Німеччини, однак місцеве підпілля мало бути організоване таким чином, щоб протидіяти також можливому наступу Росії в західному напрямку. Будь-які форми співпраці з німцями і «радами» суворо заборонялися» [3]. У романі «Чорний ліс» автор відтворює реальну ситуацію часів Другої світової війни, коли в кожній з ворогуючих сторін були «свої»: поляки-підпільники працювали на німців, водночас співпрацюючи з радянськими військами (Ванда Мостовська), серед упівців теж були ті, хто служив німцям і совітам.

Опозиція «свій – чужий» набуває особливого значення у другій частині роману з назвою «Свої». За задумом автора, саме з моменту десанту на західноукраїнські землі починається внутрішня трансформація головного героя. Він одразу постає перед вибором: піти з бандитами або померти. Але у фіналі першої частини Максим Коломієць потрапляє в полон до упівців. І саме через діалоги з Хмарою про Сталіна й Гітлера, про більшовицьку пропаганду автор розкриває характер головного героя, висвітлює його політичну позицію, яка поступово змінюється: «Українці, котрі піддалися більшовицькій пропаганді, не завжди ворогами є. Ти і такі, як ти, Максиме Коломієць, здебільшого обдурені. Таких шкода. І людину, якій заморочили голову, не слід

карати на смерть лише за се. Тому ми з тобою можемо лише сперечатися, один одному свою правоту доводячи. Я переконаний – Сталін є ворогом українців. У відповідь протилежне чую. Гаразд, тоді маєш можливість повернутися назад без зброї до тих, кого справді своїми вважаєш» [5, с. 105]. Визнаючи, що східняк тримається гідно, Хмара намагається довести, що ворог у них спільний, і в українця з Волині, і в українця з Полтавщини. Автор подає суперечливий портрет отамана, адже й сьогодні в Україні ще не всі визнають воїнів УПА захисниками. І тоді здавалося, що ворог у них один, але «радянські загони вперто відмовлялися визнавати УПА рівними собі союзниками у спільній боротьбі, а навпаки – кидали всі сили на витіснення з тутешніх лісів та подальше знищення українських формувань» [5, с. 111–112].

Радянські партизанські загони організовували диверсії в німецькому тилу, щоб спровокувати німців до активніших дій проти українських повстанців, бо боялися, що, замість буржуазної Польщі, вони хотіли створити на цих територіях «якусь свою буржуазну Україну» [5, с. 117]. Автор наводить думку про упівців майора НКВС Василя Єрмолова: «Бандити, зрадники, фашисти, інакше я їх називати не хочу й не буду. Те, що вони себе називають бандерівцями, то себе виправдовують. Значить, є в них один такий ідейний, усі його слухають, поважають, і він ніби хохол. Тобто, хитра штука, Яковичу. Своїх же людей по селах дурять. Не Гітлер, бач, ними керує, а пан Бандера. Не німець, а свій. Працюють на довіру, січеш? А для мене вони – бандити, баста!» [5, с. 118]. У зв'язку з цим формувалися спеціальні загони, які розхитували ситуацію, змушували «місцеве населення боятися й утрачати довіру до бандерівців як захисників» [5, с. 120].

Усі події другої частини перемежуються діалогами про історію та сьогодення героїв. Вони довго обговорюють ситуацію, що склалася, і хто в ній винен. Хмара доводить, що більшість людей або залякані, або затуркані. «Тих, хто міг би дійти до всього сам і розказати людям, ще двадцять років тому повбивали. На Чернігівщині, Київщині, Харківщині, Черкащині, скрізь. Волю

тих, кого не доби́ли, страши́м голо́дом злама́ли» [5, с. 136]. Можливо, у цих словах звучить думка самого автора.

На цьому етапі своєї трансформації головний герой роману починає сумніватися в тому, що міцно засіло в його голові і заважало прийняти почуте. Поки служив і виконував накази – все було зрозуміло, поки перебував у таборі – тим більше. «Зараз же вир подій закрутив, збив із пантелику, морочив та розривав на клапті. Уважаючи себе чоловіком з досвідом, здатним дати собі раду й пояснити все, що відбувається з ним та довкола нього, тепер Максим відчув власну безпорадність. Не знав, не готовий був сказати, з якого боку ворог, де друг, кого слухати варто, а з ким не треба навіть нічого починати, відразу стріляти» [5, с. 137]. Щоб остаточно герой зрозумів, де чужі, а де свої, письменник використовує вже випробуваний ним прийом у романі «Червоний» – «показує» Максимові безчинства партизанів у селі, після чого констатує: «Сьогодні для нього не лишилося іншої дороги, ніж повертатися назад із повстанцями» [5, с. 148], експеримент спрацював.

Для того, щоб читач визначився зі своїм баченням ситуації, автор перед кожною наступною частиною роману подає цитату з того чи іншого документу часів Другої світової війни. Перед першою частиною розміщено уривок з листа секретаря ЦК КП(б)У Микити Хрущова – Сидору Ковпаку та Семену Рудневу, у якому не рекомендується вступати в контакт з керівниками українських буржуазних націоналістів (від 23 березня 1943 року), перед другою частиною – уривок зі звіту командира 1-ї Української партизанської дивізії Сидора Ковпака про Карпатський рейд (1 жовтня 1943 року), перед третьою частиною розміщено уривок зі звіту відділу Крука з групи «Богун» (від 10–11 червня 1943), і перед четвертою – уривок зі звернення Проводу ОУН(б) до українців в червні 1943 року. Їх можна вважати епіграфами, бо вони виконують у тексті прогностичну функцію.

Третя частина має назву «Ванда», і йдеться в ній переважно про діяльність різних диверсійних груп усіх учасників військового конфлікту. У попередніх двох частинах ми спостерігали, як оцінюють події автор, Максим

Коломієць, нквсники та упівці. У третій частині спостерігаємо ще дві точки зору – польської диверсантки та німецького командування. Оскільки описується війна, Кокотюсі довелося розширити персоносферу роману за рахунок поляків і офіцерів рейху, не обмежуючись, як у «Червоному», опозицією «чекісти – упівці». Відповідно з'явилося чотири точки зору на те, що відбувалося в Україні – українська, совєцька, польська й німецька.

Андрій Кокотюха вдається до детального портретування всіх героїв роману. Зокрема, Ванди Мостовської, яка мала досить нестандартну зовнішність: «Від природи отримала трохи видовжене лице, гостре підборіддя видавалося вперед, і коли йшла, то могло скластися враження – витягує шию, при цьому з погордою деручи носа й дивлячись на усіх зверхньо» [5, с. 41]. Саме через її сприйняття подається бачення українців як нації, політичної ситуації на території Західної частини України, стану культури. Завдяки роздумам польської диверсантки ми дізнаємося, що українське населення мусило долучатися до культури Рейху, що «поряд із німецькими існували також українські друковані видання, діяли церкви, хай під жорстоким контролем окупаційної влади» [5, с. 151]. Ванда стверджує, що чекати лояльності від українців не варто: «... Українці тримають дулі в кишенях, а пістолети під подушками. Їхню прихильність не купити, офіційно дозволивши створювати різні кишенькові структури: культурні, суспільні, навіть політичні. Вони лише використовують наданий ресурс. А потім, отримавши відповідний сигнал, зрадять та почнуть стріляти в спину тим, із ким ще вчора старанно обмінювалися нацистським привітанням» [5, с. 152]. Вона виділяє ще одну дуже показову рису українців: «...Давно навчилися говорити й писати про важливі для себе речі не прямо, а ніби ненароком та між рядків» [5, с. 152].

Через посередництво Ванди Мостовської подаються усі роздуми і сумніви, пов'язані з особовим складом кількох ворогуючих сторін: «... У загонах, засланих сюди московським партизанським штабом, є чимало етнічних українців. Велика ймовірність, що бандерівці зможуть швидко розкласти та переагітувати земляків зі Сходу, схиливши на свій бік» [5, с. 153].

Під впливом подій, що зображені у четвертій частині роману, відбувається трансформація поглядів головного героя. Він прагне зрозуміти, хто він є серед повстанців тепер. Чи став уже своїм? Йому запропонували стати одним із них, але зброю не видали. Хтось ставиться до нього як до товариша, а хтось зовсім його не сприймає. Автор фіксує такий момент: «За останні тижні Максим пережив багато. Кардинально змінив погляд на більшість речей, які донедавна виглядали очевидними, зрозумілими й непридатними для дискусій. Тож готовий був приймати й освоювати нові для себе реалії безумовно» [5, с. 274–275]. Після смерті Хмари і знайомства з Червоним, а особливо після того, як сам став свідком партизанських «подвигів», сумнівів у вірності обраного шляху не лишилося: «Викинув із голови все, окрім думки: поки він та інші можуть захищатися, вони житимуть і не даватимуть ворогам грабувати та вбивати мирних людей, котрі завинили перед червоними партизанами лише в тому, що з ними воювати легше, простіше та навіть корисніше для власних кишень і речових мішків» [5, с. 284].

Автор робить остаточний висновок: «Уже ніхто не скаже, помиляється Коломієць чи ні. Шукати ж правильні відповіді сам Максим поки не збирався. Вистачало остаточного розуміння: він чітко знає та усвідомлює, чому хоче лишатися з повстанцями далі» [5, с. 284]. Згодом акцентовано: «Свідомість героя, його почуття і бажання світу – предметно-вольова настанова – з усіх боків, як кільцем, охоплені авторським баченням його і його світу; вислови героя охоплені висловлюваннями про героя автора» [1, с. 13].

Висновки. У нашому суспільстві люди й досі сприймають історію такою, якою її подавали в російсько-радянському контексті. Проте А. Кокотюха зауважує: «Актуальна українська історична наука нині наближає нас до того, що відбувалося в Україні під час Другої світової війни насправді. А саме: запекла війна між двома окупаційними для українців і однаково тоталітарними режимами – нацистським та комуністичним. І не менш запекла національно-визвольна війна українського народу проти обох режимів» [4, с. 296]. Хоча сам автор визначає жанр твору як художній, гостросюжетний

історико-пригодницький роман, у якому не варто дошукуватись прототипів і документальної відповідності, вважаємо, що йому вдалося хоча б трохи пролити світло на реалії того часу, виявивши авторську позицію на протистояння совітів, Армії Крайової, УПА та нацистської Німеччини.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности / Эстетика словесного творчества / Михаил Михайлович Бахтин; [сост. С. Г. Бочаров; текст подготовит. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова]. [2-е изд.]. Москва: Искусство, 1979. С. 7–181.
2. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. Київ: Либідь. 2001. 486 с.
3. Ільюшин І. Українська повстанська армія і Армія Крайова. Протистояння в Західній Україні (1939–1945 рр.). Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. 399 с.
4. Кокотюха А. Від автора / Кокотюха А. Чорний ліс: роман / Харків: Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2015. С. 296–299.
5. Кокотюха А. Чорний ліс. Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2015. 304 с.
6. Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий: [гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко]. Москва: Издательство Кулагиной, Intrada. 2008. 358 с.
7. Субтельний О. Історія України. Київ: Либідь. 1993. 718 с.
8. Успенский Б. А. Поэтика композиции. Москва: СПб: Азбука. 2000. 352 с.
9. Патріляк І. За лаштунками партизанської війни / Кокотюха А. Чорний ліс: роман / Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2015. С. 5–6.

REFERENCES

1. Bahtin, M. (1979) *Estetika slovesnono tvorchestva* [Avtor i heroy v estetycheskoy deyatel'nosnosti] (pp. 7 – 181). [in Russian].
2. Galich, O. Nazarec, V. Vasil'yev, E. (2001). *Teoriya literatury*. Kyiv: Lybid'. [in Ukrainian].
3. Il'yushin, I. (2009). *Ukrayins'ka povstans'ka armiya i Armiya Krayova. Protystouann'a v Zahidniy Ukrayiny (1939–1945 pp.)*. Kyiv: Kyievo-Mohylianska akademiia [in Ukrainian].
4. Kokotyukha, A. (2015). Vid avtora [Chorny lis]. Kharkiv: Knyjkovy klub: klub Simeynogo dozvillya. [in Ukrainian].
5. Kokotyukha, A. (2015). *Chorny lis* [Chorny lis]. Kharkiv: Knyjkovy klub: klub Simeynogo dozvillya. [in Ukrainian].
6. *Poetics: a dictionary of current terms and concepts* (2008). Moskva: Intrada. [in Russian].
7. Subtel'ny, O. (1993). *Istoriya Ukrayinu*. Kyiv: Lybid'. [in Ukrainian].
8. Uspensky, B. (2000). *Poetika kompozicii*. Moskva: SPb: Azbuka. [in Russian].
9. Patrylyak, I. (2015). *Za lashtunkamy partyzanskoyi viyny* [Chorny lis]. Kharkiv: Knyjkovy klub: klub Simeynogo dozvillya. [in Ukrainian].

АННОТАЦІЯ

Людмила Ромас. Авторская точка зрения на противостояние «советы – УПА – Армия Крайова – нацистская Германия» в историко-приключенческом романе А. Кокотюхи «Черный лес»

В статье исследованы проявления авторской точки зрения на четырехстороннее противостояние в историко-приключенческом романе А. Кокотюхи «Черный лес».

Основное внимание сосредоточено на идеологической точке зрения. Доказано, что авторская точка зрения прослеживается через параллельное описание судеб разных людей, через опосредованную оценку конкретной ситуации героями, через авторские описания-разъяснения политической обстановки, через оппозицию «свои – чужие», через диалоги героев об истории и через детальное портретирование. В полифоническом произведении представлены разные точки зрения, не подчиненные друг другу, а равноправные. Авторская позиция прослеживается от описания событий довоенной действительности до четырехстороннего противостояния сил на территории Волыни.

Ключевые слова: роман, оппозиция, детальное портретирование, четырехстороннее противостояние, авторская точка зрения, А. Кокотюха.

ABSTRACT

Liudmyla Romas. Author's point of view on the rivalry «soviets – UPA – The Home Army– nazi Germany» in A. Kokotiukha's historical-adventure novel «The Black Forest».

The following article depicts the research on displays of the author's point of view on the rivalry «soviets – UPA – The Home Army – nazi Germany» in A. Kokotiukha's historical-adventure novel «The Black Forest». The emphasis is put on the ideological point of view. It demonstrates, that the author's point of view is seen through the parallel description of destinies of different characters, through the indirect estimation of the specific situation by the characters, through author's descriptions-clarifications of the political state, through the opposition «friend of foe», through dialogues of characters about the history and through the detailed portraiture. Comparing to the previous work about UPA, the writer completely changes author's «tactics and strategy» in evaluating characters and situations. He gives detailed characteristics of all the present characters immediately without using «intermediary agents» (a journalist, an (special services agent), a tankman, a policeman), performs the role of a narrator. In the novel «The Black Forest» A. Kokotiukha reconstitutes the real situation of the World War II times, when each of the opposing sides had their own «friends»: polish underground worker worked for Germany, while cooperating with soviet troops, UPA also had ones who served both germans and soviets. Compositionally the novel is divided into four parts with expressive headings («Saboteur», «Friends», «Wanda», «Cloud»), that are then divided into smaller ones with headings, that give the precise information about dates and places of events. Respectively, the novel itself has the subheading «Ukrainian Chronicles of 1943». In our society people still percept the history as it is presented by the Russian-soviet context. The author determines the genre of the work as artistic, action-packed historical-adventure novel, but he managed to uncover several historical moments. The polyphonic work contains different points of view, but the author's attitude is traced from the description of events of prewar reality to the four-way confrontation on the territory of Volyn.

Key words: novel, opposition, detailed portraiture, four-way confrontation, author's point of view, A. Kokotiukha.

Стаття надійшла до редакційної колегії 13.06.2019 р.

Рекомендовано до друку 15.07.2019 р.

УДК 82.091:477

DOI: 10.31558/2308-1902.2019.27.6

Валентина КРАСНІКОВА

кандидат філологічних наук, доцент,
Донецький національний університет
імені Василя Стуса

ІСТОРИЧНЕ МИНУЛЕ У ВІЗІІ ВОЛОДИМИРА СОСЮРИ

У статті здійснено комплексний аналіз історичного епосу В. Сосюри на матеріалі поем «Махно» і «Мазепа», роману у віршах «Тарас Трясило». Відзначається, що тематиці боротьби В. Сосюра присвятив низку творів, в яких письменник-епік позитивними персонажами обирає історичну постать – Нестора Махна й Івана Мазепу. Також у статті з'ясовано причини звернення В. Сосюри до постаті Тараса Трясила.

Ключові слова: епічні твори, історична тематика, національно-визвольна боротьба.

Постановка проблеми в загальному вигляді. В історію української літератури В. Сосюра увійшов як поет непростой долі, складного емоційно-психологічного реагування на світ. Усе, що йому судилося пережити, – від служби в петлюрівському війську, а потім переходу до більшовиків, – автор щиро зобразив у своїх творах. Через власні переживання та оцінки В. Сосюра осмислює історію, далеку і близьку, особливо періоду 1920-х років. З'являються його поеми «Червона зима», «1916 рік», «Навколо», «Золотий ведмедик», «Осінні зорі» та ін. Таким чином, поет мав досвід епічного осмислення минулого. Твори на історичну тематику – нове слово в художньому доробку В. Сосюри, де повною мірою виявлено життєве та естетичне кредо поета.

Формулювання цілей статті. Метою цієї статті є комплексний аналіз історичного епосу Володимира Сосюри на матеріалі поем «Махно» і «Мазепа», а також роману у віршах «Тарас Трясило». Теоретико-методологічною основою для дослідження послужили праці О. Білецького, М. Зерова, С. Єфремова, Д. Чижевського. Певним теоретичним підґрунтям роботи стали сучасні дослідження Ю. Барабаша, В. Моренця, С. Гальченка,

М. Ткачука, в яких склалася концепція поетичного доробку В. Сосюри, зокрема художньої специфіки його творів.

Виклад основного матеріалу. Сучасники В. Сосюри схильні до думки, що він був непередбачуваним. Ця непередбачуваність полягала в тому, що для поета не існувало заборонених тем чи одіозних постатей. Непередбачуваність ця йшла не від нестабільності психологічного стану чи непередбачуваності поведінки. Поет був прогнозований, і логіка його мислення йшла від творчих імпульсів, детермінованих таємницями творчої лабораторії. Піднімаючи завісу цієї лабораторії, оприлюдненої в «Третій роті», бачимо, що її індикатором була поетова щирість. Всупереч політичній ситуації у країні В. Сосюра звертався не до замовних тем, а до того, що йшло від серця, що він вважав вартим уваги, і не за усталеними зразками, а за покликами серця й сумління, які самі поєднували слова, фрази у поеми і романи.

До найповніших видань творів поета не були включені його поеми, де йшлося про репресованих діячів науки і культури, одіозних постатей української історії. Таким твором є поема «Махно», написана В. Сосюрою 1924 р., текст якої в архіві поета не зберігся. Певно, автор мав намір відновити з пам'яті втрачений твір про Махна в новій поемі «Розстріляне безсмертя», яку створив уже 1960 р. Принаймні початок поеми «Розстріляне безсмертя» дає привід думати саме так:

*Ти знов стоїш переді мною
й в поему просишся, Махно! [1, с. 93].*

Криваві епізоди розправи над махновцями, які згадуються у романі «Третя Рота», свідчать про небайдуже ставлення поета до махновщини. Ще однією причиною звернення В. Сосюри до складної і суперечливої постаті Махна було захоплення в юнацькі роки анархістськими ідеями. Приваблювала поета і особистість самого ватажка, який у 1918–1920 рр. боровся, по-суті, проти всіх влад, які існували на той час. Болісно звучать рядки-звернення до Махна, що підтверджують, що автор щиро співчуває своєму героєві:

*Твоєю я забризкав кров'ю
Сніги широкі та сумні
І все ж любив тебе любов'ю,
Незрозумілою мені [1, с. 94].*

Можливо, це й є пояснення – виправдання поета за зображення забороненої постаті. Отже, поема «Махно» В. Сосюра – безцінний документ бурхливої історії, спроба правдивого висвітлення її автором.

Традиційним для зарубіжних та українських митців є образ гетьмана Мазепи, до якого звернувся і В. Сосюра у своїй однойменній поемі. Уперше цей загадковий український гетьман знайшов відображення у жанрі од і панегіриків за часів свого гетьманування. Ф. Прокопович присвятив гетьманові трагікомедію «Володимир». По смерті Мазепи почалося осмислення його діяльності в історіографічних працях, серед яких найважливіші «Опис» Григорія Покаса, «Літопис» Самійла Величка, «Історія Русів», але ці джерела дійшли до широкого читача лише у другій половині XIX ст.

На початку XVIII ст. постать українського гетьмана приваблювала багатьох зарубіжних письменників. Серед них слід відзначити «Історію Карла XII» – перший історичний твір відомого французького просвітителя Вольтера. У романтичному дусі образ гетьмана осмислений Дж. Байроном, який пише 1818 р. поему «Мазепа». Цю традицію продовжує В. Гюго поемою «Мазепа». Були написані і драматичні твори, присвячені українському гетьманові: німецький письменник Р. Готшаль пише трагедію «Мазепа», свій варіант трагедії про Мазепу створив польський письменник Ю. Словацький.

В українській літературі до образу Мазепи та його доби звертався Т. Шевченко у містерії «Великий льох», у поезіях «Чернець», «Іржавець» та повісті «Музикант». Продовжив традиції Т. Шевченка С. Руданський твором «Мазепа, гетьман український. Поема історична». Пізніше про гетьмана писали П. Куліш, Б. Лепкий, Ю. Мушкетик, Р. Іваничук.

Зображуючи постать Івана Мазепи, В. Сосюра намагається осмислити сьогочасні проблеми – особисті та суспільні. «В. Сосюра намагається до кінця

збагнути не так, може, Мазепу, як самого себе, розв'язати у своїй свідомості й у серці не лише застарілі історичні, а й не менш болючі сьогоденні вузли» [2, с. 143].

На відміну від попередників (Дж. Байрона, В. Гюго, Ю. Словацького), В. Сосюра створює свій образ гетьмана. С. Гальченко зазначає: *“Не ідеалізуючи його як неординарну особистість, поет творить насамперед художній образ, а не політичний портрет гетьмана”* [3, с. 15].

Поема В. Сосюри – це епічний твір з яскраво вираженою ліричною тональністю, де розповідь про життя гетьмана переплітається з ліричними відступами, які розкривають тривогу душі самого автора, його нелегкі життєві і творчі пошуки. В. Моренець підкреслює: *«Це велике, замислене в епічних вимірах полотно, ще раз увиразнює власне ліричний талант Сосюри, для якого переживання подій було завжди ближчим за їх осмислення»* [4, с. 15]. Не можна не згадати і статті М. Ткачука, в якій зазначено, що поет *«сміливо пішов далі за своїх сучасників у трактуванні болючих сторінок історії України й Росії. Досліджуючи невігоєні рани українського народу і його історії, він піднявся вище за своїх російських побратимів по перу, як і багатьох українських істориків, митців у трактуванні "заборонених тем", в оцінці постаті Мазепи»* [5].

Поема «Мазепа» написана у сосюринській манері, що становить своєрідне поєднання реальних історичних подій з романтичними сторінками любовних пригод Мазепи, епіко-філософських узагальнень, насичених експресивними авторськими оцінками, почуттями, враженнями.

Слова ніжності та любові до України, висловлені у пролозі до поеми «Мазепа», лунають своєрідним заспівом до всього твору:

*О, як люблю я рідний край
І в щастя мить, і у негоду* [6, с. 77].

Для глибшого розкриття образу гетьмана В. Сосюра використовує прийом зіставлення з постаттю донощика Кочубея. Поштовхом до написання доносу, за В. Сосюрою, були скривджені почуття старої Кочубеїхи. Неабияке

місце відводиться і роману Мазепи з донькою Кочубея – Мотрею. Справді, в цих епізодах поеми автор зазнає творчої невдачі. Якщо вірити В. Сосюрі, то гетьман кохається не тільки з хрещеницею, а з рідною дочкою, знаючи про це. Натомість, уся ця історія з вигаданим коханням увиразнює ліричну душу автора, який нагромаджує авантюрні колізії, зображуючи зазначені події.

Суттєвий ідейний зміст вкладено у сни-марення Мазепи. Через сновидіння зображені дитинство і юність героя, подано благословіння матері-черниці «бути оборонцем України» [6, с. 86]. Старенька мати (вона подана у творі як втілення українського сумління Мазепи і носій авторської позиції) говорить:

*Стань на чолі, здійми повстання,
Нехай чека тебе за тес
Страшна дорога Моїсея [6, с. 86].*

Цитовані рядки окреслюють певну типологічну подібність у розв'язанні проблеми вождя і народу у В. Сосюрі та І. Франка. Але якщо Великий Каменярь цю проблему розв'язує на біблійному матеріалі, то В. Сосюра звертається до однієї з найтрагічніших сторінок життя українського народу. Уві сні герой переноситься у майбутнє, бачить себе гетьманом. Та не тільки у снах автор подає перебіг усієї долі Мазепи, призначеного самим Богом бути захисником рідної землі. В. Сосюра творить насамперед художній образ свого героя, намагається розкрити психологію справжнього борця за Україну. Цим і близький гетьман авторові, який намагаючись зрозуміти свого героя, хоче розібратися і в собі. Основні фабульні лінії поеми – трагедія головного героя і трагедія поневоленої України – переплітаються між собою. Проблему трагедії автор намагається тримати в полі зору і прочитує її серцем:

*Я серцем хочу показать
Страшну трагедію Мазепи,
І в ній в той час страшний незгоди
Трагедію мого народу [6, с. 91].*

Автор зі співчуттям зображує трагедію видатного політичного діяча України, пов'язану не тільки з розривом із російським царем, а й союзом зі шведами. Зрозуміло, не всі авторські оцінки тих подій вдалі й безапеляційні, та ми не беремося ні засуджувати, ні виправдовувати В. Сосюру. Засуджувати когось з позицій нашого часу дуже легко, але важко засуджувати справедливо, тому що не кожен може поставити себе на місце поета в ту неспокійну добу. Головне, що В. Сосюра пішов далі за своїх побратимів по перу у зображенні болючих тем історії, показі ролі Мазепи в національному історичному процесі.

Серед епічних творів В. Сосюри на історичну тематику особливе місце посідає роман у віршах «Тарас Трясило». В основу твору покладено події 1630 р., коли група запорізьких козаків на чолі з Тарасом Трясилом виступила проти військ польського гетьмана С. Конецпольського. Постать народного ватажка Тараса Трясила приваблювала і Т. Шевченка, який присвятив йому поему «Тарасова ніч». Про Тараса Трясила згадує Т. Шевченко у поемі «Гайдамаки» та повісті «Близнята»; події «Тарасової ночі» описує П. Куліш у поемі-хроніці «Україна».

Можемо тільки здогадуватися, що змусило В. Сосюру звернутися до цієї сторінки з історії України. Таким поштовхом, можливо, було українське відродження 20-х років, яке стало пошуком відповіді на сьогочасні проблеми в минулому. Головне, що твір мав надихнути читачів гідним прикладом з власної історії. Незважаючи на це, досить критичну оцінку романові дав М. Зеров. Відомий поет і літературний критик виходив насамперед із естетичних критеріїв неокласичної школи, яка вимагала досконалого знання вітчизняної та зарубіжної історії, високого естетизму тощо.

М. Зеров звертає особливу увагу на невідповідність художнього осмислення однієї з найяскравіших сторінок минулого України. Він вказує на «безпорадність» перед історичним сюжетом, зазначає, що уявлення про козацьких отаманів та гетьманів взяті із Тараса Бульби та своїх спогадів про козаків та гайдамак 1918 р. [8]. Ми не заперечуємо впливу твору М. Гоголя і наслідування певних літературних традицій, все ж відзначаємо, що В. Сосюра правдиво відтворив події «Тарасової ночі». Ці події автор зобразив з позицій

неоромантичного світосприйняття. Епічний час, відображений у творі, спроектовано у сучасність.

Не можна не згадати й оцінку роману О. Білецьким. Відзначаючи превалювання у В. Сосюри почуття над думкою, ліризму над епічним зображенням історичних подій, літературознавець констатує, що «Тарас Трясило» залишається досі чи не єдиним надрукованим твором поета, де сюжет не потонув у ліриці, де епічні контури можна більш-менш вирізнити [9, с. 117].

У творі В. Сосюри романтичний образ козацького ватажка Тараса Трясила поданий у його становленні, формуванні і розвитку. На початку твору автор показує соціальне становище свого героя. Він наймит, який працює на пана, а потім тікає від нього. Художньо-стильова своєрідність твору в симбіозі двох сюжетних ліній – показу визвольної боротьби в Україні та трагедії жінки-відступниці, яка, потрапивши в полон, перейшла в татарську віру.

Тараса не покидає мрія про вільне козацьке життя. Саме з Хортицею пов'язувалися романтичні уявлення про волю. Обставини складаються так, що Тарас змушений тікати на Січ. І ось, через два роки, він – козацький ватажок. В. Сосюра занадто соціологізує та інтернаціоналізує свої уявлення про Січ. Автор показує національну та вікову неоднорідність козаків, відтворює суперечності між отаманом та рядовим козацтвом:

А кошовий – поглянь, це ж кат.

Хіба це воля в власній хаті,

Коли всім править гетьманат [10, с. 359].

Подібні конфлікти між козаками і старшиною яскраво зображені в народній думі «Ганжа Андибер» Картини визвольної боротьби також ґрунтуються на фольклорній традиції:

Гей, козаки, козаки, прокидайтеся

Швидше уставайте,

В'яжіть старшину, зброю одягайте,

Ворота одчиняйте, рідних братів зустрічайте,

Руки вгору здіймайте [10, с. 43].

Важливу роль у сюжетній структурі твору відіграє мотив крові, який «структурує мотиви антирелігійного та класового протистояння» [11, с. 109].

Зокрема, промова Тараса Трясила:

*Ми всі підем на панські мури
Топить в крові народний гнів* [10, с. 54].

Відповідь козаків:

– «Веди нас, батьку» – «Хлопці в путь!»
«Покажем ми стариці й пану
Веселу і криваву путь» [10, с. 54].

Сцена битви розлючених повстанців:

*Мовчки різали селяне,
І з піснями – козаки* [10, с. 70].

Мотив крові стає виправданням зрадливого вчинку сестри Тараса Марини:

*Кров у степу біжить так швидко,
Любов в степу така швидка* [10, с. 22].

Таким чином, створений з використанням історичних, літературних і фольклорних джерел, наповнений романтикою подій, роман “Тарас Трясило” відтворив найголовніше – дух буремних років юності поета.

Висновки. Отже, звернення до історичного минулого дало можливість Володимирі Сосюрі висловити роздуми про долю рідного краю. Зображуючи національні за своїм змістом події, автор дозволяє собі відхід від історичної дійсності, минуле цікавить автора у зв’язку з сучасністю.

ЛІТЕРАТУРА

1. Сосюра В. Розстріляне безсмертя. Поема. *Вітчизна*. 1988. №1. С. 93–107.
2. Барабаш Ю. Іван Мазепа – ще одна літературна версія. *Київ*. 1988. № 12. С. 140–150.
3. Гальченко С. Проблеми видання спадщини В. Сосюри. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору. Випуск 1*. Донецьк: Кассіопея, 1998. С. 10–19.

4. *Моренець В.* Володимир Сосюра. Нарис життя і творчості. Київ: Дніпро, 1990. 261 с.
5. *Ткачук М.* Іван Мазепа. «З думою про Україну» *Відродження*. 1991, 5 лютого.
6. *Сосюра В.* Мазепа: Поема. Вибрані твори: у 2 т. Т. 2: Поеми. Роман. Київ: Наукова думка, 2000. С. 86–179.
7. *Гришко В.* Серце «другого Володьки» і заборонена любов. *Карби часу. Історія, література, політика, публіцистика: у 2-х т.* Київ: Смолоскип, 1999. Т. 1. 868 с.
8. *Зеров М.* Володимир Сосюра – лірик і епік. (З приводу роману «Тарас Трясило»). *Твори*. Київ: Дніпро, 1990. Т. 2 С. 505–516.
9. *Белецкий А.* Владимир Сосюра. *Красное слово*. 1928. №5. С. 148–150.
10. *Сосюра В.* Тарас Трясило. Роман. Харків, 1925. 80 с.
11. *Багрий М.* Роман у віршах Володимира Сосюри «Тарас Трясило» як зразок становлення канонів соціалістичного реалізму в українській літературі. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. №4 (263), Ч. II. Луганськ: Видавництво Державного закладу «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2013. С. 106–113.

REFERENCES

1. Sosyura, V. (1988). *Rozstriliane bezsmertia. Poema* [The executed immortality. Poem]. *Vitchyzna*, (1), 93-107. [in Ukrainian].
2. Barabash, Yu. (1988). *Ivan Mazepa – shche odna literaturna versiia* [Ivan Mazepa another literary version]. *Kyiv*, (12), 140-150. [in Ukrainian].
3. Halchenko, S. (1998). *Problemy vydannia spadshchyny V. Sosyury* [Problems of the publication of the heritage of V. Sosyury]. *Aktualni problemy ukrayinskoyi literatury i folkloru*, (1), 10-19. [in Ukrainian].
4. Morenets, V. (1990). *Volodymyr Sosyura. Narys zhyttya i tvorchosti* [Essay on life and creativity]. Kyiv: Dnipro. [in Ukrainian].
5. Tkachuk, M. (1991). *Ivan Mazepa. "Z dumoyu pro Ukrayinu"* [Ivan Mazepa. "With the Thought of Ukraine"]. *Vidrodzhennya*. (February 5). [in Ukrainian].
6. Sosyura, V. (2000). *Mazepa: Poema* [Mazepa: Poem]. Selected works: in 2 volumes. Vol. 2. Kyiv: Naukova dumka, 86-179. [in Ukrainian].
7. Hryshko, V. (1999). *Karby chasu. Istoryia, literatura, polityka, publitsystyka* [Carby of Time. History, literature, politics, journalism]. Vol. 1. Kyiv: Smoloskyp. [in Ukrainian].
8. Zеров, M. (1990). *Volodymyr Sosyura – liryk i epik. (Z pryvodu romanu "Taras Tryasylo")*. *Tvory* (Vol. 2) [Volodymyr Sosyura lyricist and epic. (About the novel "Taras Tryasylo"). Works]. Kyiv: Dnipro, 505-516. [in Ukrainian].
9. Beletskyy, A. (1928). *Vladymyr Sosyura* [Vladimir Sosyura]. *Krasnoe slovo*, (5), 148-150. [in Russian].
10. Sosyura, V. (1925). *Taras Tryasylo. Roman* [Taras Tryasylo. Novel]. Kharkiv. [in Ukrainian].
11. Bahriy, M. (2013). *Roman u virshakh Volodymyra Sosyury "Taras Tryasylo" yak zrazok stanovlennya kanoniv sotsialistychnoho realizmu v ukrayinskiy literaturi* [Volodymyr Sosyura's poems Taras Tryasylo as a Model of Formation of the Canons of Socialist Realism in Ukrainian Literature]. *Visnyk LNU imeni Tarasa Shevchenka*, (4 (263), part 2), 106-113. [in Ukrainian].

АННОТАЦИЯ

Валентина Красникова. Историческое прошлое в видении Владимира Сосюры

В статье осуществлён комплексный анализ исторического эпоса В. Сосюры на материале поэм «Махно» и «Мазепа» а также романа в стихах «Тарас Трясыло». Отмечается, что тематике борьбы В. Сосюра посвятил много произведений, где выбирает

положительными персонажами Махно и Мазепу. Выяснены причины обращения В. Сосюры к личности Тараса Трясыло.

Ключевые слова: эпические произведения, историческая тематика, национально-освободительная борьба.

ABSTRACT

Valentyna Krasnikova. The historical past in Volodymyr Sosyura's vision

The complex analysis of V. Sosyura's historical epic is given, based on the material of poems «Makhno» and «Mazepa» poems and the novel in the poems «Taras Tryasylo» as well. The reasons for V. Sosyura's interest in the epic subject are clarified. There is evidence that the historical epic was a new concept in the V. Sosyura poetry. Attention is focused on the fact that in his youth, V. Sosyura was attracted to anarchist ideas, he was interested in the figure of Makhno as the leader of the peasant masses. In his lines directed to Makhno the author expresses condolences to his hero.

V. Sosyura was interested in the traditional for foreign and Ukrainian writers is the image of Hetman Mazepa. Poem «Mazepa» is an epic work with a pronounced lyrical tone, which is a unique combination of historical events with romance of Mazepa's love story. It is emphasized that first of all the author creates an artistic image of his hero and tries to reveal the psychology of a fighter for Ukraine. The tragedy of the poem hero and the tragedy of Ukraine are bound together. It is noted that V. Sosyura goes further than other authors in depicting forbidden topics, showing the role of Mazepa in the national historical process.

A prominent place is given to the historical novel Taras Tryasylo among the other epic works. The reasons for V. Sosyura's appeal to the Cossack leader's figure are considered. The character's formation and development are exposed. In the beginning of the work the author shows the social position of his hero and sympathizes him. Together with sympathy, V. Sosyura fills his life with charismatic and even fantastic features taken from folklore. The combination of two story lines is traced: the depiction of the liberation struggle in Ukraine and the tragedy of a woman who converted into the Tatar faith after being captured.

It is concluded that the historical epic of V. Sosyura is an invaluable document from the witness of rough events.

Key words: epic works, historical subjects, national liberation struggle.

Стаття надійшла до редакційної колегії 08.09.2019 р.

Рекомендовано до друку 17.10. 2019 р.

УДК 821.161.2 – 13.09

DOI: 10.31558/2308-1902.2019.27.7

Валентина БІЛЯЦЬКА

доктор філологічних наук, професор,
Національний технічний університет
«Дніпровська політехніка»

ХУДОЖНЄ МОДЕЛЮВАННЯ ПОДІЙ І ГЕРОЇВ У РОМАНАХ У ВІРШАХ АНДРІЯ ГУДИМИ

У статті осмислюється своєрідність художнього моделювання складних подій Коліївщини в історичному романі у віршах Андрія Гудими «Клекотіли орли», розглянуто специфіку зображення його невмирущих і відважних лідерів – Максима Залізняка, Івана Гонти – крізь призму народно-історичних джерел. Проведено компаративне зіставлення з «Гайдамаками» Т. Шевченка як високохудожнім зразком оповіді про ці події.

Ключові слова: моделювання, роман у віршах, домисел, факт, образ, кобзар, символ, Коліївщина, Андрій Гудима.

Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Повернення до переосмислення минулого, інтерес до буття нації, міфу про національного героя, його впливу на перебіг історії, новий рівень трансформації побутових реалій та фатальних для України подій репрезентовано в історичних романах у віршах (яких найбільше) з маскулінним первнем – «Берестечко» Л. Костенко, «Ніч у Вишгороді», «Слов'янський острів», «Чисте поле», «Мамай», «Мазепа» Л. Горлача; «Устим Кармалюк», «Северин Наливайко», «Клекотіли орли», «Сповідь Мазепи» А. Гудими; «Химерна доля» Л. Кірик-Радомської, «Мотрині ночі» К. Мотрич; «Бунтарська галера», «Іван Сірко» М. Тютюнника.

Історичні романи у віршах Андрія Гудими «Устим Кармалюк» (1992), «Северин Наливайко» (1995), «Клекотіли орли» (1998), «Сповідь Мазепи» (2003) формують у свідомості реципієнта нову, ідеологічно незаангажовану художньо-історичну концепцію в репрезентації подій і «портретів» героїв, прототипами яких є реальні історичні особи. Герої романів А. Гудими втілюють не лише лицарські риси, волелюбність, а й розум, здатність «осмислювати свою епоху і себе в тій епосі» (М. Ільницький). У передмові до збірки «На вівтар волі» (1999) він так пояснює задум написати твори: коли в

Україні оновлені сили прагнули зробити її європейською державою, а дехто з великодержавців заявив, що «Національна ідея не спрацювала», тоді виникла потреба писати, переписувати, скріплювати єдиним духом незборимий народ, «котрий не забуває свою історію і робить з неї мудрі висновки» [4, 6]. І письменник по «самісіньку душу занурився в коротке, як спалах блискавиці, мужнє життя» [4; 6] Максима Залізняка та Івана Гонти, Северина Наливайка, який «за крок од поверженого Косинського зупинився в нерішучості» [4; 5].

Романи у віршах А. Гудими є малодослідженими, про них згадувалося лише в контексті розкриття історичної проблематики, поетики образу (В. Біляцька, Л. Романенко, Л. Сакаль-Лісніченко), а художнє трактування історичних подій і героїв у романах у віршах «Устим Кармалюк», «Северин Наливайко», «Сповідь Мазепи», «Клекотіли орли» не були об'єктом наукового розгляду. Тому **мета** статті – виокремлення й осмислення художньої інтерпретації історичних подій і героїв у романі у віршах «Клекотіли орли» А. Гудими, виявлення своєрідності його «нового прочитання».

«Клекотіли орли» – це роман-нагадування про селянське повстання 1768 року, події Коліївщини, однієї із страшних сторінок здобуття національної волі, «відродження двічі вбитого козацтва» (М. Костомаров), про героїчне минуле українського народу, його сильних і відважних лідерів – Максима Залізняка, Івана Гонту. Романи у віршах А. Гудими історичні. Характерним для них є історизм, розповідь про минуле й документальність (Ю. Андреев); присутність історичної особи чи події, що збереглися в «народній пам'яті» (В. Щербина); типологія вимислу в зображенні особистості й принципів художнього освоєння дійсності (І. Варфоломеев); позитивний герой, у якому втілено «прогресивні тенденції історії» (С. Петров) тощо. Особливістю романів у віршах А. Гудими є те, що письменник звертає увагу на факти історії як концептуальну ознаку не лише репрезентуючи події, а й виписуючи «портрети» героїв. Реальні свідчення, літописи, артефакти по-новому змодельовані в сюжетах при розкритті історичного тла, є невід'ємним естетичним і суспільним концептом і генологічною ознакою його творів.

Роман у віршах «Клекотіли орли» складається з прологу, епілогу та трьох частин: «Благовіст», «І закипів пекельний біль», «Танець вогню», кожна з яких має по декілька розділів: «Млівський титар», «Мотронинська обитель», «Дивний послушник», «Терпіть і віруйте», «Помоліться востаннє», «Світанок у Медведівці», «Чорні блискавиці», «Споборники», «Ой Лисянко!», «Поквапся, Гонто», «Весілля без наречених», «Чорна зрада», назви яких вказують на топоніміку історичних подій.

Події Коліївщини в романі у віршах репрезентовано на історичних та фольклорних фактах про тогочасся. Визвольні змагання завжди знаходили широкий відгомін у народній творчості, уже наприкінці XVIII століття, майже відразу після подій, з'являються перші твори про гайдамаччину: «Годі, коню, в стайні спати», «Ой закурила, затопила сирими дровами», «Максим козак Залізняк», «Ой наварили ляхи пива», «Виїхав Гонта та із Умані», «Ой задумали та преславні хлопці» та інші. У «Записках о Южной Руси» П. Куліш надрукував понад 20 переказів, зібраних на Черкащині про гайдамацький рух («Нічний напад гайдамак», «Втеча гайдамак», «Гайдамаки в Жаботині», «Гайдамаки в Умані»), а також про конкретних осіб («Максим Шило», «Перебування Максима Залізняка в Черкасах», «Про гайдамаку Швачку»).

У праці «Коліївщина. Гайдамацьке повстання 1768 р.» П. Мірчук зазначає, що Московщина, як і Польща були певні, що перемога над Мазепою була смертельним ударом для змагань українського народу до відновлення самостійної, незалежної держави й «окупована ними частина України стане вже назавжди невід'ємною частиною їхньої держави, з покірною “русинською”, чи “малоруською” людністю» [8; 15]. Для поляків це було повторення Хмельниччини, для москалів – перекинення визвольної боротьби українського народу на Лівобережжя, яку вони втопили в морі крові українських повстанців.

На жаль, і сьогодні історики та митці не мають єдиної думки щодо внутрішнього змісту подій Коліївщини й по-різному їх трактують: прояв релігійних чи етнічних воєн, соціального розбійництва чи національно-

визвольного повстання, селянської «революції» або ж нової козацької війни. У дослідженні кожного нового твору про Коліївщину науковці апелюють до «найкоментованішої» (Г. Грабович) поеми Т. Шевченка як найоригінальнішого високохудожнього зразка оповіді про ті події від «онука» гайдамаки, щоб бачили «сини і внуки, що батьки їх помилялися» [10; 128]. Після друку «Гайдамаків» Т. Шевченка письменники також еволюціонують до зображення образу гайдамаки-рятівника, репрезентанта соціального прошарку, героїчного борця проти національного уярмлення, підносячи його до рівня естетичного ідеалу.

Події Коліївщини в романі у віршах А. Гудими, як і в народній творчості, «обросли» художньою вигадкою та достовірністю (вбивство титаря Данила, освячення ножів у Холодному Яру, злочини конфедератів, облога й «різня» в Умані тощо). Окрім історичних джерел, художнім взірцем у творенні сюжету роману у віршах «Клекотіли орли» А. Гудими є «Гайдамаки» Т. Шевченка. У творах А. Гудими й Т. Шевченка багато спільного як в основі сюжетно-змістової моделі, у зверненні до народнопоетичної оцінки подій, зображенні головних героїв, так і в жанровому визначенні. Серед літературознавців немає згоди щодо жанрового маркера «Гайдамаків» Т. Шевченка: «романтична поема історико-революційного змісту, ліро-епічна романтична поема, епопея, музична ораторія, історико-революційний роман у віршах» [3; 302]. Хоча автор і назвав «Гайдамаки» поемою, проте є твори, на думку І. Безпечного, яким можна надати кілька жанрових визначень, «а тому немає потреби точно дотримуватися якогось одного. І саме до таких творів належать «Гайдамаки» [3; 302].

О. Слоньовська теж стверджує, що розвиток української літератури на час друку «Гайдамаків» Т. Шевченка уможлиблював появу історичного роману у віршах. Окрім наявності у творі Т. Шевченка двох сюжетних ліній – визвольної боротьби, тобто *концептуально-історичної* й життя Яреми Галайди – *історично-художньої*, подвійність сюжету простежується й у ліричних відступах; у творі тісно поєднано епічне, драматичне й ліричне начала; перетворення прози життя в поетичну дійсність; «наявність чіткої,

розлогої історичної концепції автора і значна кількість історичних прототипів» [9; 30].

Твір «Клекотіли орли» А. Гудима визначив як роман у віршах, у ньому декілька сюжетних ліній, багато ліричних відступів тощо. На початку твору реципієнт зустрічається із кобзарем, свідком і репрезентантом «суремно-болісної» години, коли навіть: «Плаче-тужить вітер степовий / На Вкраїні, кровію политій» [5; 152]. Кобзар оспівує мліївського Данила Кушніра, відданого православної церкві, українській землі. Як відомо з історичних джерел, щоб уніати не відібрали церковне приладдя, люди передали його на збереження Данилу Кушніру, титарю Успенського храму, який користувався довірою й повагою односельців. У Млієві тоді було дві православні церкви – Троїцька й Успенська, у яких священиками служили брати Василь та Федір Гдишицькі, сини уніатського протопопа Афанасія. Услід за батьком вони теж переметнулися в католики. У 1766 році Василь Гдишицький наказав прив'язати Данила до стовпа, обгорнути йому конопляним кужелем руки, посмолити їх і підпалити, потім відтяли голову титареві й настромили на палю. У романі цей факт А. Гудима констатує устами кобзаря: «І поселився грім у кобзі: / – Учинили вражі ляхи / Да чорную славу / Та одтяли Даниїлу / Мліївському главу / Тіло його, брєнне тіло, / Огнем іспалили, / А главу його на палю / Гостру настромили» [5; 160].

Цей трагічний епізод є красномовним підтвердженням злочинів польської шляхти, конфедератів стосовно православних українців, останнє й стало передумовою повстання. Багатьох священників було піддано мукам та страчено. Силою зброї храми передавали католикам, а чужинці, намагалися цілком підкорити короні всі сфери життя українців, жорстоко експлуатували православне населення. Церква для організаторів руху була не тільки центром духовності народу, а й силою, яка може згуртувати їх, православна віра уособлювала Україну.

А. Гудима в романі «Клекотіли орли» в центр зображених, модифікованих ним подій про Коліївщину, коли Україна була «вже суцільна рана», поставив

ватажків – Максима Залізняка, Івана Гонту та гайдамаків, образи яких було спотворено польськими й російськими істориками та письменниками. Твір А. Гудими надруковано в пострадянський час, коли можна було користуватися різними документами, історичними коментарями, а авторська думка не карталася, як ідейно-хибна. Не так, як у час написання «Гайдамаків» Т. Шевченком: «розказую так, як чув од старих людей; надрукованого і критикованого нічого не читав, бо, здається, і нема нічого» [10; 128].

Ідейно-змістова наповненість «Гайдамаків» Т. Шевченка прочитується, на думку В. Барчан, крізь призму філософських засад авторського мислення, що теж зорієнтовує на романний жанр. Сміслові поля філософствувань митця сконцентровано у вступі, «Епілозі», «Передмові» поеми, в розкритті проблеми «національної екзистенції як буття національної присутності», яку він осмислює «крізь призму кризи індивідуальної, культурної, колективної пам'яті, до яких апелює через спогад» [2; 17].

У романі «Клекотіли орли» часопростір минулого й сучасного України, героїка її «орлів» також актуалізується в ліричних відступах, особливо в «Епілозі», «Пролозі» закликах героїв, піснях кобзаря, які не «зітліли», бандури «вціліли», тому й необхідно їх нести в люди, вести до «вінця». Конкретні події і постаті А. Гудима репрезентує у філософських вимірах, апелюючи до сучасника із закликом згадати могили Сірка і Палія, гетьмана Богдана, берегти той дух, «як Вкраїну стереже Ревучий» [5; 264], пам'ятати, як онуки Наливайка й сини Мазепи піднялися на «страдний хрест», тому і в цей, «непевний» час: «Благослови, Всевишній Отче, нас / І причасти небогу-Україну» [5; 151].

А. Гудима зобразив події Коліївщини не як сліпий бунт проти панського гніту, а як організоване повстання з ясною метою – звільнити селян від жорстокого польського визиску, здобути національну волю й домогтися відродження Гетьманщини. На підтвердження хотілося б навести слова П. Мірчука: «В українській народній традиції немає й тіні сумнівів у правоті й чистоті ідей коліївського повстання: ідеї національної волі й соціальної справедливості» [8; 305]. Об'єктивно охарактеризовано гайдамаків та їх

ватажків («Андрій Журба. А це – Микита Швачка. / Павло Таран і Неживий Семен» [5; 209]), як розумних, безстрашних захисників покріпаченого українського народу, а не розбійників та «коліїв», які в громадах, за стародавнім звичаєм, відповідали за забиття худоби: «Не злодії! Не вбивці! – знедолений люд / Вже не в силі виносити панську сваволлю [5; 223]. Легенда про «дикість гайдамацьку» й некультурність «колишньої України», на думку Д. Донцова, виникла в той час, коли батуринський замок був перетворений на купу каміння, коли багаті культурні скарби, зібрані в палацах гетьманів, «почали розкрадати лише хотів і міг, коли Україна, як той паж, зв'язана і сплюндрована, здавалось, летіла назустріч неминучій історичній смерті...» [6; 9].

Символіка назви роману у віршах «Клекотіли орли» розкривається через образи гайдамаків: «Орли мої! Тепер – ви гайдамаки. / Ви колії <...> / Оті – сумирні, боязкі, похмурі? / Яких пани впрягали у ярмо? / Заклекотіли! Мов орли в підхмар'ї. / На тім стояли. Й нині стоїмо [5; 206]. У народній свідомості орел – господар небес, цар птахів. У давнину вірили, що після смерті мужній воїн стає орлом. Зберігаючи архетипний зміст образу орла, А. Гудима порівнює героїв роману з птахом, який є оберегом і захисником від усякого лиха й після смерті відроджується. Піднялися орли тоді, коли «орлині крила витріпало в клоччя» [5; 192], і знайшовся той, хто «заклекотав» до всіх: «Ченця, торговця, селянина. / Благослови, пречистий отче. / Господь нас кличе й Україна» [5; 188]. Т. Шевченко в «Гайдамаках» також називав месників орлами: «Сини мої! Орли мої! / Летіть в Україну, – / Хоч і лихо зустрінесться, / Так не на чужині» [10; 66]; Ярема не знав, що «виросли крила / Що неба достане, коли полетить» [10; 72]; Максим Залізняк: «Літа орел, літа сизий / Попід небесами; / Гуля Максим, гуля батько / Степами-лісами. / Ой літає орел сизий, / А за ним орлята [10; 89].

Головні герої роману у віршах – Максим Залізняк і Іван Гонта – презентовані автором згідно біографічних даних та фольклорних джерел. Наприклад, Максим Залізняк до того, як очолив повстання згадується мало, відзначається, що він був родом із Медведівки, ще підлітком опинився на

Запорожжі, а коли йому було близько тридцяти, став послушником Жаботинського, а потім Мотронинського монастирів. Чернецтво покинув, імовірно, щоб очолити визвольну боротьбу за дорученням ігумена Мелхіседека, який був дуже впливовою особою у справах православ'я, часто приїжджав у Петербург, де міг мати аудієнцію з Катериною II [1; 26]. У романі ж А. Гудими акцентовано на тому, що Максим Залізняк очолив боротьбу, бо не міг дивитися на страждання народу й прийняв присягу, освятивши ножі: «У Холодному Яру та ярий вогонь / Закипить і вінця наллє Україну. / Волів бути народ – і це воля Його! / І Великдень прийде. І не матиме згину» [5; 197]. У творі йдеться й про те, що в Холодному Яру поширилися чутки про «Золоту грамоту» Катерини II, якою цариця нібито обіцяла всіх учасників повстання звільнити з кріпацтва, про переплавлені контрабандою із Лівобережної України ножі, але це була чергова чутка-обіцянка, яка через довірливість українців закінчилася поразкою.

У травні 1768 року гайдамацький загін під проводом Максима Залізняка та сотні надвірних козаків на чолі з Іваном Гонтою об'єдналися, підступили до Умані й здобули місто штурмом. «Тридцять годин одбивалася шляхта, але нарешті не встояла проти величезної сили гайдамаків, і вони увійшли в город...» [1; 314], – писав М. Аркас у своїй історичній розвідці. Не вдаючись до зображення взяття Умані й «уманської різні», А. Гудима узагальнено констатує трагедію «кривавого бенкету», звертаючись до реалій і образів-символів: «Конала Умань панська. Й не чужа. / Без наречених справили весілля. / Загусла кров – краплини на ножах – / На кінчиках самісіньких висіла» [5; 256].

Розгортаючи сюжетну лінію боротьби повстанців, автор фіксує увагу на дійсних фактах: в Умані було скликано раду й проведено вибори, «Залізняка проголошено гетьманом України, а Гонту – уманським полковником» [1; 26]. Характеризуючи Залізняка, автор наголошує, що його виваженість породила в народі віру в те, що повертається козаччина, що можливо відновити волю в Україні: «Йому в найважчу, у лиху годину / Своє життя ввірятиме народ, / А може, ще й...довірить Україну» [5; 183]. Безперечно, в образі Максима

Залізняка подано історично-конкретне, національне у зв'язку із загальнолюдським та втілено народнопоетичну оцінку його діянь. А. Гудима прагнув створити образ не лише видатної історичної особи, а й звичайної людини в її шуканнях виходу із складних обставин, у побутовому спілкуванні з односельцями, розмовах з коханою Орилею, у роздумах про матір: «Запахло святом, сонцем і життям. / Галузочка з блискучою корою, – / Сухенька вже, – сміялася дитям» [5; 209]. На матір лягає важкий тягар відповідальності за своїх дітей, за те, щоб вони вирости справжніми людьми, яким вона й виховала Максима: «Стоїть, мабуть, як вишня на межі. / І виглядає гайдамаку-сина, / І молиться за сина-колія... / – Максиме... / – Мамо... Хто ж – коли не я?» [5; 209].

Образ Івана Гонти в романі у віршах А. Гудими теж близький до історичних свідчень про нього: вільний селянин, послуживши надвірним козаком у польського магната Потоцького, отримав підвищення та став керувати сотнею, одержав у власність два села, одружився зі шляхтянкою. Автор характеризує його як незалежного та гордого уманського сотника з душею щирого козака, людину авторитетну й освічену: людям «гонору свого / Не виставляє, яко патерицю. / В селі Розсішки освятив церквицю. / За власний кошт, завважте, збудував...» [5; 239]. У «Клекотіли орли» автор спростовує художній факт із «Гайдамаків» Т. Шевченка про вбивство Гонтою своїх дітей, не зафіксовано його і в історичних джерелах: «Люде мій! / Не вбивав я, не різав синів! / Син у мене один. В мене інших не буде [5; 255]. У романі А. Гудими Гонта навпаки робив усе можливе, щоб врятувати якомога більше польських жінок і дітей в Умані, дуже переймався за свою родину, до того ж, на час повстання в нього був уже дорослий та одружений син і доньки. Письменник наголошує на авторитетності, мужності, незалежності та гордості гайдамацьких лідерів:

Може, Гонту в цей час обсідали думки:

Як дружина? ...а діти? – про себе не думав.

А Максим... Той, напевне, літав навпрямки

Та по всій Україні... й вертався під Умань [5; 252].

Не оминає автор увагою й негативних героїв, всі їхні імена (брати Гдишицькі, Кшемуський, Кологривов, Гур'єв) мають документально основу, як і те, що вони зрадою допомогли знищити гайдамаків і їх ватажків. Про це йдеться в останньому розділі твору А. Гудими з промовистою назвою «Чорна зрада»:

– Максиме, зрада! – Гонта підведеться.

– Втікай, Іване! – крикне Залізняк.

І заболить Вкраїні коло серця.

І Кологривов хижо засміється:

– Вот так, каналъи. Поняли? Вот так!

Вам ще впаде на голову прокляття.

І запалає праведне багаття.

І гноєм загребетесь, мов жуки [5; 263].

Структурним елементом роману «Клекотіли орли» є «тексти» в тексті, народні пісні, стилізація під «Гайдамаки» Т. Шевченка й цитування останніх: «Бо пора вже на онучі / багрянницю драти» [5; 153]; «А де п'ють там і ллють, / І онучі свої на пожарищі сушать» [5; 153].

Важливу роль у романі у віршах відведено й образу кобзаря. Реципієнт на початку твору зустрічається із старцем-мудрецем, який при собі носить «усе: і життя, і спадок, і набуток», і милу, і тужливу кобзу, «мов ікону» [5; 153]. Якщо перед повстанням кобза народного співця не могла мовчати й викривала безчинства шляхти, докоряла за те, що люди терпіли «недолю», закликала гайдамаків не баритися, то в кінці роману бунтівницький «у кобзі дух на мить прочах» [5; 257], кобзар іде по селах, як заповідав Залізняк, але вже з «думою-піснею» про нього: «Зібрав війська сорок тисяч / В місті Жаботині, / Обступили город Умань / в обідній годині...» [5; 257]. Кобзар завжди виражав погляди й прагнення народу, був його літописцем, інформатором, докором сумління, оберегом історичної й культурної пам'яті, бо завжди стоїть на перехресті «долі і століть». Таким постає образ кобзаря і у творі сучасного ліро-епіка – А. Гудими.

Висновки з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у цьому напрямі. Романи у віршах «Устим Кармалюк», «Северин Наливайко», «Клекотіли орли», «Сповідь Мазепи» А. Гудими побудовано на основі найвиразніших подій тогочасся, історичних фактах, які інтерпретовано крізь призму життя й діянь Івана Мазепи, Устима Кармалюка, Северина Наливайка, Максима Залізняка, Івана Гонти відповідно до біографічних даних та фольклорних джерел. До частин романів автор добирає епіграфи з документів («З української старовини», судові акти, архівні матеріали із зазначенням ключових для змісту дат). Фабульно-просторову основу творів розширюють другорядні персонажі в оточенні головних (Северин Наливайко – Костянтин Острозький, Дем'ян Наливайко, Симон Пекалід, Ян Замойський, Григорій Лобода; Іван Мазепа – Пилип Орлик, Кость Гордієнко, Андрій Войнаровський; Максим Залізняк – Андрій Журба, Микита Швачка, Павло Таран, Семен Неживий). Усі вони мають реальних прототипів. Романи у віршах А. Гудими характеризуються розмаїтістю художньо-поетичних засобів, образів-символів, «текстів» фольклорної лірики (історичних, суспільно-побутових та родинно-побутових пісень) та епіки, заголовки частин романів – рядки народнопоетичних пісень, що увиразнює народну оцінку героя-захисника.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аркас М. Історія України-Руси. Київ: Вища школа, 1990. 456 с.
2. Барчан В. Функції спогаду в поемі «Гайдамаки» Т. Шевченка. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія : Філологія. Соціальні комунікації*. Вип. 1. (31). Ужгород: УжНУ, 2014. С. 16–20.
3. Безпечний Іван. Теорія літератури. Київ: Смолоскип, 2009. 388 с.
4. Гудима А. На вівтар національної ідеї. *На вівтар волі. Поеми, романи у віршах*. Київ : Український письменник («Вир»), 1999. С. 5–6.
5. Гудима А. Д. Клекотіли орли. *На вівтар волі. Поеми, романи у віршах*. Київ: Український письменник («Вир»), 1999. С. 150–264.
6. Донцов Д. Гетьман Мазепа в західноєвропейській літературі. *Дивослово*. – 1994. №7. С. 5–9.
7. Клочек Г. Д. Поезія Тараса Шевченка: сучасна інтерпретація. Навчально-методичний посібник. Київ : Освіта, 1998. 237 с.
8. Мірчук П. Коліївщина. Гайдамацьке повстання 1768 р. Нью-Йорк : Наукове Товариство ім. Тараса Шевченка, 1973. 477 с.
9. Слоновська О. Історична концепція «Гайдамаків» Тараса Шевченка. *Дивослово*. 1997. №12. С. 26–30.
10. Шевченко Т. Гайдамаки. *Кобзар*. Київ: Дніпро, 1980. С. 65–129.

REFERENCES

1. Arkas M. (1990). *Istoria Ukraïnu-Rysu*. [Title of book]. Kyiv: Vushcha shkola. 456 p. [in Ukrainian].
2. Barchan V. (2014). Fynkezii spogadu v poemi “Gaidamaku” T. Shevchenka. [Title of article]. *Naukovui visnik Uzhgorodskoho universytetu. Seria: Filologia. Soczialni komunikacii*. Vup. 1. (31). Uzhgorod: UzhNU. Pp.16–20. [in Ukrainian].
3. Bezpechnui Ivan. (2009). *Teoriua literatury*. Kyiv: Smoloskyp. 388 p. [in Ukrainian].
4. Hudyma A.D. (1999). Na vivtar natsional'noyi ideyi [On The Altar of The National zIdea]. [Subtitle]. In: *Na vivtar voli. Poemy, romany u virshakh*. Kiev. Pp. 3-6. [in Ukrainian].
5. Hudyma A.D. (1999). Klekotily orly. [On The Altar of The National Idea]. [Subtitle]. In: *Na vivtar voli. Poemy, romany u virshakh*. Kiev. Pp. 150-264. [in Ukrainian].
6. Donczov D. (1994). Getman Mazepa v zahidnoievropskii literature. [Title of article]. *Dyvoslovo*. N 7. Pp. 5–9. [in Ukrainian].
7. Klochek G. D. (1998). *Poezia Tarasa Schevchenka: suchasna interpretacia*. [Title of book]. Navchalno-metoduchnyi posibnyk. Kyiv: Osvita. 237 p. [in Ukrainian].
8. Mirchuk P. (1973). *Koliivshchyna. Gaidamaczke povstannia 1768 r.* [Title of book]. Нью-Йорк : Naykove tovarucrvo im. Tarasa Schevchenka. 477 p. [in USA].
9. Sloniovska O. (1997). Istjrbchnf koncepczia “Gaidamakiv” Tarasa Schevchenka. [Title of article]. *Dyvoslovo*. N 12. Pp. 26–30. [in Ukrainian].
10. Schevchenko T. (1980). “Gaidamaku”. *Kobzar*. Kyiv: Dnipro. Pp. 65–129. [in Ukrainian].

АННОТАЦИЯ

Валентина Биляцкая. Художественное моделирование событий и героев в романах в стихах Андрея Гудимы

В статье осмысливается своеобразие художественного моделирования сложных событий Колиивщины в историческом романе в стихах Андрея Гудимы «Клекотілі орли», рассмотрено образы его бессмертных и отважных лидеров – Максима Зализняка, Ивана Гонты – в фокусе народно-исторических источников. Проведено компаративное сопоставление с «Гайдамаками» Т. Шевченко как высокохудожественном образцом повествования об этих событиях.

Ключевые слова: моделирование, роман в стихах, домысел, факт, кобзарь, образ, символ, Колиивщина, Андрей Гудима.

ABSTRACT

Valentina Bilatska. Artistik modeling of events and heroes in Andrei Hudyma's novels in verse

The paper conceptualizes the complex events in *Koliivshchyna* in Andrew Hudyma's historical poem-novel “Bubbled Eagles”, also it is considered the images of brave leaders – Maksim Zalizniak, Ivan Gaunt – in the light of folk and historical sources.

Taking into account that this poem- novel was printed more than two hundred years ago but like in the folk art the reliable facts and events are also covered artistic fiction (a murder of church warden Danylo, the consecration of knives in the Black Yar, the crimes of confederates etc.). The work consists of a prologue and three parts: “Blagovest”, “In the heat of hellish pain”, “Dance of Fire”, each of which has multiple partitions, indicating the place names of historical events.

In addition to historical sources, the highly model on the poem -novel “Bubbled Eagles” is the poem “Gaydamak” Shevchenko. These works have much in common: a plot – based semantic model, poetic estimates of folk events, image protagonists and in genre definition (I. Bezpechnyi, O. Sloniowska prove that it is a historical poem-novel).

A. Hudyma showed the movement of haydamak not as a blind revolt against aristocratic oppression but and organized rising with a clear purpose – to free farmers from the Polish cruel

exploitation, to get national will and to achieve the Hetman revival. Representant “suremno-painful” hours in Ukraine, the singer of the events and the expression of the views of the author are Kobzar. The main characters of the novel in poems submitted by the author and biographical data about them, and historical and folk sources. Maksim Zalizniak appears as an ordinary man looking for the solutions from difficult circumstances, in everyday communication with villagers, in conversations with loved Orylia and in thoughts of his mother. Also it mentioned in the novel other participants of the uprising, they are documented – Andriy Zhurba, Mykyta Shvachka, Pavlo Taran, Nezhyvyi Semen and those who helped to destroy Haidamaks betrayal and their leaders – brothers Hdyshytskiy, Kshemus'kiy, Kologrivov, Guriev.

“Bubbled Eagles” – an artistic reminder for the descendants about Koliivshchyna, like as a page of heroic past of the people, like as a call for the awakening of national consciousness.

Key words: modeling, poem-novel, an conjecture, a fact, an image, Kobzar, symbol, Koliivshina, Andriy Hudyma.

Стаття надійшла до редакційної колегії 23.09.2019 р.

Рекомендовано до друку 25.10.2019 р.

ПРОБЛЕМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЛІРИЧНОГО ТЕКСТУ

УДК 821.161.2.09

DOI: 10.31558/2308-1902.2019.27.8

Ольга ШАФ

кандидат філологічних наук, доцент,
Дніпровський національний університет
імені Олеся Гончара

СЕМІОЗИС ДЗЕРКАЛА В ПОЕТИЦІ ЛІРИЧНОГО ТЕКСТУ: ГЕНДЕРНИЙ РАКУРС

На методологічних засадах гендерного літературознавства та семіотики на матеріалі української лірики ХХ століття розглядається смисловий спектр образу дзеркала як диференційного елемента маскулінної / фемінінної поетики, що пов'язаний передусім з ідентифікаційними та сенсожиттєвими пріоритетами ліричного суб'єкта, його взаєминами з Іншим.

Ключові слова: українська лірика ХХ століття, образ дзеркала, мотив віддзеркалення, маскулінна / фемінінна техніка письма, лірична свідомість.

Постановка проблеми. Визначення гендерних засад поетики, зокрема й ліричного тексту, актуалізує розгляд предметно-речового виміру відтвореного світу, адже модель буття «значно залежить від того, яку роль відіграє в певній художній системі предмет, річ» [1; 251]. Із розвитком семіотики як літературознавчої методології (у студіях В. Топорова, Ю. Лотмана, О. Чудакова, Н. Городнюк, О. Коточигової, Є. Фаріно та ін.) зникає необхідність обґрунтовувати доцільність вивчення поетики речі як стилетвірного чинника тексту, однак ще цілком не з'ясованою є проблема гендерного пріоритету речовості у творі, зокрема ліричному. Якщо предметний шар образності визначає «світ письменника», тобто його ідіостиль, «тип художнього мислення» самого митця та його доби [1; 251], а «якість» речовості тексту регулюється родом, жанром, художнім напрямом (методом), то, безсумнівно, що й гендерно-психологічне профілювання тексту / авторської свідомості варто розглядати в кореляції з поетикою речі,

яка, отже, набуватиме ролі образно-семантичного диферента маскулінного / фемінінного письма.

Лірика як літературний рід, на відміну від епосу й драми, значно менше орієнтована на відображення предметного світу в його номінативному значенні побутового, природного тла, у його характеро- й сюжетотвірній функції. О. Чудаков, зокрема, відзначаючи своєрідність презентації предметно-речового світу в ліриці, указує на важливість образу-символу речі в символізмі, чуттєве «опредметнення» світу в акмеїзмі, але відштовхуючись від специфіки названих художніх течій, а не загалом літературного роду. Складність розгляду семіотики речі в ліриці – передусім у асоціативно-метафоричному кодуванні речі, що перетворює її на знак / шифр почуття, рефлексії ліричної свідомості. Спрощуючи, можна сказати, що образ речі в ліриці є означником не так матеріального предмета, як ліричної реакції на реальність (у якій згаданий предмет може безпосередньо й не фігурувати). Специфічна функціональність речовості в ліриці, зокрема й у її гендерному переломленні, чекає на широкоформатне дослідження, що визначає **новизну й актуальність** цієї студії, **мета** якої – дослідити смислове поле образу дзеркала в ліричному тексті (на матеріалі української лірики ХХ століття), а чільне **завдання** – визначити специфіку семіозису дзеркала в маскулінній / фемінінній техніці письма, його роль у експлікації ідентифікаційних, референційних і сенсожиттєвих параметрів ліричної свідомості.

Часто експлуатується у вітчизняній ліриці речовий образ дзеркала, архетипний смисловий «підклад» якого – «подвоєння» особи на Я (Персона) і не-Я (Тінь) – безпосередньо співвідноситься з авторефлексивністю ліричного тексту, який власне і створюється задля обсервації власної суб'єктивності. Однак цей образ, окрім архетипного, має доволі широке семіотичне навантаження. «Відчуження» від Я свого, видимого Іншому (віддзеркаленого) образу, за психоаналітичною «теорією дзеркала» Ж. Лакана, фактично веде до його заміщення останнім, цей візуальний / уявлений образ Я відтоді репрезентуватиме суб'єктивність, сутність якої виявляється лише через

переломлення в очах Іншого (у дзеркалі). Образ дзеркала й мотив віддзеркалення Ю. Лотман закономірно пов'язує з темою двійництва, де «задзеркалля – це дивна модель буденного світу, двійник – відчужене відображення персонажа» (переклад наш. – О.Ш.) [2; 69]. У такому функційно-смісловому полі розкривається й жанрова специфіка автодокументальної прози, що, на думку І. Савкіної, є «своєрідною розмовою із дзеркалом, зі своїм іншим Я, відчуженим і повернутим собі», адже в писанні про себе авторки (студії ученої присвячені жіночим его-текстам) «відтворюють» (і витворюють) себе [3; 7]. Відвертість авторефлексії, сповідальність, суб'єктивність функційно зближують его-тексти з лірикою, де, отже, концепт дзеркала сигніфікує «подвоєння-відчуження» особистості задля самообсервації, задля превенції погляду й оцінки Іншого. Ліриці з огляду на її категоріальні особливості не властива така смислова призма дзеркала, як «подвоєння» реальності, що забезпечує різний за ступенем умовності план її текстового кодування і створює метатекстуальність (детальніше про це див. [2; 68]). У ліриці домінує план реальності, умовність якого забезпечена суб'єктивністю сприйняття буття, отже, «дзеркалом» є суб'єктивна свідомість, крізь призму якої переломлюється світ.

Концепт дзеркала формально належить до концептуального поля дому, побуту, в автологічному сенсі фігурує в тексті як елемент умеблювання, може нарощувати додаткові конотації затишку, розкоші чи, навпаки, простоти помешкання (як-от: «...лискучий фікус на комоді / дивиться в потріскане трюмо» (І. Жиленко «Кульбабки»)). У такому разі експлуатація образу дзеркала характерніша для фемінінної ліричної свідомості, ніж для маскулінної, адже фемінінному психотипу властива сенсожиттєва орієнтація на приватний простір, аксіологія дому, затишку. Однак образ дзеркала семіотично потужний і частіше розвиває в ліричному тексті раніше окреслені символічні значення, пов'язані із самоусвідомленням і авторецепцією ліричного Я. За М. Бахтіним, споглядання себе в дзеркалі – це завжди погляд на себе очима іншого, адже власна зовнішність для суб'єкта не є цінною

(«Автор и герой в эстетической деятельности»). І. Савкіна, узявши на озброєння цю тезу М. Бахтіна, обґрунтовує специфіку жіночої, передусім автобіографічної, творчості її узгодженням з «контролюючим поглядом» Іншого – патріархатним соціумом, що, подібно дзеркалу, візуалізує жіноче Я-для-інших, залишаючи прихованим жіноче Я-для-себе [3; 5]. У такому символічному плані люстро оприявнює тілесну репрезентацію Я для Іншого, погляд якого (дзеркальне відображення) підкреслює об'єктну авторецепцію, тобто ліричне Я усвідомлює себе об'єктом стороннього погляду і / як жесту, маніпуляції. Об'єктна позиція у стосунках з Іншим психічно й культурно закріплена за фемінінністю, отже, превалювання такої позиції в тексті – маркер фемінінного письма. У маскулінних ліричних текстах образ люстра фігурує не так часто й здебільшого означає самопізнання й звіт ліричного Я перед собою не у плані оцінки власного виду, а у плані актуалізації Супер-его як вищої інстанції самоконтролю (а не контролю Іншого). Власне, дзеркало в такому сенсі синонімічне Супер-его. Оцінка ж власних діянь, досягнень (а не зовнішності) притаманна інструментальній орієнтації маскулінного психотипу.

Фемінінна техніка концептуалізації дзеркала корелює з мотивами самозамилування й «оприсутнення» через погляд Іншого, останнє зафіксоване в поезії Л. Палій «Осінні листи II»: «Тепер у дзеркалах на білих стінах / бачу тільки себе, / повторювану в безконечність». У її мініатюрі – «Розбила дзеркало, / купила нове, / а там та сама жінка» – смисл сконцентовано в неперервному пошуку ідентифікації як способу переконатися у власному «існуванні», «заслонити» порожнечу суб'єктивності образом «тієї самої жінки» – «жінки-для-Іншого». Твердження С. Жижека про інтраінтенціональність жінки, її «сповзання» в глибини власної суб'єктивності наводить на думку, що фемінінне прагнення об'єктивізувати себе в дзеркалі, як-от у поезіях Л. Палій, є «самозахистом» ліричної героїні від «розчинення в собі», способом себе «оприсутнити».

Прагнення скоординувати Я-для-себе та Я-для-інших схиляє ліричного суб'єкта до обсервації власної зовнішності у дзеркалі, що, як помічає

М. Штолько стосовно ліричної героїні І. Жиленко, виявляє водночас «двоїстість жінки» та її «первісну цілісність» [4]. За І. Жеребкіною, конститування Я через відчуження, «створення необхідної “тріщини” між живою безпосередністю сприйняття / відчуття й дистанцією, що опосередковує, зв’язує Я з ідентичністю і бажаннями інших», характеризує нарцисичну модель жіночої суб’єктивності [5; 77]. Фемінінна стратегія переживання нетотожності суб’єктивності й «сконструйованого» «тілесного образу» Я втілена в мотиві невідповідності власного єства й відображення у дзеркалі, наприклад, у поезії Н. Шейко-Медведєвої «Перед Різдвом», де штучно-декоративний образ віддзеркаленого тіла ліричної героїні підпорядкований стереотипним уявленням про нормативну жіночість, «чужий» її самовідчуттю:

Свічада мої!
 Я густо фарбую вуста
 щоб не видно було як їх обкусала мошва
 пудрю щоки
 щоби приховати сліди ляпасів
 замазую свіжим кремом
 видзюбані зерна зіниць...
 Я хочу подобатися вам! [6; 375].

У типовій для жіночого досвіду ситуації нанесення макіяжу перед люстром деталі «фарбую вуста», «пудрю щоки», «замазую свіжим кремом» метафорично означають створення «маски», яка приховає сутнісне за зовнішнім. Деталі «обкусаних мошвою» уст, «видзюбаних зерен зіниць», ляпасів на щоках у поезії є метонімічною характеристикою справжнього єства героїні, її деструктивного світовідчуття. Невідповідність такого її стану гендерним очікуванням (їх уособлює дзеркало) провокує його камуфлювання під «стандарти» успішної жіночості, пов’язані із фізичною вродою, – «Я хочу подобатися вам!».

Мотив невідповідності єства віддзеркаленому в люстрі образу розгортається і в поезії О. Забужко: «Я сама не люблю цієї жінки в свічаді навпроти: / Вертикальна бганка в міжбрів'ї, обвисла лінія рота» («Постскриптум. Поема-лист») – хоча дзеркальний «двійник» тут і названий «єством», прихованим до часу. «Кризу» фемінінної ідентифікації в ліриці останніх десятиліть відбивають мотив «руйнації» тіла дзеркалом («І тоді відречусь, по собі не лишивши слідів – / Тільки душу свою і розтерзане дзеркалом тіло» (М. Кіяновська «Народжуся уперше...»)), мотив «протесту» тіла («глипнуто оком в люстерко давно невидюче <...> / тіло згортає долоні до сонць і суниць / в болісний знак – / той що значить “я більше не можу”» (І. Шувалова «Стишено кроки...»)).

Образ дзеркала як знак невідповідності сутнісного й видимого семантично активізується в розвитку мотиву старіння, що здобуває драматичнішого пафосу у фемінінному наративі під впливом стереотипу про особистісне знецінення жінки із фізичним старінням. Для ліричної героїні поезії «Інтер'єр із дзеркалом» І. Жиленко відображений у свічаді її власний постарілий образ неприємно контрастує з вечірньою тишею домашнього затишку, з бажаним релаксом:

І темне дзеркало тоді
нещадно випхне в коло світла
жіночі вилиці бліді,
ім'я мого буденні титли,
середній вік, огрядний стан,
опущені в печаль уста [7; 315–316].

Епітет «чорне (дзеркало)», що, наче прожектор, безжально «висвітлює» правду, означає не лише предмет інтер'єру, а символізує невпинний час, неуникненно темніючу попереду старечу безпорадність, а потім смерть.

Проблематизована «нормативність» (молодості, привабливості, сексапільності) «тілесного образу» Я у фемінінному фенотипі актуалізує

переживання нетотожності себе-молодої і свого старіючого дзеркального відображення у фемінінній ліричній свідомості, наприклад, «Помічаєш в люстерко, як час / викрадає тебе по часточках – / той портрет із мозаїки лего» (Л. Повх «Ранок»), «Течія буднів в тутешньому стилі шліфує / риси мого обличчя непомітно і вперто. / І, прокинувшись раз уранці, я ризикую / не впізнати себе у дзеркалі» (Г. Петросаняк «Цей пейзаж я бачу не вперше...»). Квінтесенція фемінінного «варіанта» переживання власного старіння через мотиви дзеркального відображення у смислових нюансах як самозамилювання, так і розчарування, гніву через його невідповідність сутності наявна в поезії С. Йовенко «Час»:

Ти брешеш, дзеркало: ця, з зором збляклим, ця
 з порепаним обличчям, із щоками,
 немов пергамент зім'ятий, з волоссям
 геть поріділим, білим – видно шкіру,
 що світиться (який потворний скальп!)
 ще й шкірить усміх, жалісний, беззубий,
 а тіло! тіло! – це лахміття – тіло?!
 Це хто? Це я – ти кажеш?!
 Брешеш, скло! ... [8; 588].

У поезії С. Йовенко образ дзеркала вказує на роздвоєння героїні на видиму (Я-для-інших) і присутню (Я-для-себе), на ту, яка старіє, і молоду, зрештою, на тілесну й духовну її іпостасі. У тексті актуалізовано чотири образи ліричної героїні: віддзеркалений потворний образ старої жінки, уявний романтизовано-прекрасний образ «тривожної», «осінньої», «з очима лані, з памороззю губ» ідеалізованої «версії» Я, що пов'язаний з колишнім, збереженим у пам'яті образом юнки зі «стеблиночками ніг», «стрижкою бурсацькою смішною» та (знов-таки уявним) образом Я-як-душі, «нев'янучої», «палкої», «шляхетної». Серед такої множинності самоідентифікацій, іншими словами, «віддзеркалень» – у люстрі, у пам'яті, в уяві – закономірно постає в поезії проблема справжності

власної суті, «самонетотожності», «не-знайдення» себе. Отже, семіозис дзеркала у фемінінному поетичному мисленні пов'язаний здебільшого з ідентифікаційною стратегією ліричного суб'єкта обсервувати власну зовнішність та душу з метою згармонізувати Я-для-себе та Я-для-Іншого, Я-уявне та Я-видиме, візуально зафіксувати, «оприсутнити» власне буття в сторонньому погляді (дзеркалі).

Мотив віддзеркалення, смисл якого пов'язаний не з обсервацією / «створенням» власного тіла-для-Іншого, а зі звітом перед собою на порозі смерті, репрезентує маскулінну «версію» семіозису дзеркала в поезії Л. Талалая «Крилом по землі». У звіті перед собою ліричний герой – «мов перед дзеркалом отим» – подумково оглядає своє життя, «прожите убого», порівнюючи себе із підбитим крижнем, що «свій слід крилом позначив по землі». Із дзеркалом, що відбиває перейдений шлях, порівнюється й передсмертно застигаюче око. Отже, світобачення, свідомість, пам'ять, уособлені в цьому жесті останньої самообсервації, нарощують смисл дзеркала як совісті, Супер-его в маскулінній поетикальній техніці, де домінує суб'єктність авторецепції, а ситуація старості актуалізує не моніторинг ліричного героя власної зовнішності, а його переживання щодо (не)успішної реалізації життєвих намірів і планів.

Висновки. Речевість у ліриці виступає багатосмисловим знаком відтвореного світу, є збудником і водночас метафоричним кодом ліричної рефлексії. Семіотика предметного світу в літературі вочевидь має гендерні відмінності, зумовлені ідентифікаційними, референційними, світоглядними пріоритетами маскулінної / фемінінної ліричної свідомості. Образ дзеркала має ширший смисловий спектр й активніше експлуатується у фемінінному ліричному тексті: у символічному плані як знак «подвоєння» героїні, її пошуку себе, дисгармонії її Я-для-себе та Я-для-інших, як уособлення погляду й оцінки Іншого, рідше автологічно – як статусна й естетична деталь інтер'єру, як засіб обсервації власної зовнішності. У маскулінному ліричному наративі образ дзеркала переважно набуває смислу самооцінки й фігурує в межах розвитку теми сенсожиттєвих пошуків.

ЛІТЕРАТУРА

1. Чудаков А. Предметный мир литературы. Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. 319 с.
2. Лотман Ю. Текст в тексте. Лотман Ю. Семиосфера. СПб, 2010. С. 62 – 73.
3. Савкина И. Разговоры с зеркалом и Зазеркальем: автодокументальные женские тексты в русской литературе I половины XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 416 с.
4. Штолько М. Фемінність поезії Ірини Жиленко. Міжнародна Інтернет-конференція «Українська література і загальнослов'янський контекст». Оф. сайт Бердянського державного педагогічного університету. URL: http://www.bdpu.org/scientific_published/ukr_lit_2008 (дата звернення: 05.01.2017)
5. Жеребкина И. «Прочти мое желание...». Постмодернизм, психоанализ, феминизм. М.: Идея-Пресс, 2000. 256 с.
6. Червоне і чорне: 100 українських поеток XX сторіччя: антологія / укладення Б. Щавурського. Тернопіль: Богдан, 2011. 1344 с.
7. Жиленко І. Євангеліє від ластівки: вибране з десяти книг / ред. рада: Вал. Шевчук та ін., вступ. ст. та бібліогр. А. Макарова. Х.: Фоліо, 1999. 544 с.
8. Йовенко С. Любов і смерть: лірика. К.: Ярославів Вал, 2010. 720 с.

REFERENCES

1. Chudakov A. Predmetnuy mir literatury. Istoricheskaya poetika. Itogi i perspektivy izucheniya [Things world of the literature. Historical poetics. Conclusions and perspectives]. M.: Nauka, 1989. 319 s. [in Russian]
2. Lotman Yu. Tekst v tekste [A text in a text]. Lotman Yu. Semiosphera. SPb, 2010. S.62 – 73. [in Russian]
3. Savkina I. Razgovory s zerkalom i Zazerkaliem: avtodokumentalnoe zhenskoe teksty v russkoy literature I poloviny XIX veka [The conversations with the Mirror and Behind the Mirror: the autodocumental female texts in the Russian Literature I half of XIX th]. M.: Novoye literaturnoye obozreniye, 2007. 416 s. [in Russian]
4. Shtolko M. Feminnist poeziyi Iruny Zhilenko [Femininity of the Irina Zhilenko's poetry]. Mizhnarodna internet-konferencia "Ukrainska literature i zahalnoslovyabskuy kontekst". Available on: http://www.bdpu.org/scientific_published/ukr_lit_2008 [in Ukrainian]
5. Zherebkina I. "Prochty moyo zhelaniye...". Postmodernizm, psihoanaliz, feminism ["Read my desire...". Postmodernism, psychoanalyze, Feminism]. M.: Ideya-Press, 2000. 256 s. [in Russian]
6. Chervone I chorne: 100 Ukrainskih poetok XX storichchya: antolohiua [Red and Black: 100 Ukrainian poetesses of XX th.: The anthology]. Ternopol: Bohdan, 2011. 1344 s. [in Ukrainian]
7. Zhilenko I. Yevangeliye vid lastivky [Gospel from the Martlet]. H.: Folio, 1999. 544 s. [in Ukrainian]
8. Yoenko S. Lyubov I smert [Love and Death]. K.: Yaroslaviv Val, 2010. 710 s. [in Ukrainian]

АННОТАЦИЯ

Ольга Шаф. Семиозис зеркала в поэтике лирического текста: гендерный ракурс

На методологической базе гендерного литературоведения и семиотики на материале украинской лирики XX в. рассмотрены смысловой спектр образа зеркала как дифференциального элемента маскулинной / фемининной поэтики, соотношенного прежде всего с идентификационными и жизненными приоритетами лирического субъекта, его отношениями с Другим.

Ключевые слова: украинская лирика XX в., образ зеркала, мотив зеркального отражения, маскулинная / фемининная техника письма, лирическое сознание.

ABSTRACT**Olga Shaf. Semiosis of the mirror in lyric's text poetics: the gender aspect**

The article deals with the semantic sphere of the mirror's image in the lyrics, in particular in the Ukrainian lyrics of XX th. The methodological base consists of the gender studies and semiotic analysis. The combining of these methodological strategies needs to find out some gender and psychological specificity of semantic loading of the things world depicted in literary texts. The image of mirror is often used in lyrics not only in its direct, household meaning, but also in its archetypal, symbolic sense (for expressing "doubling" of a person, his / her "self-alienation"). It's different in the masculine or feminine modes of writing depended of the psychic gender preferences and cultural influence. In the feminine lyric consciousness the image of mirror is used more active: as interior's detail with additional mining of luxury and cosiness, because of femininity is grounded in private space; as "prevention" the Other's look and opinion (the social stereotype is: female appearance determines the value of a personality and can be observed). In feminine lyric narrative the motive of looking in the mirror is connected with the founding by lyric heroine her identity, with her reflection of herself discording with her visible image, with expressing her fear of senescence (L. Paluy, N. Sheyko-Medvedeva, I. Shzilenko, S. Yovenko and others). The image of mirror has limited implementation for masculine mode of writing (for masculine lyric hero his own looking is less interesting because it doesn't accord with his own value) and mainly focuses the situation of self-examining about (non)successful life realization (as L. Talalay's poem).

Key words: the Ukrainian lyrics of XX th., the image of mirror, the motive of mirror reflection, masculine / feminine mode of writing, the lyric consciousness.

Стаття надійшла до редакційної колегії 08.09.2019 р.

Рекомендовано до друку 17.10. 2019 р.

УДК 821.161.2 Герасим'юк
DOI: 10.31558/2308-1902.2019.27.9

Олег СОЛОВЕЙ

кандидат філологічних наук, доцент,
Донецький національний університет
імені Василя Стуса

ПОЕТИЧНА ІСТОРІОСОФІЯ ВАСИЛЯ ГЕРАСИМ'ЮКА

У статті предметом дослідження є історіософські твори Василя Герасим'юка із книги віршів і поем «Кров і легіт» (2014): поема-парабола «Де гуцули?», онірична поема-містерія «Сон у метро», сюїта «Доки?». Початок світу, верифікований численними артефактами час Довбуша, час поетового діда Василя Якібчука та його побратимів із УПА – ось простір, який осмислюється поетом як той, що зникає. Поетичний світ Василя Герасим'юка розглядається як містерійний – прекрасний і жахливий водночас, бо саме такими виглядають українська історія і сучасність.

Ключові слова: поема, історіософія, ліричний суб'єкт, смисл, есхатологія.

Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Історіософський характер творчості поета Василя Герасим'юка можна було спостерігати ледве не від його перших друкованих віршів (див. роздуми [4; 7; 3; 6; 5; 2]). Заглиблений у предметний світ, цей поет, тим не менше, тяжіє до візій масштабних або й універсальних. Його історіософія завше була позначена помітним есхатологічним присмаком. Зникаючий світ гуцулів (формалізований у формулі «була така земля») і зникаючий *світ як такий* – ось що від самих початків є предметом осмислення та оскарження у творчості Герасим'юка. Згадати хоча б хрестоматійне: *«Не сядуть левправі до столу, бо столу нема. / Вони до землі припадають, що хвора й німа. / І навіть жебрак чи поет України-Руси / підняти їх можуть лиш голосом. Поголоси»* («Ідуть прокажені. Інакша в них нинішня путь...») [1, с. 99].

Постановка завдання. Саме історіософські твори із книги віршів і поем «Кров і легіт» (2014), поеми «Де гуцули?», «Сон у метро», «Доки?» постають у цій розвідці предметом наукового осмислення.

Виділення невиділених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується означена стаття. У поезії Василя Герасим'юка світ гуцулів

настільки давній, що його вже й не збереш до купи, він існував від початків Світу, його ще й досі несе у своїх водах Чорний Черемош, тож стоячи на березі річки й дивлячись, як піниться в камінні вода, кожному вільно відчувати той давній світ, якого вже нема: *«Благодать, кажуть, сходить на ці горби – / безкінечна, Господи, благодать»* [1, с. 257]. Потім був час Довбуша і його побратимів-опришків, – цілком історичний і верифікований численними артефактами час, але який же він від нас уже далекий, – сливе легендарний. Його так само вже немає. (*«Хлопці, в домі Давида – суддя один. / Та приходить Довбуш – ніби не вмере. / Ніби прийде в ці гори Божий Син / й знову тільки розбійника забере»* [1, с. 257]). І, врешті-решт, був час поетового діда Василя Якібчука (*«Котигорошка»*) та його побратимів із УПА. (*«Не допоможуть, Олекса, мої псалми, / ні найтяжче з прозрінь, чи то пак, похміль, / бо гадде – в цієї землі під грудьми – / опустил карабін мій дід Василь»* [1, с. 258]).

Карпатська партизанка 1940-х років – це, мабуть, і є останній історично-підтверджений дискурс гуцулів, ледве не лебедина пісня яскравого гірського народу: *«Це не земля, станичний, – це ідея. / Земля – це Остафійчук, псевдо Ліс. / Це тільки дим від нього, що повис / над сорок п'ятим... це над лісом – Ліс! // Ні елліна за ним, ні іудея»* (*«Станичний, я, взискуючий во плоті...»*) [1, с. 259]. У гуцульський світ сьогодні легше повірити й увійти, як у легенду, ніж реально його відчувати. Про цю віру (чи радше – пам'ять) дбають хіба що декілька поетів, і перший поміж ними – Герасим'юк. (У його виконанні самі лише гірські топоніми звучать як закодоване в музиці послання: Уторопи, Пістинь, Шешори, Космач, Грегит, Прокурава, Кознеска, Жаб'є...). Про есхатологію зникаючого світу поет не втомлюється писати, подаючи у книзі оніричну поему-містерію *«Сон у метро»*, сюїту (цикл) *«Доки?»* й поему-параболу *«Де гуцули?»*. Прикметно, що у цих творах два заголовки з трьох містять питальні інтонації. Питань передбачається більше, ніж відповідей: *«Як вам, рідні, летить? / Де ви нині щасливі?»* (*«Доки рвуться зв'язки...»*) [1, с. 73]. Звернімося до цих творів детальніше.

Виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів. Той, хто провадить читача текстом поемою-параболою «Де гуцули?» (і провідник, і поет, і ліричний суб'єкт в одному голосі) у пошуках гуцулів, починає з майже нейтральної констатації (*«У музеї гуцульським у Коломії / питаєте: де гуцули? – / махнуть рукою за річку Прут, / де на обрії – / перші пасма українських Карпат: / он там»* [1, с. 75]), поступово наближаючись до іронії, забарвленої в сірі кольори (такими кольорами Домінік Ноге наділив іронію, що інтенційно наближається до сатири, але зупиняється на крайній межі, ніколи сатирою не стаючи): *«І наразі все зрозуміло / крім одного: / чому Коломия – / столиця Гуцульщини?»* [1, с. 75].

Метою цієї іронії є, зокрема, переоцінка адміністративно-туристичних штампів, над якими туристу не випадає замислитись, але випадає тому, кого насправду цікавлять гуцули: *«І ви вже нічого не розумієте, / бо гуцулів нема, ніби забрав потоп чи сніговий обвал, / а їхні столиці є і їх все більше: / Косів, Верховина, Яремче, Криворівня, Рахів, Космач, / а останні навіть із особливим означенням: / Криворівня – українські Атени, / Рахів – гуцульський Париж, / Космач – бандерівська столиця, / а гуцули – далі»* [1, с. 76]. Продовжуючи пошуки, що інтонаційно забарвлюються знетямленням і майже тривогою, наш провідник відмовляється від попередньої іронії. Він уперто шукає гуцулів, – шукає саме там, де їм і належить бути, – шукає в горах, щоразу підіймаючись усе вище й вище (*«Уторопи – / село поета Тараса Мельничука»; «Пістинь – / село художника Олекси Бахметюка – / це ж на мапі його кахлів / позначені / кожен гуцул, його кінь і його кріс»; «І показують на Черемош, / ніби аж там водоспади золоті, / бо й справді: / де гуцули, як не на Черемоші?»* [1, с. 75]). А місцеві кожного разу чомусь говорять, ніби не довіряють тому, хто питає: *гуцули далі: «І нарешті на горі Грегит, / на самім верху – / тільки суворі камені / з предковічним мохом, / які стоять затято, як вірні побратими, / що поклялися на крові з мізинних пальців, / бо ближчає небо і смерть, і вічне життя, / а гуцули – далі»* [1, с. 76]. Читачеві вже починає здаватись, що це така гра, – віднайти гуцулів, заспокоїтись і запалити нарешті, видершись на

полонину, духмяну файку. Але ні, все складніше з цими гуцулами. Їх немає навіть на полонині, чи то пак, вони є, але не всім відкриваються.

Надто добре гуцули усвідомили поняття *облави*, про що поет свого часу так само вже писав: «Мені в генах передано / страх облави» («Найсумніший у Києві лев»). Він загалом багато про що вже писав, тому читання віршів і поем Герасим'юка іноді нагадує кружляння в зачарованому колі величного історіософського дійства, в якому до надміру туго сплелися історія і сучасність, минуле й майбутнє. Його поетичний світ є містерійним – прекрасним і жахливим водночас, бо саме такими і виглядають наші історія і сучасність. І скільки б віків іще не минуло, – нічого уже не зміниться і не відміниться, бо всі ці обличчя, пісні та події раз і назавше викарбувані у високих небесних скрижалях, вибиті на камінні, густо порослому мохом, зарослому мохом так, що й не видно під ним *сухої Його різьби*. З карпатських вершин, рівно як і з київських пагорбів, чи то пак, із вікна помешкання на Оболоні, поетові відкривається те, що побачити здатний не кожен. Такий його дар, таке його *місце поета*.

А тим часом тривають пошуки гуцулів, у процесі яких, уже на вершині Грегит, де знову звучить відповідь, мовляв *гуцули – далі*, ліричному суб'єктові відкривається щось на кшталт істини: «*І нарешті все зрозуміло: / це тільки привал*» [1, с. 77]. За прозрінням – час спокійного осмислення стану речей, настільки спокійного, що у свідомості виринає думка про стоїцизм, про реальну гартованість духу, що, можливо, межує з приреченим спокоєм перед доконаним і невідворотнім: «*Витирайте піт з лица, / сідайте на вічні, надійні камені, / дихайте до запаморочення – аж доки / не забудете, де, як і хто скурився – // доки не забудете того, / хто сидить тепер на цім камінні, у цьому розрідженому повітрі, / без усієї мрази, в якій бовтався внизу, – / тільки із мерзенною своєю правдою про себе, / яка вже не визволяє, а добиває*» [1, с. 77]. Виявляється, це дивне паломництво в гори, крім анонсованих пошуків гуцулів (що можна вважати сюжетною містифікацією), має за мету позбутися самого себе, – такого себе, яким ліричний суб'єкт буває внизу, накопичуючи в

буденному низовому житті аж надто багато сміття (*«що їх забрали птахи, / які вночі на Греготі / ревкають лячніше від лютих звірів»* [1, с. 78]). Це нагадує звільнення. Так і є, це – очищення горами, відкривання чакр, віднайдення нових і незнаних допіру сенсів. Це долучення до іншої схеми буття, що за Герасим'юком, як відомо, означає ширяння в небі, себто *в повітрі*. На Греготі вже і гуцулів не треба, бо вони уже не ховаються, відкриваючись натомість в іншому вимірі, сказати б, алегоричному, вони уже там, де тільки *«небо – небо – небо – / пригадаєте ви – / забудьте про все»* [1, с. 78].

Гуцулів не треба шукати ані на землі, ані в горах, вони там, де їм і належить сьогодні бути: *«Це тільки привал. / Ще не фінал. / Далі – гуцули»* [1, с. 78]. Зливаючись із чимось на кшталт абсолюту, вони таки мають десь перебувати. І, звісно, перебувають: *сідлають коней* (*«Айя, хло', айя!»*) і *грають на дрибках*, – сьогодні так само, як і тисячу років тому. Ризикну припустити, що йдеться про той особливий стан, який поет найчастіше пов'язує з музикою, як у давнішому вірші: *«Не під небом смертні, не на землі, / не в постелі своїй, не в труні, / не в землі з червами, не в золі, / смертні в музиці, яка – ні. // Нею днина почнеться нова. / В ній листя впаде восени. / Дослухай її. / А мої слова, / Забудь, як погані сни»* (*«Смертні в музиці»*) [1, с. 81]. А відтак сама собою виникає паралель (заледве не тотожність для музичного світу поета): *«смертні в музиці»* дорівнює формулі *«смертні в гуцулах»*. Можливо, варто додатково пояснити: музика *тут* не конче віднаходить конотації в сопілці і флюярі, – музика в Герасим'юка корелює зі слухом.

Слід пригадати програмовий вірш із книги *«Папороть»*, винесений у якості єдиного заспіву до двох поетичних збірок *«Суха різьба»* і *«Чорні хлопці»*. Це напрочуд віртуозне означення власного художнього джерелародоводу. Слух – найвагоміший інструментарій поета. А папороть – це те, чого ми прагнемо й що *знаходимо* під палітурками його книжок. Відтак, читачеві варто сподіватись передовсім на слух, бо музику на своїй території замовляє лише він-один, – *поет у повітрі*.

Погляньмо тепер на поему-містерію «Сон у метро». Поема має присвяту: *Пам'яті воїна*. Як у будь-якому оніричному просторі, тут вигадлива яв переплітається з буденною реальністю в підкреслено фантасмагоричний спосіб. Ліричний оповідач чи то заснув, чи то хронологічні магістралі аж настільки переплутались («Чому за вікном – підземна ріка? / Коріння у вікна змійться. / І дика ця назва – “Либідська”! – / це ж на іншому боці столиці» [1, с. 63]), але сталося неймовірне: буденна поїздка вагоном метра («Білий мій світ – білий стяг у бою. / Ангели грають на лютнях. / Кінцева – “Героїв Дніпра”. Встаю. / Ніби з лави підсудних» [1, с. 63]) несподівано перетворилася на зустріч зі світом, який давно відійшов: «Може сон? Як не снівся би тут сон, / у метро він і досниться. / Заходить на “Либідській” у вагон, / здається, князь. Або витязь. // Бутафорний герой. Реквізитний крам: / корзно, меч і щит – всім, що краму не мають, / але снують собі князя – тут і там – / із розплющеними очима. // Ну а він – як у ватр вечірнім диму / походу останнього – грізно / зрить нас, подивованих зело: чому / це князь у метро їздить?» [1, с. 63]. Досить цікаво, що до поета приходить саме Святослав, а його поява уві сні обставлена під антураж судового процесу: «Короткий сон у метро. Як суд. / Ніби тут судять поета. <...> Короткий суд у метро. Прощай, / поет! Від князя підземка / тобі – на тисячу літ – і в рай / зі станції “Тараса Шевченка”» [1, с. 64]. Прикметно, що він їде не куди-небудь, а до храму на прощу («Великий степ. Карпатський хребет. / І йде стороною дощик – / то їде в одвічний підземці поет / на прощу в храм Пирогощі. // Його Україна – небесний чертог. / А після вождя і пророка / йому не страшені вже Гог, і Магог – / нестравний для Гога й Магога» [1, с. 66]). Цей мотив відчуття глибинної провини не конче за себе, але й за всіх суших поруч, – відлунює у кількох строфах поеми, щоразу повторюючись та набуваючи все нових і нових інтонаційних і смислових обертонів: «Ти сам суддя собі в цій страмі – / господарем став чи гостем – / живеш у двадцять другім псалмі / чи в сонеті шістдесят шостім». А от і сам Святослав: «І не стрепенеться жодна мразь – /

це сон. Це вві сні забава, / коли у вагон заходить князь. / Ось пасмо. Твар Святослава» [1, с. 64].

Ліричний суб'єкт поеми одразу починає рефлексувати з приводу долі та історичної місії непереможного кагана русів («Відвага нестерпна – Хорса дар? / До Софії – сто літ. Столиця. / Прийти сюди і розбити хазар – / таке і в метро не сниться. // Кінь підземний б'є копитом, / і поганська стріла співає, / що над цим містом з Дніпром і метро / благодать безмежна просяє. // То що ж ти зриш у досвітнім диму, / варязькою дланню підпершиш? / Ти перший тут воїн такий – тому / і тільки тому такий, що перший» [1, с. 64-65]), і досить швидко доходить парадоксального, як на перший погляд, висновку: «Зі смердами – князь. А з воями – вой. / Золота у вусі сережка / зблисла в метро – стрепенувся конвой: / хто ж врешті реши під арештом?» [1, с. 65]. Чи поет, чи то сам каган, а чи разом вони – відчують відповідальність великого воїна за всі наступні тисячу літ неподобств і руїни: «А потім тисячу літ полки / твоєї імперії присягали / кому? – гайдамаки і козаки, / твої сотники і генерали. <...> / Хто вкотре вертає додому Дніпром – / на сморід з-під рідної стріхи, / де в стольнім зі смердами правлять содом / хазари і печеніги?» [1, с. 65]. Ці два наріжних мотиви – велич і наступний занепад – переплітаються в тексті, а заразом і у свідомості автора та читача, витворюючи пекучу суміш із гордощів, сум'яття і сорому: «Рать із метро виступає на брань, / і відступають ромеї. / Спрямовує вістря варязька длань / наших камлань і містерій. // Кохання через тисячі літ, / і надмір сала для серця. / Приходить рід. І відходить рід. / І запродане продається. <...> / Пощо тобі цей “либідський” процес? / Ці підземні фіра й офіра. / Ти б мав серед Києва – як Рамзес / застиг посеред Каїра! // Та щоб у метро? Ти стольний град / волів – у гирлі Дунаю, / немов осінило, що благодать / на горах сих не просіяє» [1, с. 65-66].

Несподівано ліричний оповідач зливається з автором і згадує ще одного Святослава (сотника УПА) – з 1945-го року: «Тут вої духмяні – із трав та отав, / а сіна скотині не хвате. / Восанне скошений Святослав / у тисяча дев'ятсот сорок п'ятім. <...> / Бо є вічний князь – на те й сатана, / бо є вічні

смерди – на те і смерди. / Із твого почалися тут імена, / легше з якими вмерти» [1, с. 67]. А далі цей синкретизм уже не піддається препаруванню, бо мова про цілість і цілісність національного пантеону героїв і зрадників, яких так само складно розділити, позаяк вони давно вже українське ціле: *«Жити з ними у світі живих. / Дланню поганською очі втерти. / Зрадити всіх. І нареши їх. / І як умерти? // Як пити з Дніпра? Пригубити як / браги погибельної відваги? / Перезавантаживши Зодіак, / не розірвати зашморг Сварги»* [1, с. 67–68].

І знову повертаємось до Святослава, кагана русів, образ якого набуває остаточної трагічності, перебуваючи знов-таки в обрамленні вже знайомої нам музики: *«Лиш музика. Їй лиш її кроти / риють метро під серцем. / Ти вдома. / Сюди можна вернутись. / Прийти. / Приповзти. / Зачерпнути Дніпра і пити з шолома. // Прибити щит, ідучи на ви, / до візантійської брами – / і тисячу літ: вершник без голови / і та, на валу, з піснями»* [1, с. 68]. Чому без голови – відомо, як відомо і що то за пісні. Втім, і реальність підземки відчутно коригується («риють метро під серцем»), набуваючи конотацій із цитованими раніше рядками: *«Не допоможуть, Олекса, мої псалми, / ні найтяжче з прозрінь, чи то пак, похміль, / бо гадде – в цієї землі під грудьми – / опустил карабін мій дід Василь»* [1, с. 258]. Цілісність поетичного висловлювання вражає. Поет багато років перебуває в епіцентрі містерійного космосу, відгукуючись на його голоси та ретранслюючи їх у єдиний суцільний текст подиву й оскарження. Зрештою, як і належить поетові-експресіоністові, – додам принагідно.

Не зрадити всій цій музиці, не втратити і не сфальшивити жодної ноти, все передати нам, сущим учора, сьогодні й завтра, – в цьому й ховається глибинний сенс його оборонних боїв. Гротеск, до якого дещо несподівано вдається автор в останній строфі поеми, різко змінивши дискурс із містерійного на цілковито профанний (реальність іподрому), пропонуючи читачеві зробити ставки, тобто здійснити вибір, насправді не є випадковим. Звернімо увагу хоча б на подію (яку я особисто пов'язую з редукцією

державности та упокоренням русів), після якої остаточно *впадуть полки*, потрапивши відтак у кунсткамеру під назвою «Слово...»: *«Над Києвом син зведеться з хрестом. / Полки впадуть і впадуть... До «Слова...». / Наступна станція “Інодром”. / Ваші ставки, панове!»* [1, с. 68]. Ясно, що зі скептичної наукової точки зору, не все тут добре, але ж це – поема, а не наукова розвідка, тому художні образи мають об’ємне та стереоскопічне наповнення і, найголовніше, неабияку тяглість у свідомості як національної культури, так і в окремо взятій читацькій перцепції. Лише поетові дано так переконливо зв’язати часи і події в один катастрофічний вузол, у якому і національний дух, і всі його відчайдушно-пронизливі аберації у незмінній актуальності свого трагічного звучання.

Третя поема «Доки?» має авторське жанрове уточнення і включає до своєї цілісної та чітко вивіреної композиції, як і належить *сюїті*, прелюдію, текст-розгортання в шести частинах-віршах і завершально-підсумкову коду. Це ще одна спроба озирнутися на трагічне ХХ століття. Таких спроб у поета було вже чимало. Направду є відчуття, що українці психологічно затримались у столітті жахливих поразок і втрат: *«Без сповіді, без причастя, / невільник гріха навік, / волочачи своє щастя, / відходив двадцятий вік. // В смертельних кільцях здавила / історія, як змія. / На силу не встала сила. / Хай буде воля Твоя»* («Без сповіді, без причастя...») [1, с. 28]. «Прелюдію», якою починається текст, читач уже зустрічав у книзі «Папороть», там цей вірш фігурував як цілком самостійний, і не мав заголовку. Потрапивши до поеми «Доки?» у якості прелюдії-заспіву, вірш отримує окреме навантаження, готує читача до меседжів, які прозвучать пізніше.

«Прелюдія» визначає настрій і особливий ракурс погляду-вираження. *«Навіть не фарсом трагедія стала – жартом / Над нами, / Бо нас позбулися наші міти»* [1, с. 69], – це з першої строфи. А друга строфа завершується майже імперативним: *«Аби не долетіти, треба летіти»* [1, с. 69]. І знову найголовніше відбувається в повітрі. Саме у цій поемі-сюїті катастрофізм набуває свого найвиразнішого звучання-вираження, відштовхуючись від

приватного (*«Доки ноги ще не простяг, / Маю шанс перейти на прозу. <...> Доки ноги ще не простяг, / Встигну на косовицю в Косів»* [1, с. 69]), але водночас екстраполюючи вагомі смисли на широкі простори національного космосу. Причому, знаходячи власні концептуальні та багатозначні (універсальні) алегорії (*косовиця, трава*), що в'яжуть окрему людину з родом і всією нацією: *«Знов поляже космос трави – / Стане видко – як на долоні. / Ось Довженко – щойно з Москви. / Він цілує діру у скроні // Хвильового... І в цю діру / Западаємо – духом убогі. / І продовжуєм нині – як гру. / І крім цього не бачу нічого»* [1, с. 69-70]. Ось так, доволі похмуро, але без зайвого надриву й патосу завершується осмислення ліричним суб'єктом власної екзистенційної точки опори. Несподівано актуалізована поетом діра у скроні одного з найбільш резонансних письменників минулого століття продовжує всмоктувати у вир найскладніших питань усе нові й нові покоління. Чого варте лише питання нашої орієнтації чи пак безкінечних блукань поміж метафізичними Європою й Азією.

У наступному (третьому) вірші, який має motto з Гюнтера Граса, розвивається мотив нав'язаної нам чужою пропагандою («зведений хор») національної провини, якої за українцями немає і бути не може. Декілька років тому німецький письменник Гюнтер Грас, наближаючись до власного Нобеля, поквитався зі своєю юністю в СС, віртуозно зігравши на випередження та роззброївши в такий спосіб «зведений хор» гієн лібералізму. Саме тому й виникає на маргінесі цієї поезії Г. Грас, достатньо й самого лише натяку на це. А той, до кого звертається ліричний суб'єкт, швидше за все є соборним українським народом: *«Доти бачу тебе на полі небес, / Де вже не потрібен жоден тобі коридор / На захід, а тризуб і нашивку СС, / Як нашивку, не заковтне зведений хор, // А пробує – разом з нею – тебе й мене / Запхнути в нутро, що лайном на півсвіту тхне. / Ти йдеш – із дірою в скроні – зорі в дірі. / Ти знов коридор відкинув. // Тим більше – вгорі»* [1, с. 70]. Прикметно, що вкотре виринає концепт *угорі*, як вагома метафізична крапка на цьому етапі розмови, як аналог того, що *гуцули* – далі, а *поет* – у *повітрі*.

Озираючись на ХХ століття, ліричний суб'єкт не може оминати й теми специфічних імперських рекордів, а якщо ширше, – *оновлення числа звіра* – «Тисяча сто одинадцять жертв / Капітана Матвєєва» [1, с. 71]. На сьогодні це ніби відомий факт, можливо, навіть – перейдений етап нашої національної трагедії, але будучи висловлений талановитою поетичною мовою, та ще й у контексті масштабної історіософської панорами, – він таки знову вражає, ставлячи реципієнта перед величним дійством, яким є одвічна боротьба добра зі злом: «Почався новий світ. / Який Заповіт? // Починався таким числом. / Капітанським таким ремеслом. / Поза добром і злом. // Число звіра – доки є звір. / Доки є віра. // Хто є звір? / Яке нині його число? / Яке ремесло? / Яка міра?» [1, с. 71]. Остання строфа, що складається з самих лише питальних речень, напевно, не має поки що відповіді. Принаймні, щодо *числа і міри. Доки?* – звучить питання в заголовку поеми. Доки не завершиться теперішня війна.

Кожний вірш цієї сюїти, окрім *прелюдії й коди*, має єдинопочаток, виражений словом *доки*. Єдинопочаток активізує у читацькій свідомості поняття *сакрального тексту*. Таким він і є у нашому випадку. Поет пояснює, *доки* все це триватиме, – це страшне чи то століття, чи навіть тисячоліття (якщо відштовхуватись від часу остаточного занепаду держави русів). І є чимало прикмет і підстав для його *тривання*, зокрема і невитравне хохляцтво-малоросійство (не лише за Є.Маланюком, за В.Герасим'юком – так само): «Доки в руках у холюя-страстотерця / Стріли затруєні, сріберний сагайдак, / Ми не такі веселі, як нам здається, / Бо виглядають веселі трохи не так» [1, с. 71].

Поет поєднує давно минулі часи із актуальною українською сучасністю, витворюючи містерійну картину *ловів*, під час яких полюють не на когось, а саме на нас: «Зрештою, чим не століття замків-турнірів? / Ось на верстаєм пропущене з тих століть, / Доки в цім для ловців ми серед звірів / Наших лісів чи, пак, приватних угідь» [1, с. 72]. Як і у попередніх віршах-частинах сюїти, смислові підсумки поет артикулює наприкінці тексту: «Зрештою, хто там знає, як це чудове / Тисячоліття загляне у храм, у хлів? / Поки що – лови. Лови! А лови, панове, / Мають фінал. / Мерці ховають мерців» [1, с. 72].

Катастрофізм національного космосу сягає апогею в наступному вірші: *«Як вам, рідні, летить? / Де ви нині щасливі? / Рветься плоть, ніби кліть, / У вселенським розриві. // Рветься дух, ніби нить, / У розриві всесвітнім – / Над бескеттям століть / Павутинка на вітрі. // Рветься рід, ніби ланц, / Ланки впали залізні / І вглибають у час – / Той, що в пісні»* [1, с. 73]. Мова тут про зникання. В іншому разі, в якості альтернативного існування, – про тривання в народній пісні. Українці мають один із найбагатших у світі фольклорний корпус. І це – не випадково.

У передостанній частині поеми, що має присвяту Борисові Руденку, ліричний суб'єкт укотре звертається до воїна-князя (саме він відповідає за падіння Руси): *«Доки ти князь уві сні – у зеніті Руси – / Хай не Київ – престол золотий – хай у Тмутаракані – / Любо й там – ще не видно, як все воно сходить на пси. / Але сходить. І вже на віки. І не за шолом'янем»* [1, с. 73]. І десяток століть національної історії проноситься в кількох поетичних рядках: *«І хозар над тобою, або комісар з гевеви – / В пильних шлемах віками стоять у твоїм узголів'ї»* [1, с. 73]. Але є ще вона, і їй катастрофічно не щастить на зверхників-поводирів: *«А поодаль – вона. Бо віками вона – віддалік. / Але доки вона, притулившись до неба губами, / Поза нами – числом легіон – як стояла – стоїть, / Ти у захваті дикім віками не прийдеши до тями»* [1, с. 73]. За ліричним суб'єктом усе виглядає доволі печально: *«Сам князюєш – лежиши у траві і не чуєш трави. / Ні керви, ні стріли – ні у грудях, ні над головою. / Вже однакий хосен – з головов ти чи без голови. / Вже однако смердить у Карпатах і на Подніпров'ю»* [1, с. 74].

Ще більш сумно починається «Coda», покликана підсумувати-підбити попередні міркування й осяяння: *«А справу довершать ці дні – як морські піхотинці. / І все. / І ніхто не питає: це, Господи, ми? / Лише в непробуднім ток-шоу банкіри і вбивці / міняють ведучих / й співучих за ворітьми»* [1, с. 74]. Поєднання архаїчного світу з надмір сучасними реаліями створює відчуття химерної безперервності або зацикленості нашої історії, на тисячу літ якої хтось дивиться і не може втриматись від питання: «Вже діти свободи

розплющили широко очі. / І все. / І собі на сітківці синівства сім'я / за тисячу літ християнства знайде вирок. / Отче, / це воля Твоя? // Це справді воля Твоя?» [1, с. 74]. Вільно почути в рядках, що вінчають поему, або зародки бунту, або християнське смирення.

Висновки з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у цьому напрямі. Отже, три поеми В. Герасим'юка «Де гуцули?», «Сон у метро», «Доки?», що склали окремий розділ книги «Кров і легіт», чи не поєднані насамперед особливими настроями, що, розбурхуючи уяву сигналами тривожними, драматичними або й остаточно невідворотними, наприкінці кожного з творів урівноважуються інтонаціями, якщо і не цілком оптимістичними, то принаймні життєствердними у плеканні деякого (і то досить відчутного) стоїцизму або смирення, – від побутового до позачасово-універсального. В усіх трьох поемах реципієнтові вільно спостерігати цікаві трансформації українського духу в різних його одмінах: від гуцулів, яких іще можна пошукати в Карпатах, до сливе зниклих безвісти русів, історія яких надійно похована внаслідок невтомного тисячолітнього фальшування. Подальша перспектива дослідження – наукове прочитання інших розділів книги «Кров і легіт».

ЛІТЕРАТУРА

1. Герасим'юк В. Кров і легіт: вибрані вірші і поеми. Чернівці: Букрек, 2014. 320 с.
2. Голобородько Я. Поетична меритократія (Василь Герасим'юк, Ігор Римарук, Тарас Федюк). Київ: Факт, 2005. 108 с.
3. Дзюба І. ...І є такий поет. Герасим'юк В. Була така земля: вибране. Київ: Факт, 2003. С. 7–20.
4. Дністровий А. Археологія етнічної пам'яті [про В. Герасим'юка]. *Критика*. 2000. Число 6. С. 21–23.
5. Копиця В. «Узвишшя радості» поетичного світу В. Герасим'юка. *Слово і Час*. 2004. № 11. С. 43–52.
6. Кремін'я Т. Історіософський концепт лірики В. Герасим'юка. *Слово і Час*. 2003. № 10. С. 71–75.
7. Москалець К. Гуцулія, осінній архіпелаг [про В. Герасим'юка]. *Знак нескінченності: збірка поезій*. Київ: Факт, 2002. С. 147–150.

REFERENCES

1. Herasymyuk, V. (2014). *Krov i lehit: vybrani virshi i poemy* [Blood and Legion: Selected Poems and Poems]. Chernivtsi: Bukrek. [in Ukrainian].
2. Holoborodko, Ya. (2005). *Poetychna merytokratiya (Vasyl Herasymyuk, Ihor Rymaruk, Taras Fedyuk)* [Poetic Meritocracy (Vasyl Gerasimiyuk, Igor Rymaruk, Taras Fedyuk)]. Kyiv: Fakt. [in Ukrainian].

3. Dzyuba, I. (2003). ...*I ye takyy poet* [And there is such a poet]. In book: *Herasymyuk V. Bula taka zemlya: vybrane*. Kyiv: Fakt, 7–20. [in Ukrainian].
4. Dnistrovyy, A. (2000). *Arkheolohiya etnichnoyi pamyati* [Archeology of ethnic memory]. *Krytyka*, (6), 21–23. [in Ukrainian].
5. Kopytsya, V. (2004). “*Uzvyshshya radosti*” poetychnoho svitu V. Herasymyuka [“Exaltation of Joy” of the poetic world of V. Gerasymyuk]. *Slovo i Chas*, (11), 43–52. [in Ukrainian].
6. Kremin, T. (2003). *Istoriosofskyi kontsept liryky V. Herasymyuka* [Historical and philosophical concept of V. Gerasymyuk’s lyrics]. *Slovo i Chas*, (10), 71–75. [in Ukrainian].
7. Moskalets, K. (2002). *Hutsuliya, osinniy arhipelag* [Hutsulia, Autumn Archipelago]. In book: *Znak neskinchennosti: zbirka poezii*. Kyiv: Fakt, 147–150. [in Ukrainian].

АННОТАЦИЯ

Олег Соловей. Поэтическая историософия Василя Герасимьюка

В статье предмет исследования – историософские произведения Василя Герасимьюка из книги стихов и поэм «Кров і легіт» (2014): поэма-парабола «Де гуцули?», онирическая поэма-мистерия «Сон в метро», сюита «Доки?». Начало мира, верифицированное многочисленными артефактами время Довбуша, время поэта деда Василя Якибчука и его братьев с УПА – вот пространство, осмысленное поэтом как исчезающее. Поэтический мир Василя Герасимьюка рассматривается как мистериальный – прекрасный и ужасный одновременно, потому что именно такими выглядят украинская история и современность.

Ключевые слова: поэма, историософия, лирический субъект, смысл, эсхатология.

ABSTRACT

Oleg Solovey. Vasyl Gerasymyuk’s poetic historiography

The article focuses on the historical and philosophical works of Vasyl Gerasymyuk from his book of poems and poems *Blood and Legion* (2014): the poem-parable *Where are the Hutsuls?*, the on-screen poem-mystery *Dream on the Subway, The Docks?*. The beginning of the world, verified by numerous artifacts of the time of Dovbush, the time of the poet’s grandfather Vasyl Yakibchuk and his UPA brothers – this is the space that the poet considers as vanishing.

Reading the poetic works of Vasyl Gerasymyuk is like whirling around in a fascinating circle of grand historical-philosophical action, in which history and present, past and future are tightly intertwined. His poetic world is mysterious – wonderful and terrifying at the same time, because that’s what Ukrainian history and modernity look like.

The lyrical subject of the poem-parable *Where are the Hutsuls?* acquires a state of insight. He is in a time of quiet reflection on the state of things. One can speak of his stoicism, of the real nourishment of the spirit, which, perhaps, borders on the doomed calm before the perfect and inevitable.

In the poem-mystery *Dream on the Subway*, as in any onyx space, the imaginative java is intertwined with everyday reality in an emphatically phantasmagoric way. The key motives of the poem are the following: feelings of deep guilt, greatness and subsequent decline. The poet is at the epicenter of the mysterious cosmos, responding to his voices and relaying them into a single, solid text of astonishment and appeal.

The poem-suite *While?* is another attempt to look back at the tragic twentieth century. The author finds his own conceptual and meaningful allegories (mowing, grass) that bind the individual to his family and his entire nation. For him in the poem, the key is to comprehend the atrophism of the national cosmos.

Key words: poem, historiography, lyric subject, meaning, eschatology.

Стаття надійшла до редакційної колегії 05.09.2019 року.

Рекомендована до друку 15.10.2019 року.

УДК 821.161.2

DOI: 10.31558/2308-1902.2019.27.10

Марія РЕУТОВА

кандидат філологічних наук, старший
викладач кафедри теорії та історії
української і світової літератури
Донецького національного
університету імені Василя Стуса

ЕКЗИСТЕНЦІЙНІ МОТИВИ ЗБІРКИ ПОЕЗІЇ СЕРГІЯ ЖАДАНА «ЖИТТЯ МАРІЇ»

У статті розглянуто окремі вірші зі збірки Сергія Жадана «Життя Марії» крізь призму філософії екзистенціалізму. Простежено, як у них реалізуються мотиви трагізму буття, абсурдності світу, бунту, свободи вибору. Обґрунтовано визначальну для поета національно-екзистенціальну модель світу та сенсу людського життя. Доведено, що збірка є своєрідною спробою емпіричної сповіді автора, його щоденником, ведення якого було продовжено упродовж першого року війни на Донбасі. У збірці «Життя Марії» Сергій Жадан розкриває комплекс проблем, пов'язаних із життям та смертю – питомими складовими-антиподами суспільства у часи війни. Обґрунтовано, що герої поета не мають ілюзій стосовно перспектив свого існування, проте вдаються до пізнання вічних цінностей.

Ключові слова: екзистенціалізм, свобода, війна, смерть, лірична збірка.

Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Своєрідність творчої манери Сергія Жадана стала об'єктом дослідження І. Бондаря-Терещенка, Б. Пастуха, О. Коваленко, О. Резніченко тощо. Науковці акцентували увагу на внутрішньому наповненні творів митця, своєрідності версифікації, багатоаспектності проблематики. Безумовно, творчість Сергія Жадана позначена постмодерними тенденціями, проте належить звернути увагу на умови формування й розвитку його світогляду, приналежність до покоління «дев'яностиків». Найбільш точну характеристику творчості письменника крізь призму постколоніальних теорій подав у монографії «Оstмодерн: геопоетика, психологія, влада» сучасний науковець І. Бондар-Терещенко. Розглядаючи ранню поезію Сергія Жадана, дослідник відзначає закономірності формування літературного дискурсу 90-х років ХХ століття: «Авторська позиція С. Жадана, що включає в себе усі три компоненти постмодерної дискусії, акцентована ефектом вищезгаданої абсорбції ідейно-

духовної (літературної, жанрової) складової у просторі соціокультурного контексту» [2, с. 35]. Львівський літературознавець Богдан Пастух зауважив, що «творчість Сергія Жадана своїми формами протесту проти диктату централізованої вертикалі збігається з культурою бітників» [7]. Дослідники, апелюючи до локального простору, у якому перебуває письменник, образно позначили його як «харківського Рембо». Водночас Сергій Жадан називає себе «останнім українським ліриком».

Різні стосунки людини й середовища утворюють своєрідну систему категорій, які «характеризують проблеми буття людини» [6] і які прийнято називати модусами буття, чи модусами екзистенції, чи екзистенціалами. У художньому творі аналіз різноманітних екзистенціалів, що являють собою сублімацію підвалин людської свідомості, та докладний розгляд їхньої художньої реалізації дає змогу адекватно визначити концептуально-стильові особливості й ціннісні орієнтири письменника. Розширення літературного матеріалу, системи екзистенціалів при розгляді – важливе завдання літературознавців сьогодні.

Ситуацією, коли практично всі екзистенціали набувають максимального оприявлення, постає війна. В умовах дегуманізації людської особистості стає вкрай важко зберігати елементарні риси людяності, на користь чи проти якої доводиться робити вибір. Проблему такого вибору, заснованому на одвічних людських страхах і обмеженнях, змальовує Сергій Жадан у своєму останньому на сьогодні романі «Інтернат».

Огляд джерел. Визначенню та функційності екзистенціалів присвятили свої розвідки класики відповідної філософської течії – А. Камю, К. Ясперс, Г. Марсель, М. Гайдеггер, Н. Аббаньяно. У західній філософії виокремлювалися два напрями в розвитку екзистенціалізму: секулярний (бунтівний, трагічний) і християнський (близький до «оптимістичного»). М. Гайдеггер [9], А. Камю [4, с. 4] наголошували на перевазі в бутті людини трагічних модусів буття: нудоти, відчаю, турботи, туги, страждання, покинутості, а Г. Марсель [6, с. 7], К. Ясперс [10] звертали увагу й на інші

модуси: надію, віру, радість, любов, солідарність... Пізніше італійський філософ Н. Аббаньяно [1] розвинув «християнський» різновид екзистенціалізму в «позитивний», використовуючи й переосмислюючи деякі твердження із секулярного напрямку.

Отже, **мета дослідження** полягає у визначенні природи домінування маркерів екзистенціалу в художньому світі збірки Сергія Жадана «Життя Марії».

Аналізуючи збірку Сергія Жадана «Життя Марії», слід говорити насамперед про те, що це перша поетична збірка митця, що вийшла після початку україно-російської війни 2014 року. Жаданові вірші вийшли 2015 року, однак зрозуміло, що переважна більшість їх творилася саме в час найзапекліших протистоянь 2014-го.

«Життя Марії» є своєрідною спробою емпіричної сповіді автора, його щоденником, ведення якого продовжувалося упродовж першого року війни. Образи та настрої в ньому мінливі, як мінливе й саме життя – особливо у воєнні часи, коли його цінність максимально знижена, а за збереження ніхто не може поручитися напевно. Відтак, зазначена мінливість визначається тим, що при komponуванні практично всіх поезій збірки Сергій Жадан керується хронологічною послідовністю, поєднуючи в своїх рядках інтимність та мілітаризм, натхнення та відчай.

Як уже зазначалося, війна становить наскрізну тему «Життя Марії». Війна і життя становлять відверто антонімічний ряд, оскільки війна нерозривно пов'язана зі смертю – антиподом життя. Проте ніхто не обіцяв, що життя буде легкою прогулянкою, принаймні, це точно не становить один із постулатів поетики Сергія Жадана. Зрештою, достатньо згадати життєвий шлях Найвідомішої з Марій – Божої Матері, яка змушена була втратити свого Єдиного Сина, народженого за Божим Промислом дивовижним шляхом, після втрати – знову Його віднайти, а вже потому – пережити чергову розлуку з Ним, коли Господь вознісся на небеса. З цього моменту життя біблійної Марії є, по

суті, підготовкою до успіху, яке дозволило б навіки возз'єднатися із Божественним Сином.

У збірці Жадана Марія також є не просто випадково дібраним жіночим іменем – зрештою, всі, хто бодай побіжно знайомий із творчістю українського поета, може з упевненістю констатувати помітне тяжіння до біблійних мотивів і сюжетів практично в кожному з творів митця. Глибока праця з біблійним текстом поєднується в Жадана з образом опору – бодай тихого, непомітного, але від цього не безпорадного, а навіть більш сильного – бо духовного. На думку письменника, від нього та його колег-митців під час війни потрібна їхня позиція, що має бути висловлена у формі продовження творчої активності. Письменник повинен стати органічною частиною національного опору. Проте лірика громадянського спрямування в Жадана виходить аж ніяк не революційною, як славнозвісні Шевченкові «Поховайте та вставайте, кайдани порвіте». У Жадановій поезії відсутні спонування, ствердження й будь-які заклики. Наявна у його віршах лише констатація – душевної й духовної ситуації в країні та суспільстві. Ця країна – Марія, що змушена постійно втрачати своїх синів, аби прийняти на їх місце нових і підготувати їх до такої ж тихої, непомітної, проте безмірно важливої долі в борні за себе.

На наш погляд, актуалізує Сергій Жадан у своїй збірці й мотив переселенства, який є питомою складовою образу дому й міста у віршах книжки «Життя Марії». Так, у рядках, наведених нижче, поет розповідає Марії:

Наші діти, Маріє, ростуть, ніби трава:
чорні робочі долоні, стрижена голова,
зранку стоять на зупинках, неприкаяні, як пірати –
тимчасова адреса, країна напівжива.
Мають свої страхи, шанують свій закон,
не потребують змін, сміються із заборон.
Які можуть бути зміни в тому, чого не існує,
і які заборони можуть бути під час похорон? [3]

Характерною тут є згадка про «тимчасову адресу, країну напівживу». Як відомо, війна на Донбасі змусила виїхати з рідних осель велику кількість українців. Вони залишали малу батьківщину з різних причин. Дехто не міг залишатися на окупованій території через переслідування за виявлені патріотичні погляди, дехто став біженцем через те, що його оселя була зруйнована під час обстрілу, а хтось просто позбувся будь-яких ілюзій та перспектив у сірій зоні та вирішив шукати щастя в інших регіонах України.

Для Жадана одним із провідних був і залишається мотив дороги, шляху, тому образи переселенців якнайкраще пасують до цієї художньої матриці. Після тривалих поневірянь переселенці закріплюються на нових місцях проживання, отримують «тимчасову адресу» – угоду про проживання на орендованих житлових площах, також можна сказати про сумнозвісну «довідку переселенця», що маркує й стигматизує людей, які втратили домівку, моментально виділяючи їх серед юрби місцевих жителів.

Жадан майстерно характеризує їх через порівняння – «неприкаяні, як пірати». І дійсно, люди, в яких вирвано ґрунт під ногами, де в чому схожі на піратів – вони так само викликають нерозуміння й побоювання в місцевих жителів, які, до того ж, щиро впевнені в тому, що ці їхні новоприбулі сусіди винні у власних бідах не менше, ніж війна, тому можуть будь-якої хвилини заподіяти їм певне лихо. Не меншими є побоювання щодо того, що, адаптувавшись на новому місці, переселенці почнуть відбирати роботу і гроші в місцевих.

Проте переселенці в Жадана не зважають на ці розмови, а просто щоранку виходять на зупинки в напівживій країні, якою справді була Україна в перший рік війни, коли навіть у тих її областях, що розташовувалися від зони бойових дій якомога далі, були помітними ознаки кризової ситуації – зокрема, віяльні вимикання електрики задля заощадження енергоносіїв. У цих людей трохи притлумлений інстинкт самозбереження, вони давно забули про те, як можна хвилюватися за себе, і тепер хвилюються за інших – батьків, дітей, коханих.

Найпитомішими маркерами, що дозволяють максимально розкрити образ втраченої домівки, є «найдорожчі листи» і «спалені мости». Перші не

дають можливість остаточно втратити зв'язок із минулим життям, другі ж своїми уламками ніби спонукають забути все. Жаданові герої, втім, другою властивістю не наділені, вона є чужою для самого їх організму, створеного зі спогадів про втрачені місця та зруйновані міста. Співрозмовником поета в цій нелегкій бесіді стають усі, хто заманеться – діти, дорослі, святі, свої, чужі, убиті військовики та живі переселенці, видатні поети минулого – Чеслав Мілош та Райнер Марія Рільке.

Так, зокрема, поезія «Мародер» самою своєю назвою вказує на те, що ця історія – про людину, яка зазвичай є не дуже гідним об'єктом для поетичного змалювання. Про мародерів не складають урочистих пісень, їх просто ненавидять і щиро радіють, коли вони вмирають, не замислюючись про те, що за певних умов на їхньому місці може виявитися хто завгодно. Зрештою, сам Жадан попереджає свого читача, що в його героя:

Погана біографія,
з таких біографій роблять ранкові новини [3].

Ранкові новини – це зазвичай зведення нещасних випадків та надзвичайних пригод за ніч, коли поліція здійснює обхід та виявляє їх сліди на міських вулицях. У ранкових новинах рідко почуєш щось позитивне, це дещо інший формат за ранкові шоу, які просто переповнені позитивом. Зрештою, зранку люди змушені прокидатися та збиратися на роботу, наново примирюючись зі своїм існуванням.

У Жаданового мародера роботи немає, як і в більшості населення на окупованій території. Є лише незавершена технічна освіта, два роки обліку в міліції та вкрай обмежені життєві думки та сподівання, точніше, їх відсутність. Жадан, розповідаючи про свого героя, навмисне вдається до граматичного русизму «незакінчене технічне» (за аналогією до російського «неоконченное высшее образование»), аби надати власній «розмові» з персонажем ознак правдоподібності та тієї розмовності, яка викликає найбільшу довіру.

Умовна розмова, мабуть, відбувається за допомогою листування в месенджері – адже поштове сполучення окупованих територій з рештою України було розірвано з початком бойових дій. Мародер щиро зізнається, що йому нема чого втрачати й немає до чого прагнути, оскільки кращих часів уже не буде. Поет з гіркотою підкреслює таке висловлювання свого героя, адже всім зрозуміло, що Донбасу буде вкрай важко оговтатися після руйнівної війни.

Сергій Жадан відзначає, що все, чого прагне мародер, знаходиться в найближчому торговельному центрі, який у новітніх умовах зламати дуже легко. Проте мародерові не потрібні навіть ці радощі життя, оскільки він давно усвідомив, що жодне набуте будь-яким шляхом багатство не врятує його від продовження жорстокого й несправедливого життя. Життя і дійсно не дуже тішить героя вірша:

Старий його замерз у грудні, в порожньому трамваї.

У мами проблеми з цукром [3].

Моторошна пригода з батьком підтверджує всю дикість ситуації, що склалася в Донбасі – адже самого переохолодження можна було уникнути, якби трамвай був наповнений людьми. Цього, втім, не сталося, оскільки, очевидно, місцеві жителі просто намагаються зайвий раз не виходити на вулицю й не користуватися громадським транспортом. Смерть ходить поруч і давно втратила здатність відрізнитися від звичайного жіноцтва. Жадан вустами свого героя описує її тихою та мовчазною, що так несхожа на смерть на війні, якою ми звикли її уявляти за новинними та художніми сюжетами – гучну, жахливу. Проте така смерть не вписується в концепцію тихої розмови Жадана з сучасником.

Ця розмова позбавлена різких рухів та гучних слів, адже вся різкість і всі гучномовці-рупори – всередині кожного зі співрозмовників, давно ставши питомою частиною їх організму. Чесна бесіда не потребує наголосів, бо кожен її учасник сам усе чудово розуміє, в тому числі й те, що коли смерть зверне на нього увагу, зовсім не обов'язково про це кричати. У регіоні, де йде війна,

навіть та, чиє ім'я не можна називати в окремих культурах, сприймається якщо й не як давня приятелька, то як мінімум як знайома, зустріч із якою на вулиці є такою ж випадковою й настільки ж ні до чого не примушує, як і контакт з нею у транспорті чи парку розваг.

Сергій Жадан надає мародерові шанс на мінімальну розраду. Ця розрада полягає не в тому, аби позбавитися того, що під сподом, що пригнічує й не дає відчувати себе упевненим у цьому житті – зрештою, подібні думки, слід уважати, залишаться із кожним, хто пережив війну, до кінця життя. А найціннішою у зміщеній системі координат залишається можливість звичайної розмови, яку навіть дружньою назвати не можна – адже у вірші «Мародер», як і в решті творів збірки «Життя Марії», Жадан постає, хоч і вдумливим, проте обсерватором ситуації. Сама можливість поговорити з кимось стає для мародера шансом довести самому собі, що його життя ще не втратило свій сенс до кінця. Зазначмо, що в поезії відсутні будь-які натяки на те, за кого виступає мародер, кого підтримує в цьому конфлікті, а кого – ненавидить. І це ще одна характеристика поезії Жадана, зміщення якої на користь тієї чи іншої сторони перетворила б вірш на талановиту, проте все одно агітку.

Мародер – така сама перелякана та вибита з усталеного життєвого ритму людина, як і сотні тисяч його сусідів. Зрештою, навряд чи можна обмежуватися умовними кордонами тимчасово окупованих районів Донецької та Луганської областей – від решти території України ментальність місцевих жителів відрізняється мало чим. А от ставлення до жителів тимчасово окупованих територій на територіях, яким свого часу пощастило такими не стати, суттєво коливається в різко й однозначно негативний бік. Іншими словами, вони просто позбавлені можливості сказати що-небудь Україні – від виправдань до власних думок. Це не випадок ватажків сепаратистського руху, вустами яких російські куратори закликали «Почути Донбас», це втрачена можливість звичайних людей

порозумітися зі звичайними людьми, які донедавна навіть гіпотетично не могли передбачити подібний розвиток подій.

Натомість, Сергій Жадан дає українцям шанс почути одне одного – на тлі смерті й руйнувань, ненависті й антагонізму. Поет своєю збіркою підкреслює, що ненависть – це те, для чого завжди знайдеться час і місце, проте бути милосердними й пригадати історію біблійних Марії та Христа, що простили своїх кривдників, може далеко не кожен. Тому Жадан, завершуючи вірш «Мародер», відзначає, що витворений ним місток для діалогу – це те найменше, що він може зробити:

«Спасибі, що пишеш, – дякує він, –
спасибі, що пишеш».
«Немає за що», – відповідаю я.
Справді – немає за що [3].

Мотив життя й смерті продовжується поетом у вірші «Плейер». Його ліричний герой – Саша – є тихим п'яницею, езотериком, поетом, тобто, як і у випадку з мародером, особистістю маргінальною, яка свідомо уникає суспільства, що, втім, саме відповідає на це взаємністю. Він проводить у місті літо – те саме, перше літо війни, коли місто заповнили небачені до того жаскі картини війни.

Сергій Жадан змальовує реакцію Саші на початок бойових дій як відгук людини, яка, хоч зовні й трошки не від світу сього, проте розуміє глибинні причини всього, що відбувається, набагато краще, ніж більшість тих, хто його оточує й, ба більше, зараховує себе до числа прихильників тієї чи іншої протиборчої сторони. Так, Саша сприймає обстріли не з жахом, а зі здивуванням, робить намагання розібратися в ситуації, проте розуміє, що ці намагання марні й кидає дивитися телебачення:

Коли почались обстріли – здивувався,
став дивитися новини, потім кинув [3].

Саша усвідомлює, що жодні новини не замінять того, що можна побачити власними очима. Впоратися з отриманим стресом йому допомагає не алкоголь, як можна було б припустити, пригадавши перший рядок з вірша, а плеєр, в якому грають різні «динозаври». Під «динозаврами», вочевидь, розуміється стара якісна музика, яку творили декілька «геніальних чоловіків». Ця музика допомагає йому змиритися з тим, що він бачить на вулицях рідного міста, а якщо й не змиритися, то притлумити враження від побаченого:

Ходить містом, не вимикаючи плеєра,
слухає різних динозаврів,
натикається на спалені машини,
на розірвані тіла [3].

Саша слухає плеєр безперервно, намагаючись його зовсім не вимикати. Для чого він це робить? Очевидно, з тією метою, аби ані на хвилину не давати власним почуттям вихід назовні, що може спричинити вибух або емоцій, або деструктивних дій. Саша бачить убивства, мертві розірвані тіла, машини, в які влучили снаряди. Він усвідомлює весь рівень дегуманізації довкола, проте сам прагне залишитися людиною до останньої межі своїх психічних і душевних сил. Саша свідомий того, що будь-яка війна колись завершиться, а цінності, що втілює його улюблена музика, лишаться вічними:

Більше не лишиться нічого –
лише музика, лише спів, лише голос,
що примушує любити [3].

Навіть смерть для Саші – це продовження життя, якщо, звісно, не звертати увагу на відчутний трупний запах, що став постійним супутником Сашиних прогулянок містом. Адже в його улюблених музикантів та поетів, які намагалися врятувати весь світ, проте не змогли це зробити:

з їхніх геніальних грудних кліток
ростуть тепер квіти й трава [3].

Так само й земля, полита кров'ю, не втратить своєї родючості після того, як завершиться війна. Підуть у небуття як її призвідники, так і її жертви, вічною залишиться лише любов і музика, в якій ця любов втілена. Жадан у поезії «Плейєр» доводить, що смерть безсила перед справжньою любов'ю.

Висновки з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у цьому напрямі. Таким чином, у збірці «Життя Марії» Сергій Жадан розкриває комплекс проблем, пов'язаних із життям та смертю – питомими складовими-антиподами суспільства у часи війни. Питання домінації між ними поет вирішує в гуманістичному річищі: смерть – це не те, чого потрібно боятися, вона є споконвічною сусідкою життя, яку можна навіть не помічати, коли відчуваєш по-справжньому сильну любов до життя. Проте ця любов у Жадана – це не судомні поривання з готовністю віддати все, аби тільки вижити. Герої поета не мають ілюзій щодо перспектив свого існування, проте вдаються до пізнання вічних цінностей.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аббаньяно Н. Структура экзистенции. Введение в экзистенциализм. Позитивный экзистенциализм. СПб.: Алтейя, 1998. 506 с.
2. Бондар-Терещенко І. Ostmodern: геопоетика, психологія, влада : монографія. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2005. 144 с.
3. Жадан С. Життя Марії. URL: https://www.e-reading.club/chapter.php/1050498/55/Zhadan_-_Zhittya_Marii.html
4. Камю А. Бунтующий человек. Москва: Политиздат, 1990. 415 с.
5. Коваленко О. Мотиви дороги (рух і процесуальність) у поезії Сергія Жадана (на матеріалі збірки «Цитатник»). *Магістеріум. Літературознавчі студії*. Випуск 38. 2010. С. 90–93.
6. Марсель Г. Homo viator. Київ: Пульсари, 1999. 320 с.
7. Пастух Б. Міські пасторалі Сергія Жадана. Буквоїд. URL: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2012/03/07/120646.html>
8. Різниченко О. Післямова // Жадан С. Цитатник (Вірші для коханок і коханців). К. : Смолоскип, 1995. С. 55–59.
9. Хайдеггер М. Бытие и время. Москва: Ad Marginem, 1997. 451 с.
10. Ясперс К. Смысл и назначение истории. Москва: Республика, 1994. 266 с.

REFERENCES

1. Abban'yano, N. Struktura ekzistentsiyi. Vvedeniye v ekzistentsializm. Pozitivnyy ekzistentsializm. St-Peterburg, Aleteya, 1998. 506 p. [In Russian].
2. Bondar-Tereshchenko, I. Ostmodern: geopoetyka, psykholohiya, vlada. Ternopil', Navchal'na knyha – Bohdan, 2005. 144 p. [In Ukrainian].
3. Zhadan, S. V. Zhyttya Mariyi. URL: https://www.e-reading.club/chapter.php/1050498/55/Zhadan_-_Zhittya_Marii.html [In Ukrainian].

4. Kamu, A. Buntuyushchiy chelovek. Moscow, Politizdat, 1990. 415 p. [In Russian].
5. Kovalenko, O. V. Motyvy dorohy (ruk i protsesual'nist') u poeziyi Serhiya Zhadana (na materialy zbirkyy «Tsyatnyk»). In: *Magisterium. Literaturoznavchi studiyi*. Vol. 38. 2010. Pp. 90–93. [In Ukrainian]
6. Marsel G. Homo viator. Kyiv, Pul'sary, 1999. 320 p. [In Ukrainian].
7. Haydegger, M. Bytiye i vremya. Moscow, Ad Marginem, 1997. 451 p. [In Russian].
8. Pastukh, B. Mis'ki pastorali Serhiya Zhadana. In: Bukvoid. URL: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2012/03/07/120646.html> [In Ukrainian]
9. Riznychenko, O. Pislyamova. In: *Zhadan S. Tsyatnyk (Virshi dlya kokhanok i kokhantsiv)*. Kyiv, Smoloskyp, 1995. Pp. 55–59. [In Ukrainian]
10. Yaspers, K. Smysl i naznacheniyе istoriyi. Moscow, Respublika, 1994, 266 p. [In Russian]

АННОТАЦИЯ

Мария Реутова. Экзистенциальные мотивы сборника поэзии Сергея Жадана «Жизнь Марии»

В статье рассмотрены отдельные стихотворения из сборника Сергея Жадана «Жизнь Марии» сквозь призму философии экзистенциализма. В ходе исследования было определено, как реализуются мотивы трагизма бытия, абсурдности мира, бунта, свободы выбора. Обосновано определяющую для поэта национально-экзистенциальную модель мира и смысла человеческой жизни. Доказано, что сборник является своеобразной попыткой эмпирической исповеди автора, его дневником, ведение которого продолжалось в течение первого года войны в Донбассе. В сборнике «Жизнь Марии» Сергей Жадан раскрывает комплекс проблем, связанных с жизнью и смертью – удельными составляющими-антиподами общества во времена войны. Обосновано, что герои поэта не питают иллюзий относительно перспектив своего существования, однако прибегают к познанию вечных ценностей.

Ключевые слова: экзистенциализм, свобода, война, смерть, лирический сборник.

ABSTRACT

Mariia Reutova. Existential motives of Serhiy Zhadan's lyrics "Life of Maria"

The article deals with some poetry from the collection of Sergiy Zhadan's "Life of Maria" through the lens of the philosophy of existentialism. It is traced how they realize the motives of the tragedy of being, the absurdity of the world, rebellion, freedom of choice. The poet's national-existential model of the world and the meaning of human life is substantiated. It is proved that the collection is a kind of attempt at the empirical confession of the author, his diary, which continued during the first year of the war in the Donbass. In the collection "Life of Mary" Sergey Zhadan reveals a complex of problems related to life and death - specific constituents, antipodes of society in times of war. It is justified that the heroes of the poet have no illusions about the prospects of their existence, but resort to the knowledge of eternal values.

The object of the image of Zhadan is not only the peculiarities of the life of those who left the occupation. No less, but where much more attention is paid to those who, like a stalker, go out into the streets of the occupied cities every day. The purpose of these people is different, as is their meaning in life. Many of them cannot be called even positive heroes if they go back to the stated system of distribution of characters into carriers of universal good and universal evil.

For Zhadan one of the leading was and remains the motive of the road, the way, so the images of immigrants are best suited to this artistic matrix. After prolonged wanderings, migrants attach themselves to new places of residence, receive a "temporary address" - an agreement to reside in rented living space, one can also say about the infamous "migrant certificate", which marks and stigmatizes people who have lost their homes, leaving them immediately isolated residents.

Key words: existentialism, freedom, war, death, lyrical collection.

Стаття надійшла до редакційної колегії 3.09.2019 р.

Рекомендована до друку 11.10.2019 р.

ТВОРЧА ОСОБИСТІСТЬ ПИСЬМЕННИКА: ТЕКСТ І КОНТЕКСТ

УДК 821.161.2-193.3.09

DOI: 10.31558/2308-1902.2019.27.11

Мирослава ГНАТЮК

доктор філологічних наук, професор,
Інститут філології Київського національного
університету імені Тараса Шевченка

У ТВОРЧІЙ МАЙСТЕРНІ ЕММИ АНДІЄВСЬКОЇ

Наратив про творчі практики відкриває персональну історію однієї з найвидатніших постатей сучасності, «жінки-епохи» (як часто її називають), письменниці та малярки Емми Андієвської. У дослідженні розглянуто світоглядно-естетичні засади творчості, репрезентовані мисткинею в режимі телефонних розмов з автором статті. Досліджено специфіку творчої лабораторії, роздуми про місце та роль письменника в сучасному житті, особливості художнього письма. Авторська індивідуальність постає на тлі історичної доби, в різних формах позатекстових і внутрішньотекстових реляцій. Ключовим поняттям аналітичного дискурсу виступає автометатекстуальність. Об'єднавчим принципом побудови образу особистості та образу дійсності є естетичний елемент, де художній текст і документ складають органічну єдність.

Народилася Емма Андієвська 19 березня 1931 року в м. Сталіно (нині – м. Донецьк). Через тяжку хворобу дитини родина переїхала до Вишгорода (1937), а згодом – до Києва (1939), де їх застав початок війни. У 1943 році екаведисти убили батька – відомого хіміка-винахідника, щоб його винаходи не дісталися німцям. Боячись розправи з усією родиною, мати з малолітніми дітьми вирушила через фронти, під вогнем канонад на Захід. Дванадцятилітньою дівчинкою Емма Андієвська опинилася в Німеччині, де навчалася в німецькій школі для хлопчиків. У 1957 році закінчила Український вільний університет за спеціальностями філософія та філологія, захистивши у Володимира Державина магістерську роботу з теми «Причинки до засадничих питань з новітньої української метрики». Того ж року, разом із родиною, переїхала до Нью-Йорка, де в 1959 році вийшла заміж за літературного критика, есеїста, письменника Івана Кошелівця, з яким прожила все життя аж до смерті чоловіка. Після одруження вони повернулися до Німеччини в Мюнхен, де й нині проживає мисткиня. Тривалий час (з 1959 по 1995 рр.) працювала на радіо «Свобода» диктором, сценаристом, режисером, редактором українського відділення.

Незважаючи на вимушену відірваність від рідної землі, неможливість упродовж тривалого часу відвідувати Україну, Емма Андієвська все життя зберігає віддану, трепетну любов до мови, культури, історії рідного народу, покладає всі сили і здоров'я на саможертвоне служіння їм вірою і правдою. Завдяки її творчості Україну знають та поважають в усьому світі, картини художниці зберігаються у провідних музеях на всіх континентах. Вона відкрита світу і світ відкритий їй. Твори великої Українки перекладено багатьма мовами, за плечима доробок, навіть побіжний перелік якого вражає. Понад сорок збірок поезій, три романи (четвертий у роботі), кілька збірок оповідань та казок, понад

сімнадцять тисяч картин – усе це Емма Андієвська. Поліфонічна творчість мисткині вражає своєю особливою енергетикою, дисципліною думки, де кожне слово – на вагу золота. Його магія – в глибокому інтелектуальному змісті, народженому потужним духовним потенціалом.

Ключові слова: автор, текст, біографія, письмо, дух, поезія, світотворення, художнє мислення.

Видатну українську письменницю і художницю Емму Андієвську слушно називають «жінкою-епохою». Йдеться не лише про свідчення очевидця (народилася 19 березня 1931 року в м. Сталіно, нині Донецьк), а й про те, що випало змагати цій унікальній жінці на непростому життєвому шляху. Не менше дивує, що й сьогодні мисткиня на гребені буремних хвиль сучасного життя. Її неймовірній енергетиці, працездатності та оптимізму незрідка заздять молоді. Не випадково двері скромного помешкання в Мюнхені майже не зачиняються. З усіх куточків світу, а з України й поготів, їдуть до неї на розмову, намагаючись пізнати секрети художньої майстерності, безцінний досвід мудрості життя. Проте мовлячи про секрети, варто зауважити, що їх у пані Емми ніколи й ні від кого не було. Важко відшукати людину, яка б так щедро ділилася своїм талантом з іншими, сповнюючи людські серця безмежною довірою, любов'ю, теплом і світлом навстіж відкритої душі.

Твори великої Українки перекладено багатьма мовами, за плечима доробок, навіть побіжний перелік якого вражає. Понад сорок збірок поезій, три романи (четвертий у роботі), кілька збірок оповідань та казок, понад сімнадцять тисяч картин, значна частина яких зберігається у провідних музеях світу – все це Емма Андієвська. В Мюнхені видано низку об'ємних альбомів малярства під назвою «Emma Andijewska» (1994, 1995, 1996, 1997, 1999, 2003, 2007, 2011, 2013 pp.), з передмовами відомих мистецтвознавців німецькою мовою та дублюванням англійською. Спеціально для Самбірського музею «Бойківщина» в 2016 році було написано й передано в дар понад сто картин, на основі яких у 2017 році видано чудовий альбом «Емма Андієвська». У 2019 році мисткиня подарувала Музею сучасного українського мистецтва Корсаків у Луцьку більше шести тисяч картин. Її ніколи не приваблювали ні слава, ні матеріальні блага.

Відверте зізнання – “я живу в мінус” цілковито правдиве по відношенню до затрат, які вона несе, оплачуючи з власної кишені. Однак цей мінус легко перетворюється на великий плюс для нас – численних шанувальників її таланту. Унікальні книги і картини мають магічну силу: закладена в них енергетика дає наснагу жити, творити, бути... Це так важливо – «не здаватися, а бути. Бути собою...» [2; 11.01.2016]. Ця справжність закорінена в усьому – текстах, житті, моральному імперативі, який зумовлює цілком прийнятну категоричність: «Не можу терпіти несправедливості. Без етичного первня я не існую» [2; 11.01.2016]. У нагороду за рідкісну саможертвність Господь дарує Еммі Андієвській нові сили, відкриває неймовірні сенси буття, сповнює ними неперевершені художні твори і полотна.

Мисткиня живе без оглядки на економію сил, проблеми зі здоров'ям, без обмеження потоку відвідувачів, у розмовах з якими завжди викладається до кінця, а після їх візитів з подвійною силою надолужує щедро дарований час, адже хоче «встигнути якомога більше зробити для України, дати їй те, чого не має ніхто. Дати зразки прози, поезії, казки й на цих прикладах показати: так треба писати, і без тельбухів» [2; 19.04.2014]. Досконало володіючи англійською, німецькою, французькою, російською мовами, свідомо писала й пише лише українською, не зраджуючи їй навіть у проекції на Нобеля (без сумніву, в інших випадках ця премія в неї уже була б). Проте важливішим є переконання: «Я завжди знаю, що роблю. Моє серце полетіло до них, тих пригнічених. Я з дванадцяти років за межами України. Я би могла кількома іноземними мовами писати, але... не плазую заради вічності. Все роблю, поки живу, щоби Україна існувала» [2; 7.06.2015]. Саме тому так боляче сприймає час сьогоднішній, так вперто й наполегливо продовжує відстоювати рідну Україну в своєму Слові.

До мови в пані Еммі особливе ставлення, адже це – ген нації. Письменниця розкошує у Слові, повертаючи до первнів, про які й не здогадувалися. Спростовуючи думку деяких дослідників про те, що вона грається зі словом і читачем, категорично стверджує: «Якби я гралася, не була б Еммою Андієвською. Я ніколи не граюся у своїй творчості. В мене

навіть ляльок не було» [2; 12.09.2015]. Особлива увага й повага до Слова народжуються з відповідальності, про яку говорить щиро і без прикрас: «Я дуже сумлінно перечитую. Я до себе більш прискіплива, як будь-хто. Я дуже жорстока до себе. Лаври завжди перетворюються на колючки, щойно ти захопився тими лаврами. Треба слухати тільки критику, навіть несправедливу, а не похвалу. Самокритика – з дитинства» [2; 7.08.2015]. Самоорганізація та самодисципліна Емми Андіївської як невід’ємні складники її життя не перестають дивувати. Вона твердо переконана: «Без дисципліни людини нема. Все залежить від того, хто як себе зорганізує, які пріоритети ставить у житті» [2; 26.10.2015]. Про себе ж мовить: «Мене завжди все цікавить. Я хочу максимально знати. Я багато читаю. Не знаю, чи і скільки знадобиться, але я читаю... Треба мати різні джерела інформації» [2; 26.10.2015]. Такий стиль життя виробляє особливу дисципліну думки, де кожне слово – на вагу золота, в якому стверджуються і змагаються – держава, нація, народ.

На відміну від деяких митців, що називають себе емігрантами, ніколи не відчувалася такою, навіть слова цього немає в її лексиконі. Досвід еміграції, відчуття розірваності між культурами, мовами, батьківщинами – не про неї. «У мене весь світ український, бо Україна там, де ти. Ти визнаєш себе українцем – значить це Україна» [2; 4.01.2015], – зізнається мисткиня. «Бути самій собі ціллю» – радше цей девіз Ольги Кобилянської відповідає її характеру й життєвому кредо. Її стійкість і цільність поза кордонами, розривами, ностальгійними рефлексіями. «На це в мене немає часу» [2; 4.01.2015], – зауважує вона. «Нестерпна легкість буття» – в характері, що гартувався змалку. Боялася висоти – нарівні з хлопцями лазила по деревах, приковували до ліжка хвороби – навчалася екстерном, виховували «на росіянку» – стала свідомою українкою. Хвороби, що їй довелося пережити, здається, звичайній людині не під силу, та тільки не для неї. Жити всім смертям назло, бачити «вихід й там, де виходу нема» [2; 4.01.2015] – це кредо Емми Андіївської, бо «тільки дух – і кладку, і мету...». Неймовірна сила духу – в нашому розумінні, в її – цілком звична справа. Рецепт

простий – «менше жалійте себе, інших жалійте...» і «звісно ж, не давайте себе уярмлювати, будьте вільними», бо «провидіння, чи Господь Бог дарує кожній людині незміренні сили» [2; 2.03.2016], а вже від кожного залежить, як ними розпорядитися. Головне – це самоорганізація, до якої привчила себе з дитинства попри те, що жила «як Будда в палаці», адже «мама була щаслива просто від того, що живу» [2; 10.08.2014]. Озираючись на пройдений шлях, зауважить: «Якщо людина не пережила, то вона не доторкнулася до межі. Межові ситуації дають прозріння. Боже, дякую за всі випробування» [2; 26.01.2014]. Перейшовши немалий шмат життя, Емма Андіївська і сьогодні твердить: «У мене шалений дух. Я живу тільки на духові. Як смерть – то все в порядку. Я зі смертю живу з дитинства. Я спокійно до всього ставлюся» [2; 16.02.2016]. Прикладом того, як діє дух, наводить Жанну Д'арк – «це дія духу» [2; 16.02.2016].

Свій 85-літній ювілей письменниця зустріла поетичною збіркою «Маратонський біг» (2016). Дешифруючи її метафоричну назву, відверто зізнається: «це – моя біографія. Я прихапцем, прихапцем все життя. Мені ніхто не давав зосереджуватися. Я не мала часу на самовтілення... Я все життя на бігу. Я писала під час маратонського бігу» [2; 26.07.2015]. У неї справді ніколи не було часу для себе. Більш як тридцятилітня відповідальна праця на радіо «Свобода», де все розписано по хвилинах, «живий» ефір, максимальна самовіддача. Після роботи – зразкова дружина відомого літературознавця і громадського діяча Івана Кошелівця, який так представляв її Дмитру Чижевському: «Знайомтесь – моя дружина, в миру – Емма Андіївська» [2; 16.12.2014]. Чоловік, його творчо-наукова праця завжди були на першому місці в їхньому сімейному житті. Інколи ідеї дружини втілювалися в таких книгах Івана Кошелівця, як: «Розмови в дорозі до себе. Фрагменти спогадів та інше» (Мюнхен, 1985; К., 1994), «Жанна д'Арк: Літературна біографія» (К., 1997), переклад із французької роману Д. Дідро «Жак-фаталіст і його пан» (Мюнхен, 1967; 1970; 1989; скорочена версія – у ж. «Сучасність», 1968, № 5–6). За обставин, що склалися, зауважує пані Емма: «Я була Титаном, я була десятьма Титанами. Інакше два виходи – покинути його, або – загинути. Але, я була засильна, щоб загинути, а моє дане колись “так”

лишається, навіть якби я двісті разів здохла» [2; 18.05.2015]. Наразившись якось на нерозуміння та необґрунтовану критику чоловіка з приводу декількох нових текстів, Емма Андієвська вже до кінця його життя нічого не давала на прочитання, постановивши: «Не родився той, хто мені б щось визначав. Мені визначає Дух» [2; 29.06.2014]. Натомість Іван Кошелівець незрідка просив дружину бути першочитачем, враховував її слушні правки та пропозиції, хоча і не відразу. Вона ніколи не наполягала на них, пропонуючи лише як чесно виконану роботу. За свідченням Емми Андієвської, усе своє життя вона «намагалася дійти до справжнього», бо «якщо Ви самі до чогось дійшли, то Ви доторкнулися мікроном до буття, й того буття, що в нас самих. Дійсність не можна відкрити, лише – мікроскопічну чарупку її. Мені завжди хотілося дійти до сутності, до невимовного» [2; 20.07.2016]. Цю невимовність мисткиня бачить у найзвичайнісінських речах, тому так твердо переконана: «Немає збитих тем, є тільки дурні втілювачі цих тем. Якщо ти хочеш щось сказати, то обери собі найзамизганішу, найзатасканішу тему. Треба прислухатися до себе, куди тягне, щоб воно боліло. Навчіться уважно спостерігати. Треба писати, а не займатися еквілібристикою. Якщо ти пишеш, то маєш повністю стояти за цим» [2; 21.04.2016].

Постулюючи китайську мудрість про поезію як вивершення духа, зізнається: «Я живу в поезії. Для мене життя – поезія, тому я живу. Найбільше буття людське – поезія» [2; 15.11.2015]. На відміну від прози, означеної як «ходіння», поезію характеризує як «плигання, неопалиму купину, де треба перескакувати» [2; 15.11.2015]. Постійно наголошує: «дуже важливо висловити точно, щоточніше. Не вишукано формулювати, а точно – як скальпувати» [2; 15.11.2015]. Аналізуючи процес письма, своєрідність творчої лабораторії, зізнається: «Пишу дуже пришвидшено. Я хочу встигнути... А поки я можу, хочу дати заряд енергії. Кожне твориво повинно мати дуже потужний заряд енергії» [2; 8.05.2016]. Ця думка суголосна теорії мисткині про енергетичну трубу, в якій найнижчий рівень – секс, а найвищий – дух. Оскільки «людина програмувальна – вона виробляє сама себе» [2; 8.05.2016], енергія ж безлика сама по собі. Особливого значення в цьому енергетичному

полі надає чину духу. Він пронизує усе життя і творчість Емми Андіївської й постає своєрідним смисловим ключем, афористично оприявнюючись у сонетах: «Та дух – омфал, єдиний – із бусоль», «Заки – знов – Дух...», «Баця – Духа – й в пеклі – сновига», «Духа – каганець...», «Та дух – вітрила – й в пеклі – напина», «Лиш дух...», «Ще раз – про дух», «Сміється – дух», «Й кожний – Геракл, як – дух – його стопу», «Знов – краплю – дух», «Зір, – як зернина Духа – пророста», «Дух, що – буття – вітрила – надима», «Та дух – на всіх відтинках – путівник», «Дух – свою – стопу...», «А дух – і серед багон – свій фарватер» [1]. Дух дає невичерпальну енергію й наснагу жити, творити, лишатися собою у найскладніших випробуваннях долі. Палкий заклик («Будь самим собою на всіх відтинках!») знаходить логічне продовження: «Не мінятися – це значить рити носом до самого дна, щодня рити землю. Я для себе роблю, а не для когось. Хто хоче працювати на показуху, той скінчений. Я ніколи не спочивала на лаврах. Тут на лаврах спати, і раптом – все тіло у тернах...» [2; 3.10.2014].

Найбільшою пристрастю письменниці в літературній творчості є сонет, яких у неї вже кільканадцять книжок. Вишукана сонічна інструментація, унікальна метафорика, парадоксальна сполучуваність протилежностей витворюють настільки самобутнє, неповторне явище, що сьогодні варто говорити про особливий різновид цього жанру – сонет Андіївської, за її власним визначенням. Він постає як індивідуально-авторська модифікація жанру, оскільки «лишаючись вірною сонетній ідеї, поетеса мало турбується про загальноприйнятий канон (точне римування тощо), бо <...> неканонічна сама природа поетичного творення Емми Андіївської» [6, с. 40]. До цієї думки приєднується Людмила Таран: «Емма Андіївська – суцільна аномалія, ненорма. Цим вона провокує інших ... до фокусів, експериментів, неправильностей. Сонет – і не сонет. Вихор – скалки – розсипані віяла тире (сама ж собі закон!)» [8, с. 13].

Найприкметніші риси, що їх зауважують усі – екстравагантність, фантастичність, екстраординарність, поєднання тонкого гумору, інтелекту і

рішучої незалежності. На закиди про складність поетичних текстів, закодованість картин, запитання: «чи може читацька аудиторія сприймати Ваші твори без підготовки?», мисткиня відповідає щиро і відверто: «Може! Діти сприймають фантастично, бо вони не запрограмовані. А та, що не розуміє, – запрограмована» [2; 15.11.2015]. До речі, у виданій в 2013 році збірці «Бездзигарний час» авторка запропонувала цікаву жанрову модель – «лічилки» й «лічилки-поєми», які промовляють однаково серйозно як до дітей, так і дорослих, не уникаючи дитячої безпосередності.

На слухну думку Емануїла Райса: «Еммі Андієвській якимось нам не зрозумілим чином... вдалося зберегти повнотою один із найбільших скарбів кожної людини – її дитинство», збагатити його «культурою й життєвим досвідом дорослої людини і виявити її в дуже своєрідній, складній поетичній суверенній формі, що блискуче їй удалася» [7, с. 46]. В одній із наших розмов Емма Андієвська зізналася: «Дитяче в мені не заросло, воно дає мені сили бути справжньою» [2; 16.02.2016]. Досить самокритична і надвимоглива до себе, зауважить: «Я інакше бачу не тому, що я велике цабе. Кожен міг би побачити, якби не був запрограмований. Усе навколо нас – нескінченне чудо, тільки не ходи торованими шляхами. Я звертаю на нього увагу, більшість – не звертає, пробігає мимо. Я живу в чуді. Я – самотник... Світотворення в межах кімнати, не треба далеко йти. Навколо – чуда... Я всім своїм єством хочу передати ці чуда, що довкола нас, це незміренне. Те, що по-справжньому проходить крізь свідомість, – цей досвід залишається. Викристалізовується з довколишніх речей. Це ще змалку» [2; 20.07.2016].

На влучне спостереження Богдана Бойчука: «Андієвська не є ані авангардистом, ні експериментатором. Її, радше, полонить вивершування всіх аспектів поетики <...>, а її інструментарієм є мова, на якому вона грає з феноменальною віртуозністю» [4, с. 87]. Цю особливість акцентує і відомий учений Іван Фізер: «поезію Андієвської творить її мова» [9, с. 171]. Письменниця розкошує у слові, вигранює його різцем справжнього Майстра,

створюючи «синкретичний, поліфункціональний контекст» (А. Мойсієнко), насичує метафориною, «поданою крізь призму *сюрреалістичного* бачення» (Л. Тарнашинська). Але, «сюр-несюрреалістичне письмо поетеси, яке пов'язане з потоком свідомості, – зауважує молодий дослідник Ігор Астапенко, – вимагає відповідного потоку мови. Кожне наступне слово є несподіваним, бо витікає зі сфери ірраціонального, емотивного, що своєрідно комп'ютероване розумом, оскільки за її твердженням: “мозок повинен постійно працювати як комп'ютер, накопичувати необхідну інформацію, адже людині, митцеві ніколи не відомо що саме й коли знадобиться. Просто воно повинно бути, а якщо знадобиться – мимоволі дістати з глибин своєї пам'яті”. Неповторність лексики поетичного деміурга-Андієвської – в «очудненні» українських слів і поверненні прапервісної семантики мови. Із ресурсів своєї пам'яті, підсвідомого поетеса явила стільки невідомих сучасним українцям слів, що доводиться дошукувати етимологічні сутності або вбачати «чисті ідеї» згадуваних речей. Очевидно, тому поезія Емми Андієвської не підлягає наслідуванню, для якого потрібно мислити настільки ж неординарно, мати такі ж глибокі знання.

Слово для поетеси – багатофункціональний код, який у структурі вірша – самостійно та в сполучі з іншими кодами, зумовлює його поліфонічність і полісемічність» [3, с.21]. Не менш оригінальною у мовній площині є синтаксична структура текстів Емми Андієвської. Часте використання тире своєрідно залучає читача до співтворчості, спонукає домислювати те, що було закладено автором у задумі, продукувати власну варіативність тексту з новими модусами пізнання й осяяння.

Невписуваність у різні групи¹ та *сюр-и* оригінально стверджується в метатексті письменниці, де досить виразно окреслено творчо-світоглядні засади. Ще змалку збунтувалася вона проти всього, що заганяє людину в певні рамки чи стандарти. Її поетичний дебют – збірка «Поезії» (1951) був настільки блискучим,

¹ Див.: Гнатюк М. М. Про Емму Андієвську та маркетинговий бренд «Нью-Йоркська група». *Проблеми сучасного літературознавства. Зб. наук. праць. Вип. 23.* Одеса, 2016. С. 117–127.

що Володимир Державин порівнював його з дебютом Павла Тичини та Артюра Рембо, критики називали першим українським сюрреалістом, а за малярський талант – «українським Далі». Надреальне, інтуїтивне письмо і живопис мисткині синтезують у собі європейський досвід та українську органіку.

З приводу сюрреалізму, в пані Емми на це, як і на будь-яке інше явище, свій погляд: «У п'ятдесят п'ятому вийшли мої “Подорожі” – перші шістнадцять новелет, такі трошки сюр- і не сюр-, бо сюрреалізм Емми Андіївської трошки інакший, ніж загальний. Це насамперед ідеться про не автоматизм, а треба виписати речення так, щоб воно було речення без тельбухів, як нас призвичаювали писати, українців. Одне речення, а тоді щось там... час, вічність... Можна про все писати: і про вічність, і про час, але треба так писати як ніхто, а як ти так переварюєш лише жуйку, то нецікаво. Нецікаво, непотрібно і ліпше б, якщо ти жінка, – народжувала б дітей, а якщо чоловік, – то звияти всякі робив» [5, с. 189]. Продовжуючи, зауважить: «Я не могла б написати “Геростратів”, якби я думала, що тільки ось вирву свої кишки і увічніюся. Саме тому я написала “Геростратів”. Вони ще не прочитані, але колись прочитають. “Роман про добру людину”, “Роман про людське призначення” – це те, що хотів Гоголь написати, тільки зворотньо: він кон'юктурив, а я не кон'юктую. Він хотів вічності, поїхав з України, а росіяни вкрали душу. Ці два романи – це пісня, поема про українську людину, а тому нікому не треба ні там, ні тут. І тому я пишу, вже тридцять шість творів видала, все за свої кошти, все роздається. Мені ніхто за це... “Ах, так погано... Я можу писати, тільки коли тиша...”. Я... Я мушу в бігу писати, бо я тридцять вісім років мусила заробляти на те, щоб у кінці місяця можна було за це помешкання заплатити ...» [5, 189–190].

Далека від повчальних настанов і моралізаторства радить, спираючись на власний досвід: «Треба жити для інших, щоб кожен побачив, зрозумів, почав черпати енергію на несосвітнене – треба тільки мати відвагу й сильний дух. Оце і все» [2; 16.02.2016]. Здається, те «несосвітнене» і визначає неповторність, унікальність Емми Андіївської, яка є марафонським бігуном і

жінкою, яка «сама біжить крізь буття» [2; 8.09.2017]. Небесне провидіння, яке дарує пані Еммі сили й натхнення, на її щирий подив – «велика Божа ласка, за яку безмежно вдячна Всевишньому» [2; 8.09.2017]. За двадцять років нового тисячоліття нею видруковано 19 поетичних книг. До збірок «Міста-валети» (2012), «Бездзигарний час» (2013), «Шухлядні краєвиди» (2015), «Маратонський біг» (2016), «Щодення: перископи» (2017), удостоєних у 2018 році Шевченківської премії, додалися нові – «Дутики» (2018) та «Фарос» (2019). На робочому столі мисткині лежать рукописи збірки «Курбетти» і книги сонетів з оригінальною потрійною назвою – «Перевали», «Нитяний міст», «Полювання з хортами», що їх попри біль у пальцях невтомно передруковує на друкарській машинці, аби згодом передати до видавництва. На стадії завершення рукопис найновішої збірки сонетів – «Сенси криниць». Подивовуючись титанічній працездатності й невтомності неймовірної Емми Андіївської, в якій для «перепочинку» поперемінна робота з ручкою і пензлем у руках, на сон – максимум три години, зрозумілим стає її щире зізнання: «Усе моє життя – це біг наввипередки зі смертю, однак не із боязні бути переможеною, а тільки із бажання висловити все не висловлене, ще так багато хочеться сказати...» [2; 8.09.2017]. Вчитуємося у ці сокровенні зізнання й намагаємося якомога глибше пізнати оту «несосвітєнність» творчості неперевершеної Емми Андіївської, унікальну природу й магнетизм її людського і мистецького обдарування.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Андіївська Е.* Маратонський біг: сонети. Післямова І. Астапенка. Київ: Люта справа, 2016. 300 с.
2. *Андіївська Е.* З телефонних розмов із Мирославою Гнатюк. – 4.01, 26.01, 20.02, 29.03, 19.04, 29.06, 10.08, 3.10, 16.12. – 2014 р.; 9.01, 14.02, 8.03, 26. 04, 18.05, 7.06, 26.07, 7.08, 12.09, 26.10, 15.11. – 2015 р.; 11.01, 16.02, 2.03, 21.04, 8.05, 20.07. – 2016 р.; 11.06, 8.09, 23.10. – 2017 р.
3. *Астапенко І.* Археологія поетичного тексту Емми Андіївської : монографія. Saarbrücken: LAP Lambert Academic Publishing, 2017. 84 с.
4. *Бойчук Б.* Фантазмагоричний портрет Емми Андіївської. *Слово і час*. Київ, 2000. № 1. С. 87–89.
5. *Гнатюк М.* Спасове яблуко Емми Андіївської. AD FONTES! Із виступу Емми Андіївської перед студентами Інституту філології 19 квітня 2010 р. «Сві-й-танок». Вип. 6. Київ, 2011. С. 186–203.

6. Мойсієнко А. Напруга, що сприймається як стиль або Архітектурні ансамблі Емми Андієвської. *Жінка як текст*. Київ: «Факт», 2002. С. 40–49.
7. Райс Е. Поетія Емми Андієвської. *«Сучасність»*. Мюнхен, 1963. № 2. С. 43–51.
8. Таран Л. Емма Андієвська. *Жінка як текст*. Київ: «Факт», 2002. С. 11–13.
9. Фізер І. Емма Андієвська (1931). *Поza традиції: Антологія української модерної поезії в діаспорі*. Київ, Торонто, Едмонтон, Оттава, 1993. С. 170–172.

REFERENCES

1. Andiiivska, E. (2016). *Maratonskyi bih: sonety*. Pisliamova I. Astapenka. Kyiv: Liuta sprava, 2016. 300 s.
2. Andiiivska, E. (2014-2017). *Z telefonnykh rozmov iz Myroslavoiu Hnatiuk*. – 4.01, 26.01, 20.02, 29.03, 19.04, 29.06, 10.08, 3.10, 16.12. – 2014 r.; 9.01, 14.02, 8.03, 26. 04, 18.05, 7.06, 26.07, 7.08, 12.09, 26.10, 15.11. – 2015 r.; 11.01, 16.02, 2.03, 21.04, 8.05, 20.07. – 2016 r.; 11.06, 8.09, 23.10. – 2017 r.
3. Astapenko, I. (2017). *Arkheolohiia poetychnoho tekstu Emmy Andiiivskoi* : monohrafiia. Saarbrücken: LAP Lambert Academic Publishing, 2017. 84 s.
4. Boichuk, B. (2000). *Fantasmahorychnyi portret Emmy Andiiivskoi. Slovo i chas*. Kyiv, 2000. № 1. S. 87–89.
5. Hnatiuk, M. (2011). *Spasove yabluko Emmy Andiiivskoi. AD FONTES! Iz vystupu Emmy Andiiivskoi pered studentamy Instytutu filolohii 19 kvitnia 2010 r. «Svi-y-tanok»*. Vyp. 6. Kyiv, 2011. S. 186–203.
6. Moisiienko, A. (2002). *Napruha, shcho sprymaietsia yak styl abo Arkhitekturni ansambli Emmy Andiiivskoi. Zhinka yak tekst*. Kyiv: «Fakt», 2002. S. 40 – 49.
7. Rais E. (1963). *Poeziia Emmy Andiiivskoi. «Suchasnist»*. Miunkhen, 1963. № 2. S. 43–51.
8. Taran, L. (2002). *Emma Andiiivska. Zhinka yak tekst*. Kyiv: «Fakt», 2002. S. 11 – 13.
9. Fizer, I. (1993). *Emma Andiiivska (1931). Poza tradytsii: Antolohiia ukrainskoi modernoi poezii v diiaspori*. Kyiv, Toronto, Edmonton, Ottava, 1993. S. 170 – 172.

АННОТАЦИЯ

Мирослава Гнатюк. В творческой мастерской Эммы Андиевской

Нарратив о творческих практиках открывает персональную историю одной из самих выдающихся личностей современности, “женщины-эпохи” (как её часто называют), писательницы и художницы Эммы Андиевской. В исследовании рассмотрены мировоззренческие и эстетические основы творчества, репрезентированные художницей в режиме телефонного общения с автором статьи. Проанализировано специфику творческой лаборатории, размышления о месте и роли писателя в современной жизни, особенности художественного письма. Авторская индивидуальность представлена на фоне исторической эпохи, в разных формах внетекстовых и внутритекстовых реляций. Ключевым понятием аналитического дискурса выступает автометатекстуальность. Объединительным принципом построения образа личности и образа действительности является эстетический элемент, где художественный текст и документ составляют органическое единство.

Родилась Эмма Андиевская 19 марта 1931 года в г. Сталино. В связи с тяжелой болезнью ребёнка семья переехала в Вышгород (1937), а вскоре – в Киев (1939), где их настигла война. В 1943 г. экаведисты убили отца – известного химика-изобретателя, чтобы его изобретения не достались немцам. Боясь расправы над семьёй, мать с малолетними детьми отправилась через фронты, под огнём канонад на Запад. Двенадцатилетней девочкой Эмма оказалась в Германии, где училась в немецкой школе для мальчиков. В 1957

году закончила Украинский свободный университет за специальностями философия и филология, защитив у Владимира Державина магистерскую работу на тему “Исследования основоположных вопросов новейшей украинской метрики”. Вместе с семьёй переехала в Нью-Йорк, где в 1959 году вышла замуж за литературного критика, эссеиста, писателя Ивана Кошелівца, с которым прожила всю жизнь до смерти мужа. После бракосочетания супруги вернулись в Германию, в Мюнхен, где и сегодня проживает художница. Длительное время (с 1959 по 1995 гг.) работала на радио «Свобода» диктором, сценаристом, режиссёром, редактором украинского отдела.

Несмотря на вынужденную оторванность от родной земли, невозможность продолжительное время посещать Украину, Эмма Андиевская всю жизнь хранит преданную, трепетную любовь к языку, культуре, истории родного народа, отдаёт все силы и здоровье на саможертвованное служение им верой и правдой. Благодаря её творчеству Украину знают и уважают во всём мире, картины художницы хранятся в ведущих музеях на всех континентах. Она открыта миру и мир открыт ей. Произведения великой Украинки переведены на многие языки, за спиной наследие, даже беглый перечень которого поражает. Более сорока сборников поэзий, три романа (четвёртый в работе), несколько сборников рассказов и сказок, более семнадцати тысяч картин – всё это Эмма Андиевская. Полифоническое творчество художницы изумляет своей особой энергетикой, дисциплиной мысли, где каждое слово – на вес золота. Его магия – в глубоком интеллектуальном содержании, рождённым мощным духовным потенциалом.

Ключевые слова: автор, текст, биография, письмо, дух, поэзия, миротворение, художественное мышление.

ABSTRACT

Myroslava Gnatjuk. In the creative workshop by Emma Andijewska

The narrative on creative practices reveals a personal history of one of the most prominent figures of modern times, an «epoch-woman» (as she is often called), writer and painter Emma Andijewska. The article deals with world out-look and aesthetic principles creative work, representation artist during the telephone association with author this article. We analyzed specifics of creative laboratory, reflections on the place and role of the writer in modern life, peculiarities of artistic writing. The author's individuality appears on the background of the historical era in various forms of out-textual and intra-textual relations. The key concept of analytical discourse is autometatextuality. The unifying principle of building an image of personality and an image of reality is an aesthetic element where a fictiontext and a document form a natural unity.

Thanks to her art, Ukraine is known and respected all over the world, and her paintings are stored in the leading museums across all continents. She is open to the world and the world is open to her. The literature works of the great Ukrainian have been translated into many languages and even their general list is impressive. More than forty poetry books, three novels (the fourth is in the work), several books of stories and tales, more than seventeen thousand paintings — they are all created by Emma Andijewska. The polyphonic art of the artist and writer impresses with unique energy and mind discipline, where every word is worth its weight in gold. Its magic relies on a deep intellectual sense arising from powerful spiritual potential.

Key words: author, text, biography, written, spirit, poetry, worldcreation, artistic thinking.

Стаття надійшла до редакційної колегії 3.09.2019 р.

Рекомендована до друку 21.10.2019 р.

УДК 821.161.2 Стус

DOI: 10.31558/2308-1902.2019.27.12

Ольга ПУНІНА

кандидат філологічних наук, доцент,
Донецький національний університет
імені Василя Стуса

ОБОРОННА СИСТЕМА ВАСИЛЯ СТУСА: ЕТИКА І ТВОРЧИЙ ПРОЦЕС

У статті об'єктом дослідження постає позиція оборони, в якій перебував Василь Стус як людина і творець. Ця позиція щодо реального (соціалістичного) світу розцінена за позицію типового інтроверта. В основі сформованої оборонної системи письменника покладено два ключових поняття – етика і творчий процес.

Ключові слова: етика, творчий процес, інтроверт, експресіоніст, епістолярій, спогади.

Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Якщо спробувати дати ємку відповідь на питання, пов'язані з готовністю людської психіки діяти чи реагувати в певному напрямку, – *як людина діє й орієнтується у світі?, як людина сприймає зовнішній подразник?, як людина реагує на цей подразник?*, то беручи до уваги складники Стусової індивідуальної своєрідності (див. статтю [1]), що проявляється в рішеннях, почуттях, учинках, оцінках тощо, вона очевидна. Василь Стус діє, сприймає і реагує загострено / вразливо / експансивно, орієнтуючись на внутрішні особистісні фактори та, по суті, перманентно обороняючись – на багатьох рівнях: мовному, ментальному, світоглядному, фізичному. Невипадковим і чітко осмисленим тому сприймається Стусове: «Усе, Вальочку, гаразд. Я повен трагічного оптимізму, що світ – опроти мене – є собі, я ж – є собі – опроти нього» [2, с. 337], – із листа до дружини від 11 лютого 1979 року.

Постановка завдання. Позиція оборони, в якій перебуває Стус щодо реального (соціалістичного / історичного) світу – позиція типового інтроверта [13, с. 353], формує його специфічну оборонну систему – етичну, особливо коли зважити на той факт, що відстоювати власну позицію йому доводиться упродовж усього життя. «Моє ставлення до речей, – дає пояснення Василь

Стус під час допиту 7 липня 1972 року щодо змісту окремих публіцистичних листів, зокрема «Місце в бою чи в розправі?», і доводить безпідставність закидів щодо «антирадянської діяльності» слідством, – *завжди ставлення людини, яку насамперед обходить етика*. Саме через це я не міг не висловити своєї думки, коли бачу, що покоління Івана Дзюби – людей, що вирости і здобули моральної, громадянської конституції в часи 20 і 22 з’їздів КПРС, стали цькувати люди типу Полторацького чи Дмитерка, ці типові представники культівського “громадянського” служіння. <...>.

Отже, захищаючи Дзюбу, я захищав моральну поведінку від неморальної. Бути полторацьким – завжди легко. Бути дзюбами – завжди тяжко, як завжди буває тяжко чесній, принциповій, порядній і високоталановитій людині» (із кримінальної справи № 47. Том 1; курсив мій. – О. П.) [3, с. 298].

Аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв’язання даної проблеми і на які спирається автор. Як зазначає літературний критик і стусознавець Олег Соловей, у випадку з Василем Стусом етичний максималізм – це чітко визначена імперативність у царині етики загалом і власної поведінки. Даючи фахову оцінку книзі вибраних творів «Таборовий зошит», він зауважує, що для Стуса-поета «важила не сама лише здатність чесно померти, але й чесно прожити своє життя» [4, с. 51], а це, у свою чергу, приводить критика до думки про Стуса-експресіоніста та його модель боротьби. «Бути експресіоністом, – пише Олег Соловей, – для мистця минулого ХХ століття означало не так свідомий раціональний вибір, як неможливість якогось іншого шляху естетичного освоєння світу, іншої моделі боротьби та мучеництва за весь світ. Це нагадує шлях *під тягарем хреста*» (курсив автора. – О. П.) [4, с. 51].

Виділення невиділених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується означена стаття. Важливо відзначити, що остаточне цементування оборонної системи Василя Стуса відбудеться після переламних подій у вересні-листопаді 1972 року – суд, принизливий для поета касаційна скарга і відкритий лист, та прийде з прийняттям «нового себе» й

усвідомленням неможливості «порозумітися з владцями країни, яку він любив більше за самого себе» [3, с. 317]. За словами Дмитра Стуса, від нього вимагали розтоптати в собі людину, проте цього Василь Стус принципово зробити не міг.

Виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів. Наслідки оборонної системи в дії, своєрідного прояву Стусового психотизму, впродовж багатьох років наочно ілюструє вчинок, викладений у листах письменника до родини від 23 липня 1984 року і 1 серпня 1984 року, що писалися після невдалого побачення з Валентиною Попелюх, Дмитром Стусом і Марією Чередниченко. Йдеться про відмову 16 липня 1984 року від зустрічі з ними через принципову незгоду проходити принизливу процедуру обшуку і розмовляти нерідною (російською) мовою. Із липневого листа до рідних: «Дорогі мої, довше не писав до Вас. Усе сподівався, що напишу після побачення, коли таке буде. А вийшло, що до побачення мене не довели, тільки на третій день дали тютюн і 100 гр. якихось пермських цукерок. Ось і вже. Що вдієш – так уже є. Тут, мабуть, не побачимся з Вами до самого кінця, бо саме передпобачення обставлене всякими принизливими процедурами, подолати які мені з кожним днем стає все важче. Отож, хоч інші і проходять цей бар'єр, а я – не можу. Думаю, через те, що перетерпіла моя душа не може спокійно переносити найменшої образи.

<...> До всього тут треба на короткому побаченні розмовляти поросійськи, а я того і не уявляю – як би то я з Вами говорив нерідною мовою» [2, с. 468]. У серпневому листі до дружини Стус удруге пояснює: «Ось це, Вальочку, Еврідіка. Тобто – Ти. А Еврідіка – суть поемки Рільке, її головна тема, така близька мені тепер, особливо після нашого не-побачення. Про той тяжкий день – 16 липня – я вже писав до мами, писав Тобі (за серпень), але листа повернули. Повторюю, Валю: бар'єр передпобаченнєвих принижень я не зміг подолати. І з кожним днем все тяжче мені на цьому світі, казав Вінграновський. Зараз я не певен (як і раніше), що ми побачимось. <...>.

<...>. Вальочку, люба моя, повір мені – я не можу йти на побачення з Тобою (Тобою!), заплативши за зустріч самоприниженням, яке чомусь називають ритуалом. Отож, покладемося на Долю, довіримося їй» [2, с. 470 – 471].

Попри будь-що *лишатися собою* – тобто *людиною*, яка не терпить ані фізичного, ані морального знуцання, – наскрізна думка двох листів, у яких Василь Стус удається і до викличного самохарактеризування. *Непослух* – так означає себе Василь Стус, звертаючись у липневому листі до сестри з пересторогою, аби на здійснений ним учинок не гнівалася дружина. *Жорстоким* він називає себе в наступному, серпневому, листі до Валентини Попелюх. Зрештою, саме ця Стусова відмова підкорятися кому-небудь і слухатися когось засвідчує його глибоку викінченість особи: «...Інакшим я не можу бути. А коли б був інакшим, то вже не був би собою» [2, с. 469].

Інший ракурс оборонної позиції Василя Стуса – творчий процес, який, за метафоричним коментарем письменника, є його опертям в умовах постійної оборони. Звертаючись у листі від 13–17 червня 1975 року, адресованого батькам, до колеги-мистецтвознавця і перекладача аспірантських часів Юлія Шелеста, Стус пише: «Що ж до мови, Юлію, то Ти знову маєш рацію: дійсно, той світ образний, який є по віршах, уже мусів би мені самому давно збридіти. Але за цих умов він – опертя моє, та стіна, яку я маю підпирати плечима, аби, обороняючись од трьох стін, знати, що бодай один бік надійний. Цей момент свідомого паразитування (вживаю заенергійне слово навмисне) Ти забуваєш чи просто вважав за краще його не торкатися. Отож, будь ласка, терпи, якщо й далі будуть іти старі мої тремти, свічада тощо. Без них я підвивав би потроху, а підвивати не хочу» [5, с. 150]. В умовах, які склалися, для Василя Стуса неабиякого значення набуває штучно сотворений суб'єктивний світ – художній, відтак внутрішня реальність бачиться набагато важливішою. Як зауважує Михайло Осадчий, поезія для Василя Стуса в ув'язненні була психологічним рятунком і душевним відпруженням [6, с. 43]. Доречно в цьому контексті також згадати переконання Дмитра Стуса, текстолога і біографа: для

Василя Стуса як людини з психологією справжнього поета (за поведінковим стереотипом) творче натхнення було важливішим за життєві негаразди.

Із психологічної позиції йдеться про рух психічної енергії автора в напрямку до внутрішнього світу – так, як працює механізм інтроверсії. Без того схильна до самотності, мовчазна і скромна натура Василя Стуса – за спостереженнями Генріха Дворка, він ніколи не розкривався [7, с. 207] – в становищі таборового ув'язнення, заслання максимально відсторонюється від реальності та сконцентровується на своїй творчій роботі, наскільки це дозволяють обставини. Невипадково той же близький товариш Генріх Дворко, говорячи про Стуса як *неймовірно цільну людину*, зауважує: «Він був направлений в одному напрямку якомусь. Ті вірші, які він написав, я не можу сам оцінити, хоча мені подобались вірші його, які він читав. Але їх не можна зіставити з тим, що він почав там писати. Всі вважають, що він поетом став там, в тюрмі. Що, фактично, там його зробили поетом. Певна річ, він до цього йшов, він до цього готувався. Перед тим він став людиною. Всередині в нього ця енергія дуже сильно горіла» [7, с. 208].

Уже в перших грудневих листах Василя Стуса до родини з Мордовії чітко прочитується думка, своєрідна реакція на ув'язнення, про роки в таборі як час, що зможе дещо дати для розвитку, досвіду, творчості, і час – від якого він прагнутиме взяти все, що можна, – вивчати мови, читати, перекладати, працювати над собою [2, с. 10–11]. В умовах, за словами самого Стуса, *його прекрасної катастрофи* табірні вірші видаються кращими, аніж написані до цього. Про що йдеться у листі до батьків і дружини від 28–30 липня 1974 року, написаного поетом у статусі *специфічного переможця*. Тут же – метафоричне прочитання Василем Стусом наперед визначеної і невідворотної ситуації, у якій перебуває: «Стояти над безоднею, чуючи легке запаморочення голови – то куди цікавіша для мене творча ситуація, аніж нудитися в звалашеному київському творчому шарварку. І – крім усього – ми, будучи неакторами, не обираємо ситуацій. Ситуації обирають нас, і нам од того ні відхреститися, ні відмолитися, слава Богу» [2, с. 91].

Стояння над безоднею як неминуча творча ситуація для Василя Стуса – це здатність в нестерпних, травмогенних, умовах побутово-приземленого перебування у ЖХ-385/3 селища Барашево та подібних установ у подальші роки, всупереч, реалізовувати свою мету і свій зміст, перебуваючи таким чином на своєрідній межі, зіткненні, лінії оборони. Порівняємо з міркуваннями Стуса, адресованими Євгенові Сверстюку в листі до батьків від 20 серпня 1974 року. Пишучи про власне заключення як фарс – самозахисна реакція, «аби не збожеволіти од нестерпного вогню» [2, с. 94], – Василь Стус водночас зауважує і його значущі переваги, саме звертається до категорії межі. «Отож, залишається призивання до нових умов і перегляд старих уявлень про межі можливого. Але поза межами – теж, я б сказав, достобіса цікавого. Шкода тільки, – пише Стус, – що тяжко вириватися – з усіма бебехами – в цей позамежний простір (правда, ще тяжче – не вириватися).

Час іде не намарне. Чую певне підростання, але про те боюся говорити, аби не омилитися. <...>.

А при всьому тому – маю творчу відпустку, бо пообписувався вже з-на весь термін, бо час зупинено на найкращій для творчості межі. Завжди – час-Голготи – хто б не позаздрив цьому почуванню!» [2, с. 95]. Активізація творчого зусилля Василем Стусом сприймається як взаємозалежна від межевої ситуації, в якій перебуває, звідси образ часу-Голготи (межа життя і смерті), асоційований із місцем страти Ісуса Христа. У книзі «Листи і люди» Михайлина Коцюбинська зауважує, що в листах Василя Стуса постійно звучить мотив перегляду меж можливого, долання бар'єрів і пов'язано це з його вмінням утвердитися в екстремальних умовах шляхом кристалізації постави чи то прямостояння [8, с. 137]. Вагомо, що біограф Дмитро Стус, приписуючи Стусовій життєтворчості ідею буття «на межі», «на постійному максимумі», «між життям і смертю» [3, с. 7, 93], таким чином влучно трактує взаємини письменника зі світом.

Найістотніше у такому взаємненні для Василя Стуса – реалізація власного креативного потенціалу, ядром якого психологія називає творчу

обдарованість людини. Так, на думку стусознавця Сергія Несвіта, творчість, невіддільна від етики, давала змогу Стусові максимально самореалізуватися та була способом усвідомлення самого себе, тобто розумілася водночас як результат, процес, мета і шлях її досягнення [9, с. 239]. З одного боку, творчість сприймається ним, людиною раціонального мислення, наполегливою і педантичною, інтелектуально відкритою до нового досвіду, як праця, ремесло з відповідними психологічними характеристиками (сильна концентрація, напруга уваги, інтуїція, асоціативна образна робота думки тощо) [10, с. 43–58]. Так, у листі до дружини від 3–4 грудня 1975 року, коментуючи прочитаний драматичний твір «Граємо Стріндберга» Фрідріха Дюрренматта, Василь Стус оперує поняттям ремесла. Майстерно зроблений швейцарським письменником шедевр драматичного мистецтва, в якому вражає саме форма, блискуча подача, наводить Стуса на думку про ремесло як мистецтво: «умієш – зробиш» [2, с. 197].

З іншого боку, Стус як водночас рефлексивна людина сприймає творчість за несвідомий, мимовільний процес, зокрема так його описано в листі до дружини від 3 червня 1976 року: «Нудно мені сидіти на лікарні без книжок, за нудьгою місця не знайду. Вірші ж – саме збиткування: то починають іти, наче кров із горла, силоміць подержать коло себе і вже: накивали п'ятами, накидали оком – вибачаючись за короткі гостини, за пута приємні, за розлуку. І що зробиш? Мабуть, на цьому світі тільки й радості – підставити свої руки під золотий потік натхнення – і пригубити води. Бо більшої втіхи немає» [2, с. 226]. Треба думати, Стусові йдеться про один із ключових етапів творчого процесу – осяяння (трансуб'єктивний стан натхнення), під час якого відбувається витіснення суб'єктивних чуттєвих ставлень до навколишнього світу (див.: [11, с. 36–38]).

Вирішальною умовою такого усвідомлення себе через творчість, розвитку вглибину для поета, судячи з численних згадок у листах до рідних і друзів, стає самотність. У листі до дружини і сина від 22 січня 1974 року читаємо: «Переваги мої тутешні: самота, спокій, самозосередження. Дасть Біг –

усе це оплатиться віршами. Пошли, Боже, натхнення на мою стрижену голову!» [2, с. 67]. Творчого усамітнення / спокою / самоти / тиші як складової досконалості й словесного квітування, дослухаючись до Яна Парандовського [12, с. 109-110], неабияк потребувала інтровертна натура Стуса.

У листах до родини за 1974–1978 роки він пише про *голод на самотність* [2, с. 72], народження думок лише на самоті [2, с. 146], зменшення творчих імпульсів за браком самотності [2, с. 248], «великий голод на тишу!» [2, с. 262, 264], творчу самоту як навальну силу, якої *ще мало* [2, с. 295-296]. Епістолярії із селища Матросова і селища Кучино до товариського кола – Олега Орача, Анни-Галі Горбач, подружжя Довганів, Євгена Сверстюка – фіксують наполегливе Стусове прагнення самоти: «Живу в гуртожитку, але подумую про келію – творчу робітню. Хочу спокою, самотності, безоких стін і вікна» [5, с. 103]; «Це гуртожиток, із якого я збираюся дременути, винайму “куток”, де б міг мати творчу тишу з колимською атмосферою» [5, с. 105]; «Рито, дебати з приводу синдромів полишімо – то мало користі, та й тема нудна. Вже якось перебуду – от би добутися до кутика затишного, де є Самотність – моя феєрична дружина, за якою я так знудився» [5, с. 107]; «Мабуть, я створений для самоти, в якій найкраще функціую» [5, с. 181]. Беручи до уваги висловлене у листах, слід зазначити, що усамітнення розцінюється Стусом щонайменше як вагомий складник творчої роботи. Щонайбільше, беручи до уваги думку Сергія Несвіта, – як допоміжний засіб самопізнання, звідси характеристика літературознавцем Василя Стуса як *самотнього естета* [9, с. 232, 236].

Висновки з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у цьому напрямі. Отже, у випадку Василя Стуса наодинці відбувається вираження своєї мети і змісту – переважно в поетичних формах, що характерно для інтровертної людини, природною домінантою у внутрішньому світі якої виступає емоція [13, с. 418]. Саме розкриття інтровертної складової Стусової індивідуальності та відбиття її у художній творчості бачиться перспективою для подальших досліджень.

ЛІТЕРАТУРА

1. Пуніна О. Характер Василя Стуса як основа психотипу письменника. *Слово і Час*. 2019. № 10. С. 3–13.
2. Стус В. Твори: у 4 т., 6 кн. / ред. кол. С. Гальченко, М. Гончарук та ін. Львів: Просвіта, 1997. Т. 6. Кн. 1: Листи до рідних / упор. О. Дворко, М. Коцюбинська. 496 с.
3. Стус Д. Василь Стус: Життя як творчість. Київ: Факт, 2005. 368 с.
4. Соловей О. Оборонні бої: статті, рецензії, есеї. Донецьк: Видавництво БВЛ, 2013. 428 с.
5. Стус В. Твори: у 4 т., 6 кн. / ред. кол. С. Гальченко, М. Гончарук та ін. Львів: Просвіта, 1997. Т. 6. Кн. 2: Листи до друзів та знайомих / упор. О. Дворко, М. Коцюбинська. 264 с.
6. Нецензурний Стус. Книга у 2-х частинах. Частина 1 / упор. Б. Підгірного. Тернопіль: Підручники і посібники, 2002. 336 с.
7. Нецензурний Стус. Книга у 2-х частинах. Частина 2 / упоряд. Б. Підгірного. Тернопіль: Підручники і посібники, 2003. 320 с.
8. Коцюбинська М. Листи і люди. Роздуми про епістолярну творчість. Київ: Дух і Літера, 2009. 584 с.
9. Несвіт С. Морально-етичні доміанти В. Стуса в епістолярії. *Молода нація: альманах [специвипуск]: Василь Стус: Двадцять років після смерті: сучасне сприйняття і переосмислення*. 2006. Число 1 (38). С. 229–240.
10. Психология креативности: учебное пособие / Тодд Любарт [и др.]; пер. с фр. Д. В. Люсин. Москва: Когито-Центр, 2009. 214 с.
11. Пуніна О. Самітний геній: Олесь Ульяненко: літературний портрет. Київ: Академвидав, 2016. 288 с.
12. Парандовський Ян. Алхімія слова / пер. з пол. Ю. Попсуєнка. Київ: Дніпро, 1991. 374 с.
13. Юнг К. Г. Психологические типы / пер. С. Лорие. Минск: ООО «Харвест», 2003. 528 с.

REFERENCES

1. Punina, O. (2019). *Kharakter Vasylya Stusa yak osnova psykhotypu pysmennyka* [The character of Vasyl Stus as the basis of the psychotype of the writer]. *Slovo i Chas*, (10), 3–13. [in Ukrainian].
2. Stus, V. (1997). *Tvory* [Works]. (Vol. 6. Part 1). Lviv: Prosvita. [in Ukrainian].
3. Stus, D. (2005). *Vasyl Stus: zhyttya yak tvorchist* [Vasyl Stus: Life as Creativity]. Kyiv: Fakt. [in Ukrainian].
4. Solovey, O. (2013). *Oboronni boyi: statyi, retsenziyi, eseyi* [Defense battles: articles, reviews, essays]. Donetsk: Vydavnytstvo BVL. [in Ukrainian].
5. Stus, V. (1997). *Tvory* [Works]. (Vol. 6. Part 2). Lviv: Prosvita. [in Ukrainian].
6. Pidhirny, B. (Ed.). (2002). *Netsenzurnyy Stus* [Obscene Stus]. (Parts 1–2. Part 1). Ternopil: Pidruchnyky i posibnyky. [in Ukrainian].
7. Pidhirny, B. (Ed.). (2002). *Netsenzurnyy Stus* [Obscene Stus]. (Parts 1–2. Part 2). Ternopil: Pidruchnyky i posibnyky. [in Ukrainian].
8. Kotsyubynska, M. (2009). *Lysty i lyudy. Rozdumy pro epistolyarnu tvorchist* [Letters and People. Reflections on Epistolary Creativity]. Kyiv: Dukh i Litera. [in Ukrainian].
9. Nesvit, S. (2006). *Moralno-etychni dominanty V. Stusa v epistolyariyi* [Moral and Ethical Dominants of V. Stus in Epistolary]. *Moloda natsiya: almanakh [spetsvypusk]: Vasyl Stus: Dvadsyat rokiv pislya smerti: suchasne spryynyattya i pereosmyslennya*, (1), 229–240. [in Ukrainian].
10. Lyubart, Todd (Ed.). (2009). *Psykhologhyia kreatyvnyosti* [The psychology of creativity], trans. from French. Moskva: Kohyto-Tsentr. [in Russian].

11. Punina, O. (2016). *Samitnyy heniy: Oles Ulyanenko* [The lone genius: Oles Ulyanenko]. Kyiv: Akademvydav. [in Ukrainian].
12. Parandovsky, Yan. (1991). *Alkhimiya slova* [Alchemy of the word], trans. from Polish. Kyiv: Dnipro. [in Ukrainian].
13. Yung, K. G. (2003). *Psihologicheskie tipy* [Psychological types]. Minsk: OOO "Harvest". [in Russian].

АННОТАЦИЯ

Ольга Пунина. Оборонительная система Василя Стуса: этика и творческий процесс.

В статье объект исследования – позиция обороны, в которой находился Василь Стус как человек и творец. Эта позиция по отношению к реальному (социалистическому) миру расценена как позиция типичного интроверта. В основе сложившейся оборонной системы писателя положены два ключевых понятия – этика и творческий процесс.

Ключевые слова: этика, творческий процесс, интроверт, экспрессионист, эпистолярный, воспоминания.

ABSTRACT

Olga Punina. The defense system of Vasyl Stus: ethics and the creative process.

The concept of the «defense system» of man and writer Vasyl Stus is proposed in the article. The material for such research was Vasyl Stus's epistolary, the memories and the apt characteristics of his friends. The analysis is carried out on the border with Jung's analytical psychology, in particular his theory of psychotype. Key questions of the theory of psychotype: how man acts and orientates in the world? how does a person perceive an external stimulus? how does a person respond to this stimulus? It is about what is the individual identity of a person, which is manifested in his decisions, feelings, actions, assessments. In the case of Vasyl Stus's personality, the answer may be: Vasil Stus acts, perceives and reacts acutely, vulnerably, expansively, focusing on internal personal factors and permanently defending himself on many levels: linguistic, mental, ideological, physical. The defense position in which Stus is in relation to the real world (the position of a typical introvert) forms his specific defense system – ethical, especially when considering the fact that he has to defend his own position throughout his life. In the case of Vasyl Stus, ethical maximalism is a well-defined imperative in the realm of ethics in general and one's own behavior. Basically it is about Vasyl Stus as a typical expressionist artist. Another perspective of Vasyl Stus defensive position is the creative process which, according to the metaphorical commentary of the writer, is his support in the conditions of constant defense. In the current circumstances, an artificially created subjective world, an artistic one where the inner reality is seen as much more important, becomes of great importance to Vasyl Stus. From a psychological standpoint, it is about the movement of the psychic energy of the author towards the inner world – the way the mechanism of introversion works. Prone to loneliness, the tacit and humble nature of Vasyl Stus in the situation of prisoner prison, the exile is as far removed from reality and focuses on his creative work as circumstances permit.

Key words: ethics, creative process, introvert, expressionist, letters, memories.

Стаття надійшла до редакційної колегії 13.09.2019 р.

Рекомендована до друку 21.10.2019 р.

УДК 821.161.2 Стус

DOI: 10.31558/2308-1902.2019.27.13

Маргарита ЄГОРЧЕНКО

здобувач

Національний університет

«Києво-Могилянська академія»

ІДЕЯ ЖИТТЄТВОРЧОСТІ В РЕЦЕПЦІЇ ВАСИЛЯ СТУСА: ТЕКСТИ І КОНТЕКСТИ

У статті проаналізовано втілення ідеї життєтворчості у Василя Стуса на матеріалі його поезії, листів і літературознавчих праць. Інтелектуальні контексти, в яких формувався поет, стають основою його пошуків власного шляху як літератора, а сама література – мірилом побудови власної біографії. Життєтворчість як ключове поняття для розуміння феномена Стуса показано через романтичний та модерністський контексти, його осмислення себе як поета та етичний кодекс, що базувався на засадах правди, щирості, доброти, вірності собі, життя як страждання.

Ключові слова: життєтворчість, біографія, етика, страждання, Стус.

Постановка проблеми в загальному вигляді. Життєтворчість як культурний феномен сьогодні досліджують різні представники гуманітаристики – філософи, психологи й літературознавці. Якщо розглядати життєтворчість із точки зору філософії, її слід пов'язати з ідеями перетворення дійсності, формування нового типу буття й культури; ці питання на початку ХХ століття стояли в центрі уваги філософів, зокрема й Миколи Бердяєва, тексти якого входили до кола інтересів Василя Стуса [1]. Поняттям життєтворчості цікавиться і психологія [9]. Тож ця проблема видається непростою для літературознавчого дослідження саме через її межеве місце серед гуманітарних дисциплін.

Однак життєтворчість письменника й митця загалом, окрім екзистенційної сутності, притаманної буттю кожної людини, вирізняється тим, що митець мусить об'єднати два тексти життя й мистецтва, долаючи конфлікт між ними і шукаючи шляхів їх взаємопроникнення [20]. Тому найпершим завданням дослідника, який береться за цю тему, є не так залучити всі прочитання ідеї життєтворчості, як відмежуватися від прочитань, що не є літературознавчими. Бо ж нас цікавлять насамперед

літературознавчі методи дослідження цього феномена; водночас існує ризик розмивання поняття, що негативно впливає на плідність методології.

Аналіз досліджень і публікацій. У своєму дослідженні враховуватиму праці Юрія Лотмана [8], Ірини Паперно [11; 23], Єлени Худенко [19; 20; 21], Бориса Ейхенбаума [22]. У праці «Декабрист в повсякденній життєвості» Юрій Лотман демонструє, як біографія й побутова поведінка учасників декабристського руху підпорядковуються впливові художньої літературної реальності, а також розглядає механізми, які впливають на формування побутової поведінки людей певної доби. Ірина Паперно в біографічному дослідженні про Миколу Чернишевського показує цю знакову в російській історії постать на тлі доби реалізму, наголошуючи, що контекст, в якому живе особистість, є ключовим для її формування. Для нас ця праця становить особливий інтерес ще й тому, що постать Чернишевського привертала увагу Василя Стуса від 1960-х років (цикл «Трени Чернишевського») і надалі. Єлена Худенко є провідною сучасною дослідницею ідеї життєтворчості, вона розглядає її як у теоретичному аспекті, так і на матеріалі російської літератури, тож монографія та численні статті авторки стали вагомим теоретичним підґрунтям для цього дослідження.

Отже, поняття життєтворчості в літературознавстві варто розуміти як спосіб конституювати себе як культурний феномен і верифікувати свій естетичний досвід. Тоді життєбудування стає свідомою художньою стратегією. Для осмислення проблеми життєтворчості слід звернутися до таких питань, як текстуалізація емпіричного досвіду, семіотизація *літературного побуту* [22], побутової поведінки, творчої біографії, нарешті, створення символічної автобіографії [3]; слід також проаналізувати форми самопрезентації письменника. Тож обраний мною метод лежить у площині аналізу життєтворчих стратегій поета як наративних практик, як способів авторської самопрезентації через різні типи текстів. Варто нагадати, що поет від часів глибокої архаїки успадкував особливу місію — магічну і провіденційну; він постає водночас як герой-жертва і герой-переможець

створюваного ним тексту, частиною міфу і самим міфом, здатним перетворювати реальність [5].

Ідея життєтворчості, висловлена романтиками у XIX столітті, на початку століття XX стала своєрідним маркером культури. Вона позначила вихід за межі літератури, яка перестала бути суто естетичним феноменом. Поет-модерніст прагне злиття творчості з життям, перетворення власної біографії на літературний чи мистецький твір. Розглядаючи поняття життєтворчості у ключі модернізму, ми розуміємо його як спосіб творення нової художньої та буттєвої дійсності, коли межа між творчістю й реальним життям, біографією поета, фактично стирається. Це спосіб відходу від літературності в сенсі фікції, перетворення власного життєвого шляху на художній текст.

Поняття «життєтворчість» виникає у численних текстах, присвячених дослідженню творчості Василя Стуса, хоча ця проблема і не є широко розробленою у стусознавстві. Часто дослідники використовують термін «життєтворчість» без зайвих пояснень, подібно до кліше чи метафори. У деяких текстах, утім, зустрічаємо цей термін із належним трактуванням, хоч і розглянутий побіжно.

Чи не вперше ідея життєтворчості у зв'язку з біографією поета була артикульована у праці Дмитра Стуса «Василь Стус: життя як творчість» [13]. І хоча життєтворчість не стала центральною темою цього єдиного на сьогодні життєпису поета, авторові вдалося накреслити основні поняття, концепти, якщо завгодно, що визначають феномен Василя Стуса. Попри те, що героїчна біографія поета часто є визначальною для сприйняття його в українській культурі, неможливо відділяти героїку від поетового самосприйняття як «літератора», від його літературної біографії, від центрального явища його життя – Слова.

Однак безпосередньо життєтворчість як одну з опорних ідей для розуміння феномена Стуса розглядали лічені дослідники в окремих публікаціях. Єлизавета Тарануха у статті «Етичні виміри життєтворчості Василя Стуса» так трактує поняття життєтворчості: «Життєві принципи

перетікають в індивідуальну творчість і навпаки, ліричне «Я» почасти є відбитком «Я» митця, а частково натякає на образ подиву гідної людини» [18, с.118]. Утім, увага авторки зосереджена більше на Стусових етичних принципах, ніж на власне життєтворчості, яку, як видається, авторка розглядає як «готове» поняття, не проблематизуючи його. Валентина Нарівська у статті «Мистецтво жити як проблема культурної самоідентифікації в епістоляріях Василя Стуса» [10] проводить компаративний аналіз життєтворчих позицій Василя Стуса й Олександра Пушкіна, який посідає чільне місце в інтелектуальних зацікавленнях українського поета. Світлана Кучеренко у праці «Життєтворці: Юрій Липа та Василь Стус» [7] звертає увагу на перекладацьку діяльність двох поетів як на форму втілення ідеї життєтворчості.

Можна впевнено казати, що теми, пов'язані з концепцією поетичної творчості, є провідними як у поетичних текстах, так і в епістоляріях, і в літературній критиці Василя Стуса. Розуміння ж цієї концепції неможливе без осмислення ідеї життєтворчості в поета. Цю тему можна розглядати як винятково на матеріалі текстів Стуса, так і в контексті його інтелектуальних зацікавлень. Найбільш плідним видається поєднання цих двох підходів. Тож спробуємо розглянути формування і функціонування ідеї життєтворчості у Василя Стуса в різних контекстах, які формували його творчу біографію.

Ідея життєтворчості або життєбудування вперше оформилася в поезиї романтизму. Ця ідея втілилась у прагненні поєднати життєву поведінку та естетичні настанови, аби створити єдиний текст життя. Своїм улюбленим поетом Стус називав Йоганна Вольфганга Гете, «великого з найбільших». У листі до рідних від 15 квітня 1982 року Стус радить синові читати Гете: «Хотів би порадити йому прочитати “Dichtung und Wahrheit” (здається, в нашому, що на полиці, 10-томовику є ці прекрасні мемуари “Поезія і правда” (так, здається, перекладають). А ні – то, може, дістане Еккермана “Розмови з Гете”» [16, с.421]. «Поезія і правда» – автобіографічний твір Гете, де автор детально описує свою добу як історик і як поет. Можна припускати, що саме у зв'язку з

німецьким поетом Стус уперше знайомиться з ідеєю життєтворчості. Саме як витвір мистецтва пропонує розглядати життя Гете німецький філософ та історик Рюдігер Сафранскі [12].

До романтичного контексту слід долучити і постать Тараса Шевченка: роль «шевченкового тексту» у формуванні Стусового розуміння себе як національного поета-пророка є незаперечно вагомою.

Беручи до розгляду модерністську ідею життєтворчості, залучаємо постаті й тексти улюблених Стусових поетів – Бориса Пастернака, Райнера Марію Рільке, Марину Цветаєву. Але не обмежуємося цими трьома посталями, пам'ятаючи обшир інтересів Василя Стуса. Борис Пастернак, чия життєтворча позиція була виразно окреслена вже у самій назві збірки «Сестра моя життя» (1922) [6], був естетичним і творчим орієнтиром для молодого Василя Стуса. А Пастернаків текст «Охранная грамота» став для нього символом творчого самовизначення митця.

Есей Марини Цветаєвої «Искусство при свете совести», де вона сформулювала свою ідею поета, його місця в світі та в суспільстві, стає для Стуса підтвердженням власного розуміння мистецтва і ролі митця [4]. Єдиний вірш Цветаєвої, перекладений Стусом, – «Неподражаемо лжет жизнь» («Ну й химерує лжа життєва») так само містить близьке самому Стусові розуміння ключових для нього категорій – поезії, правди, життя і, зрештою, поняття брехні як засадничої характеристики сучасного світу.

У текстах Василя Стуса поняття «життєтворчість» зустрічаємо єдиний раз у зв'язку з Райнером Марією Рільке, центральною постаттю в його перекладацькій роботі. Коментуючи свою роботу над перекладом 25-го сонету зі «Сонетів до Орфея», Василь Стус міркує: «Рільке працює там, де найбільше виявляється життєтворче, там, де це життєтворче вирує на якомусь генетичному, до зниклого дрібному мікробіологічному поверсі. Хоч це поверх не мікробіології, а генетики духу (здається, показово й те, що, прагнучи назвати це, вживаєш “фізіологічні” терміни, бо термінології “фізіології” духу не існує, замість неї користуємося паралелями, натяками, аби назвати

невимовленне. Бо воно таке мале й зникоме, що найменше слово дужче за нього і може вбити» [16, с. 192].

Утім, усі названі поети зазнали й «критики» від Стуса. Усіх їх український поет «звинувачував» у «кокстеріях», «грі», театральності, акторстві, надмірній «літературності», «жеманності» [16, с. 411–417, с. 457–462]. Можна припустити, що такі роздуми Стуса були зумовлені не лише етичною домінантою його світогляду, але також і напрочуд органічним сприйняттям ідеї життєтворчості, якою перейнятий увесь діапазон текстів і біографії Стуса. Міркуючи у березні 1984 року про «Охранную грамоту» Пастернака (текст, який колись здавався йому надзвичайно суголосним), Стус резюмує: «Мабуть, коли б я зараз читав “Охранную грамоту”, то знайшов би значно більше жеманностей стильових, аніж тоді, як читав уперше. А це ж – гріх. І невідомлений гріх – удавати, маючи справу з правдою мистецтва» [16, с. 461]. Поняття правди (щирості), що лежить в основі Стусових роздумів про мистецтво ще від початку 1960-х, стає засадничим і для біографії поета, для формування його поведінки під час складних життєвих виборів.

У своїй літературній критиці, а пізніше – у листах до рідних і друзів, Стус подає чимало роздумів про сучасних йому поетів і письменників. Однією з наскрізних думок у Стусовій літературній критиці 60-х років стає думка про невідповідність поетів власній добі, їхню нечесність, невміння бути собою, нещирість. На противагу, Стус доходить до переконання, що лише індивідуалізація поета, його свобода і щирість можуть стати способом протистояння тоталітарному суспільству.

Комплекс етичних настанов, за якими Василь Стус будував свою поведінку, формуючи таким чином власну біографію, починає складатися уже на початку 1960-х і остаточно формується в період попереднього ув'язнення поета перед першим судом над ним 1972 року. До того ж, ідеться саме про біографію поета, для якого життєтворчість є усвідомленою місією,

надзавданням. Відтак те, що є бажаним для звичайної людини, для поета стає необхідним і неunikним.

Це стосується насамперед мотивно-тематичного комплексу «добро – доброта – добрість». Уперше чітко артикульовану категорію добра у зв'язку з постаттю поета Василь Стус вживає у статті про творчість Василя Симоненка «Серед грому і тиші» (1966) (не було опубліковано за життя автора) [15]. У цьому тексті Стус визначає і власну настанову: «творчість — то акт доброти й найщедрішого самороздаровування». Згодом добро, добрість як засадничі риси митця, місія поета як творця блага стають провідними мотивами в ліриці Стуса і домінантами в його осмисленні власного призначення. Уже у «Двох словах читачеві», передмові до збірки «Зимові дерева», Стус виразно окреслює настанову: «Поет – це людина. Насамперед. А людина – це насамперед добродій. Якби було краще жити, я б віршів не писав» [17, с. 42]. Про важливість категорії добра в комплексі ідей, пов'язаних із самоосмисленням як поета, свідчать і численні звернення до неї у поезіях періоду «Палімпсестів»: *я є добро, а ти — труха і тлінь; своїм стражденним і незлим обличчям як син тобі доземно уклонюсь; як тяжко відкриватися добру та ін.*

Вочевидь, основною передумовою «добра» як творчого початку є цілісність духу, абсолютна щирість (відсутність «гри», «маски», будь-яких компромісів, замовчувань тощо). У статті «Най будем щирі» (1964) Василь Стус, посилаючись на Івана Франка, закликає своїх сучасників до граничної чесності – із собою і з читачем. У вже згаданій статті «Серед грому і тиші» (1966) Стус повторює цю думку: «яка може бути гра (в лоб чи не в лоб), коли є що сказати, коли вже немає втерпу, щоб не сказати, коли ти за всяку ціну мусиш, зобов'язаний про це говорити. І говорити чесно, сміливо, одверто» [15]. Ця думка, що стає авторовою самонастановою, буде не раз повторена в етапній збірці 1972 року – «Час творчості». Наприклад, у вірші від 26 січня «Усі промацано рукописи»: *тож будьмо щирі, щирі, щирі/ щонайщиріші, хай вам грець!* [14, с. 104].

Розуміння життя як страждання також є однією з домінант у картині світу Василя Стуса. Як свідчить поет у відомому листі до сина, він рано відчув, яким є життя: «Мамі – тяжко, татові – тяжко. То й мені має бути тяжко – аж доти, поки й татові й мамі не стане легше, аж доки всім людям на світі не стане легше жити» [16, с. 347]. До речі, тут можна відчитати прямі паралелі з есеєм Івана Буніна «Освобождение Толстого» [2], який Стус радив читати синові незадовго до написання цитованого листа. У цьому тексті Бунін наводить спогади Толстого про дитинство, де той майже так само, спираючись на спостереження за життям батьків, робить висновок про те, що життя – не іграшка («В первый раз я почувствовал, что жизнь — не игрушка, а трудное дело»).

У вже згаданому тексті «Двоє слів читачеві» Стус наводить «спогад» про колискову матері, а «Шевченко над колискою – це не забувається». І далі: «журба як перше почуття немовляти у цьому світі». Варто згадати, що у відомих «Листах до молодого поета» Рільке наголошує на важливості спогадів і досвіду дитинства для розвитку творчої особистості, про що Стусові також було відомо. Розлогу оповідь про своє дитинство читаємо у Стусовому листі до сина, де він оповідає деякі дуже виразні деталі свого життя. Серед яскравих спогадів – усвідомлення життя як страждання й обрання шляху літератора завдяки прочитанню поеми «Мойсей» Івана Франка: «І після прочитання цієї поеми я забув свою геолого-розвідку, а став літератором. Правда, ставши літератором за фахом, не забув і геолого-розвідки (ось уже 8-й рік блукаю по землі). Але – не нарікаю на долю. Навпаки – мені добре від того, що нічого злого за свої 40 літ не робив, допомагав людям у біді, а коли часом і сам залітав у біду, то не пхивкав і не нарікав. Бо це – життя, Доля» [16, с. 350]. І далі: «І ось десь тоді я вирішив (у 4-му класі – *М.С.*), що й сам буду такий, як Павка Корчагін, як Павло Власов, аби людям жилося краще. І ще хотів – тяжко вчитися, бо жити – тяжко» [16, с. 347]. Така орієнтація на приклад літературних персонажів ще у ранньому

дитинстві не випадкова. Надалі Стус сам творитиме літературні образи зі своїх найближчих людей – матері, дружини, сина.

Ще один контекст, який неможливо оминати в розмові про життєтворчість Василя Стуса, – христологічний. І хоч тема Стусової рецепції християнства досі залишається дражливою, та й не є вичерпно описаною, ідея життя як наслідування Христового шляху не була чужою для поета. На це вказують численні поетичні тексти, зокрема, «За читанням Ясунарі Кавабати», «Блажен, хто тратити уміє...», «Мені зоря сіяла нині вранці...» та ін. Оминаючи детальний аналіз поетичних текстів, хотілося б указати й іще на один промовистий факт: однією з книжок, які читав Василь Стус в ув'язненні, був трактат першої половини XV століття Томи Кемпійського *Imitatio Christi* («Про наслідування Христа»).

У контексті життєтворчості феномен протистояння Василя Стуса з владою постає як практика втілення свободи. Свобода – ще одна важлива категорія у картині світу поета. Протистояння мало, на думку Стуса, ґрунтуватися на етичних і гуманістичних засадах. Водночас бажання не зрадити себе на тлі тоталітарного режиму і соцреалістичного канону в літературі поєднувалося в поета з бажанням бути прочитаним і цікавим для сучасників. Тож ув'язнення стає для Стуса водночас своєрідною межею, за якою немає майбутнього (*уже життя моє прожите*), але водночас простором перетворення звичайної біографії на міфологізовану (*твій татко обертається на міт*).

Остання – завершальна фаза життєтворчості – смерть. Образ смерті в художньому світі Василя Стуса є одним із найвиразніших, про що не раз згадували дослідники його творчості. Особливої ваги цей образ набуває в текстах періоду ув'язнення поета, врівноважуючись темами безсмертя й вічності. Водночас, якщо звернутися до епістолярних текстів поета, уважний читач помітить пророчі передбачення власної смерті, екзистенційне переживання завершення життя.

Ідею життєтворчості в інтерпретації Василя Стуса слід розуміти як органічне поєднання двох біографій: поета, для якого найбільшою цінністю

є власна творчість, і людини, що, перебуваючи у складній екзистенційній ситуації, робить вибір на користь свободи і гідності. І в особистому житті, й у творчості для Стуса визначальною була етична домінанта – звідси глибоко усвідомлена опозиційність до «лжи життєвої», зла та насильства. Саме тому Василю Стусу вдалося поєднати мистецтво з реальним життям: писати так, як жити, а власне людське буття перетворити на героїчний міф. Наприкінці життя (ніби передчуваючи його завершення) поет писав у листі до рідних (від 3.03.1985): «Недавно надібав на цікаве зауваження Жана Кокто, сучасника і друга Пабло Пікассо. Він пише: “Дев’ять муз повідали мені ще в юності, що поет – у принципі опозиціонер, що його особа являє своєрідну тюрму, звідки втікають твори, за якими суспільство посилає навздогін поліцію і собак, окрім тих випадків, коли їхню незвичну ходу приймають за викаблучування блазня або п’яниці. Він – звинувачений від народження, оскаржений за професією, оскаржений по службі”. Цікаво, правда? Отож, усе в мені так, як і має бути – в справжньому варіанті. Хіба що там, де у Жана Кокто неймовірні гіперболи, в мене – докучна банальщина» [16, с. 487].

Висновки. Ідея життєтворчості дає чимало ключів для розуміння біографії і текстів Василя Стуса. Важливі поняття, що формують Стусову концепцію творчості, – чесність, правда, щирість, добро, свобода – увиразнюють його життєтворчу позицію. Відтак, біографію Василя Стуса можна розуміти не лише як героїчний чин поета і громадянина, а й як життя, перетворене на творчість. Ідею життєтворчості в інтерпретації Стуса слід розуміти як органічне поєднання двох біографій: поета, для якого найбільшою цінністю є власна творчість, і людини, що, перебуваючи у складній екзистенційній ситуації, робить вибір на користь свободи і гідності. І в особистому житті, й у творчості для Стуса визначальною була етична домінанта – звідси глибоко усвідомлена опозиційність до «лжи життєвої», зла та насильства. Саме тому Василю Стусу вдалося поєднати мистецтво з реальним життям: писати так, як жити, а власне людське буття перетворити на героїчний міф.

ЛІТЕРАТУРА

1. Акіллі А. Василь Стус – читач Миколи Бердяєва. *Наукові записки національного університету «Острозька академія»*. Серія «Філологічна». 2014. Вип. 41. с. 3–7.
2. Бунин И. Собрание сочинений в 9 т. Москва: Художественная литература, 1967. Т.9: Освобождение Толстого. О Чехове. Статьи. 622 с.
3. Грабович Г. Символічна автобіографія у Міцкевича і Шевченка. / Грабович Г. Шевченко, якого не знаємо (3 проблематики символічної автобіографії та сучасної рецепції поета). Київ: Критика, 2000. С. 52–68.
4. Єгорченко М. Проблема творчості у Василя Стуса та Марини Цветаєвої *Мандрівець: Видання «Наукових записок Національного ун-ту «Києво-Могилянська Академія»*. 2008. №2. С. 63–66.
5. Елизаренкова Т. Я., Топоров В. Н. Древнеиндийская поэтика и ее индоевропейские истоки. *Литература и культура Древней и средневековой Индии*. Москва: Наука. 1979. с. 36–88.
6. Жолковский А. О заглавном тропе книги «Сестра моя жизнь». *Poetry and revolution: Boris Pasternak's «My sister life»*. Stanford, 1999. С. 26–65. URL: <https://dornsife.usc.edu/alexander-zholkovsky/ses> (Дата звернення: 22.01.2020).
7. Кучеренко С. Життєтворці: Юрій Липа та Василь Стус. *Василь Стус: життя, ідеологія, творчість, соціополітичний і літературний контекст: матеріали VI Міжнар. наук.-практ. конф., присвяч. вшануванню пам'яті відомого укр. поета, пер., літературознавця і правозахисника (Вінниця, 20–21 квіт. 2018 р.)* / [редкол.: Р. Гринюк та ін.]; Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка НАН України [та ін.]. Вінниця: Твори, 2018, С. 65–70.
8. Лотман Ю. Декабрист в повседневной жизни. (Бытовое поведение как историко-психологическая категория). *Литературное наследие декабристов*. [Под ред. В.Г. Базанова и В.Э. Вацура]. Ленинград: Наука, 1975. С. 25–74.
9. Наконечна Л. Концепція життєтворчості Л. В. Сохань як форпост української науки *Славістична збірка*. 2016. Вип. 2. С. 22–28. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/wslavst_2016_2_4 (Дата звернення: 22.01.2020).
10. Нарівська В. Мистецтво жити як проблема культурної самоідентифікації в епістоляріях Василя Стуса. *Вісник Дніпропетровського університету ім. Альфреда Нобеля*. Серія «Філологічні науки». 2013. № 2 (6). С. 18–28.
11. Паперно И. Семиотика поведения: Николай Чернышевский – человек эпохи реализма. Москва: Новое литературное обозрение, 1996. 207 с.
12. Сафрански Р. Гёте: жизнь как произведение искусства. / пер. с нем. К. Тимофеевой. Москва: Издательский дом «Дело». 2018. 701 с.
13. Стус Д. Василь Стус: життя як творчість. Київ: Факт, 2004. 364 с.
14. Стус В. Зібрання творів: у 12 т. / [редкол.: Д. Стус та ін.]. Київ: Факт, 2007– 2009. Т. 3: Час творчості / Dichtenszeit. 2008. 752 с.
15. Стус В. Серед грому і тиші. *Сучасність* 1995. №1. С. 138–148. URL: <https://vasylsymonenko.org/statti/vasyl-stus-sered-gromu-i-tyshi/> (Дата звернення: 22.01.2020).
16. Стус В. Твори: у 4 т., 6 кн. / [ред. кол. С. Гальченко, М. Гончарук та ін.]. Львів : Просвіта, 1994–1999. Т. 6. Кн. 1: Листи до рідних. 1997. 496 с.
17. Стус В. Твори: у 4 т., 6 кн. / [ред. кол. С. Гальченко, М. Гончарук та ін.]. Львів: Просвіта, 1994–1999. Т. 1. Кн. 1: Зимові дерева. Веселий цвинтар. Круговерть. 1994. 432 с.
18. Тарануха Є. Етичні виміри життєтворчості В. Стуса. *Василь Стус: життя, ідеологія, творчість, соціополітичний і літературний контекст: матеріали VI Міжнар. наук.-практ. конф., присвяч. вшануванню пам'яті відомого укр. поета, пер., літературознавця і правозахисника (Вінниця, 20–21 квіт. 2018 р.)* / [редкол.: Р. Гринюк та ін.]; Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка НАН України [та ін.]. Вінниця : Твори, 2018, С. 118–121.
19. Худенко Е. А. Жизнетворчество писателя как текст: особенности структуры *Филология и человек*. Барнаул. 2016.

20. Худенко Е. А. Жизнетворчество русского романтизма и символизма: поведенческие стратегии. *Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина: научный журнал*. Санкт-Петербург. 2011. Т.1. Филология. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhiznetvorchestvo-russkogo-romantizma-i-simvolizma-povedencheskie-strategii/viewer> (Дата звернення: 22.01.2020).

21. Худенко Е. А. Жизнетворчество как метатекст. Мандельштам – Зощенко – Пришвин (30-е – 40-е годы). Монография. Барнаул, 2011.

22. Эйхенбаум Б. М. Литературный быт. Эйхенбаум Б. М. О литературе. Москва: Сов. писатель, 1987. С. 428–436.

23. *Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*. Ed. by Irina Paperno and Joan Delaney Grossman. Stanford University Press, 1994. 288 p.

REFERENCES

1. Achilli, A. (2014). *Vasyl' Stus — chytach Myloly Berdjayeve* [Vasyl' Stus as a reader of Nikolai Berdyaev]. *Naukovi zapysky natsional'noho universytetu "Ostroz'ka akademiya"*. Ser. "Filolohichna", Vol. 41, pp. 3–7. [in Ukrainian].
2. Bunin, I. (1967). *Sobraniye sochinenij v 9 t.* [Collected works]. Moskva: Khudozhestvennaja literatura, 1967. Vol. 9: Osvobozhdeniye Tolstogo. O Chekhove. Statyi. [in Russian].
3. Grabowicz, G. (2000). *Symvolichna avtobiohrafiya u Mickiewicza i Shevchenka* [Symbolic Autobiography in Mickiewicz and Shevchenko]. In: Grabowicz, G. *Shevchenko, yakoho ne znayemo*. Kyiv: Krytyka, pp. 52–68. [in Ukrainian].
4. Yehorchenko, M. (2008). *Problema tvorchosti u Vasyliia Stusa ta Maryny Tsvietayevoyi* [Problem of Creative Work in Vasyl Stus and Marina Tsvetaeva]. *Mandrivets*, Vol. 2, pp. 63–66. [in Ukrainian].
5. Yelizarenkova, T., Toporov, V. (1979). *Drevneindiyskaya poetika i yeyo indoevropejskiye istoki* [Ancient Indian poetics and its Indo-European sources]. In: *Literatura i kultura Drevnej i srednevekovoj Indii*. Moskva: Nauka, pp. 36–88. [in Russian].
6. Zholkovskij, A. (1999). O zaglavnom trope knigi „Sestra moya zhyzn” [On the main trope in *My sister life*]. In: *Poetry and revolution: Boris Pasternak's «My sister life»*. Stanford, 1999, pp. 26–65. URL: <https://dornsife.usc.edu/alexander-zholkovsky/ses>. [in Russian].
7. Kucherenko, S. (2018). *Zhyttietvortsi: Yuriy Lypa ta Vasyl' Stus* [Life creators: Yuriy Lypa and Vasyl' Stus]. *Vasyl' Stus: zhyttia, ideolohiya, tvorchist', sotsiopolitychnyi i literaturnyi kontekst*. Vinnytsia: Tvory, pp. 65–70. [in Ukrainian].
8. Lotman, Yu. (1975). *Dekabrist v povsednevnoj zhyzni. (Bytovoe povedeniye kak istoriko-psikhologicheskaya kategoriya)* [Decembrist in his everyday life. (Everyday behaviour as a historical and psychological category)]. In: *Literaturnoye naslediyе dekabristov*. Leningrad: Nauka, 1975, pp. 25–74. [in Russian].
9. Nakonechna, L. (2016). *Kontsepciya zhyttietvorchosti L.V. Sokhan' yak forpost Uktayins'koyi nauky* [Conception of creating life by L. Sokhan' as an outpost of Ukrainian science]. *Slavistychna zbirka*. Vol. 2, pp. 22–28. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/wslavst_2016_2_4. [in Ukrainian].
10. Narivska, V. (2013). *Mystetstvo zhyty yak problema kulturnoyi samoidentyfikatsiyi v epistolariyakh Vasyliia Stusa* [Art of life as a problem of cultural self-identity in epistolary of Vasyl' Stus]. *Visnyk Dnipropetrovs'koho universytetu im. Alfreda Nobelia*. Ser. "Filolohichni nauky", Vol. 2 (6), pp. 18–28. [in Ukrainian].
11. Paperno, I. (1996). *Semiotika povedeniya: Nikolaj Chernyshevskij — chelovek epokhi realizma* [Chernyshevsky and the Age of Realism: A Study in the Semiotics of Behavior]. Moskva: Novoye literaturnoye obozreniye. [in Russian].
12. Safranski, R. (2018). *Goethe: zhyzn' kak proizvedeniye iskusstva* [Goethe: Life as a Work of Art] / translated by K. Timofeeva. Moskva: Delo. [in Russian].

13. Stus, D. (2005). *Vasyl' Stus: zhyttya yak tvorchist'* [Vasyl Stus: life as a creative work]. Kyiv: Fakt. [in Ukrainian].
14. Stus, V. (2008). *Zibrannya tvoriv: u 12 t.* / [redkol.: D. Stus ta in.] [Collected works]. Kyiv: Fakt, 2007–2009. Vol. 3: *Chas tvorchosti / Dichtenszeit*. [in Ukrainian].
15. Stus, V. (1995). *Sered hromu i tyshi* [Amid thunder and silence]. *Suchasnist'*, Vol 1, pp. 138–148. URL: <https://vasylsymonenko.org/statti/vasyl-stus-sered-gromu-i-tyshi/>. [in Ukrainian].
16. Stus, V. (1997). *Tvory: u 4 t., 6 kn.; red. kol. S. Hal'chenko, M. Honcharuk ta in.* [Works]. L'viv: Prosvita, 1994–1999, Vol. 6. Part 1: *Lysty do ridnykh / upor. O. Dvorko, M. Kotsyubyns'ka*. [in Ukrainian].
17. Stus, V. (1994). *Tvory: u 4 t., 6 kn.; red. kol. S. Hal'chenko, M. Honcharuk ta in.* [Works]. L'viv: Prosvita, 1994–1999. T. 1. Kn. 1: *Zymovi dereva. Veselyy tsvyntar. Kruhovert' / pidhotuvaly teksty, uporyadkuvaly ta sklaly prymitky: M. Honcharuk, V. Makarchuk, D. Stus; avt. peredm. M. Kotsyubyns'ka*. [in Ukrainian].
18. Taranukha, Ye. (2018). *Etychni vymiry zhyttietvorchosti V. Stusa* [Ethical aspects of Vasyl' Stus's creating life]. *Vasyl' Stus: zhyttia, ideolohiya, tvorchist', sotsiopolitychnyi i literaturnyi kontekst*. Vinnytsia: Tvory, pp. 118–121. [in Ukrainian].
19. Khudenko, Ye. (2016). *Zhyznetvorchestvo pisatel'ia kak tekst: osobennosti struktury* [Writer's life creativity as a text: specifics of structure]. *Filologiya i chelovek*. Barnaul, 2016. [in Russian].
20. Khudenko, Ye. (2011). *Zhyznetvorchestvo russkogo romantizma i simvolizma: povedencheskie strategii* [Life creativity in Russian romanticism and symbolism: behavior strategies]. *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A.S. Pushkina*. St. Petersburg, Vol. 1 URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhyznetvorchestvo-russkogo-romantizma-i-simvolizma-povedencheskie-strategii/viewer>. [in Russian].
21. Khudenko, Ye. (2011). *Zhyznetvorchestvo kak metatekst. Mandel'shtam – Zoshchenko – Prishvin (30-ye – 40-ye gody)* [Life creativity as a metatext: Mandel'shtam – Zoshchenko – Prishvin]. Barnaul, 2011. [in Russian].
22. Eichenbaum, B. (1987). *Literaturnyi byt* [Literary Mores]. In: Eichenbaum, B. *O literature*. Moskva: Sovetskij pisatel', pp. 428–436. [in Russian].
23. *Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*. Ed. by Irina Paperno and Joan Delaney Grossman. Stanford University Press, 1994. 288 p.

АННОТАЦИЯ

Маргарита Егорченко. Идея житнетворчества в рецепции Василя Стуса: тексты и контексты

В статье проанализировано воплощение идеи житнетворчества в биографии Василя Стуса на материале его поэзии, писем, литературоведческих трудов. Интеллектуальные контексты, в которых формировался поэт, становятся основой его поисков собственного пути как литератора, а сама литература – мерилom построения собственной биографии. Житнетворчество как ключевое понятие для осмысления биографии Стуса показано через романтический и модернистский контексты, его этический кодекс и осмысление себя как поэта. Ключевыми понятиями житнетворчества Стуса становятся правда, искренность, жизнь как страдание, доброта, верность себе.

Ключевые слова: житнетворчество, биография, этика, страдание, Стус.

ABSTRACT

Marharyta Yehorchenko. The idea of creating life in Vasyl' Stus's perception: texts and contexts

The article is dedicated to the idea of creating life in Vasyl' Stus's perception. The research is based on the material of Stus's poetry, letters and literary critics. The idea of creating life is in the focus of both philosophy, psychology and literary science. The author is basing her research

on literary studies, dedicated to the idea of creating life, and also analyzes the previous researches on this idea in Vasyl' Stus studies. The notion of creating life in literary studies should be understood as a method of constituting oneself as a cultural phenomenon and verifying one's aesthetic experience. In this case creating life becomes an intentional artistic strategy. To comprehend the problem of creating life one needs to use such issues as textualization of empirical experience, semiotization of everyday behavior, forms of writer's self-presentation and symbolic autobiography.

Vasyl' Stus's intellectual contexts, which formed his identity as a poet, were also the basis for his approach to life. The idea of creating life, which first appeared in romanticism, came to Stus, likely, through the figure of his favorite poet — Johann Wolfgang von Goethe. Modernistic idea of merging life and art is accepted by Stus through the main poets of his personal canon — Boris Pasternak, Rainer Maria Rilke and Marina Tsvetaeva.

The key concepts of Stus's creating life are truth, sincerity, kindness, life as suffering. Kindness, as Stus understands it, is a characteristic and a necessary feature of a poet, who, in his turn, "has to be a human". In his literary critics (and later — in poetry) starting from the early 1960s, Stus emphasizes the necessity of being sincere for every poet. Life as suffering becomes a major motif of poet's texts soon after he was first arrested in 1972. In the same period Vasyl' Stus begins to comprehend the idea of life as an imitation of life of Christ.

In the context of creating life the phenomenon of Vasyl' Stus's opposition to the soviet power could be interpreted as a practice of realization of freedom. The idea of creating life in Stus's interpretation is a combination of two biographies: poet's, whose creativity was the greatest value for him; and a biography of man, who, being in a difficult existential situation, chooses freedom and dignity.

Key words: creating life, biography, ethics, life as suffering, Stus.

Стаття надійшла до редакційної колегії 20.09.2019 року.

Рекомендовано до друку 25.10.2019 року.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Лідія Кавун – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури та компаративістики Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького (м. Черкаси).

Наталія Городнюк – доктор філологічних наук, доцент Маріупольського державного університету (м. Маріуполь).

Валентина Біляцька – доктор філологічних наук, професор Національного технічного університету «Дніпровська політехніка».

Віра Просалова – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії та історії української і світової літератури Донецького національного університету імені Василя Стуса (м. Вінниця).

Вікторія Чуйко – асистент кафедри теорії та історії української і світової літератури Донецького національного університету імені Василя Стуса (м. Вінниця).

Людмила Ромас – кандидат філологічних наук, доцент Національного технічного університету «Дніпровська політехніка» (м. Дніпро).

Валентина Краснікова – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології і культури Донецького національного університету імені Василя Стуса (м. Вінниця).

Ольга Шаф – кандидат філологічних наук, доцент Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара (м. Дніпро).

Олег Соловей – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та історії української і світової літератури Донецького національного університету імені Василя Стуса (м. Вінниця).

Марія Реутова – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри теорії та історії української і світової літератури Донецького національного університету імені Василя Стуса (м. Вінниця).

Мирослава Гнатюк – доктор філологічних наук, професор Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (м. Київ).

Ольга Пуніна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та історії української і світової літератури Донецького національного університету імені Василя Стуса (м. Вінниця).

Маргарита Єгорченко – здобувач Національного університету «Києво-Могилянська академія» (м. Київ).

Шановні колеги!

Кафедра теорії та історії української і
світової літератури
Донецького національного університету імені
Василя Стуса
запрошує до публікації

Редакційна політика

I. «Актуальні проблеми української літератури і фольклору» (заснований 1998-го року) є збірником, що входить до переліку фахових видань, затверджених ДАК України (Додаток 7 до наказу МОН України № 1413 від 24.10.2017 р.). Засновником видання є Донецький національний університет імені Василя Стуса. Щороку виходить одне число «Актуальних проблем...». Редакційна політика здійснюється Головним редактором збірника, за її дотримання відповідає редколегія.

У Збірнику друкуються статті, що містять результати самостійних досліджень у сфері української літератури та фольклору. Перевага надається україномовним публікаціям, однак приймаються дослідження російською, англійською, польською, болгарською мовами. Підставою для ухвалення статті до друку є внутрішнє рецензування (див. Порядок розгляду статей) з урахуванням зовнішньої рекомендації до публікування (див. Порядок прийому матеріалів).

За відсутність плагіату та точність наведених цитат відповідальність несе автор публікації.

Передаючи статтю до редакції, автор гарантує наявність у нього авторських прав на рукопис і дає згоду на публікацію тексту та метаданих статті (включаючи прізвище й ініціали автора, місце його роботи, електронну адресу для кореспонденції) у друкованій та електронній версіях журналу, що передбачає дотримання політики відкритого доступу згідно з умовами ліцензії Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (див. сайт <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode.uk>) – можливість вільно читати, завантажувати, копіювати і поширювати зміст статті з навчальною та науковою метою із зазначенням авторства.

<http://japul.donnu.edu.ua/index>

Dear Colleagues!

Department of **Theory and History of Ukrainian and World Literature**
Vasyl' Stus Donetsk National University
invites for publication

Editorial policies

I. "Actual problems of Ukrainian literature and folklore" (founded in 1998) is a collection that is included in the list of professional publications approved by the Certified Staff Evaluation Department of Ukraine (Annex 7 of Ministry of Education and Science of Ukraine Decree #1413 of October 24, 2017). The founder of the publication is Vasyl' Stus Donetsk National University. Every year we publish one volume of "Actual problems ...". Editorial policy is the Chief editor's competence, it's compliance is controlled by Editorial board.

The collection consists papers, containing the results of independent research in Ukrainian literature and folklore. Preference is given to publications in Ukrainian, but studies in Russian, English, Polish, Bulgarian are also greeted and accepted. The reason for taking the paper to print is an internal review (see "Procedure for consideration of articles") based on external advice to publish (see "Procedure for taking papers").

The author is responsible for absence of plagiarism and accurate quotes, given in the article.

By submitting an article to the Editorial board, the author guarantees that he owns copyrights for the manuscript and agrees to publish the text and article metadata (including the author's surname and initials, place of work, email address for correspondence) in the print and electronic versions of the collection, which provides for compliance with the policy open access in accordance with the terms of the Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (see <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode>) – the ability to freely read, download, copy and distribute the content of the article with the educational and scientific purpose and with indication of authorship.

<http://japul.donnu.edu.ua/index>

II. Порядок розгляду статей

Збірник «Актуальні проблеми української літератури і фольклору» покликаний забезпечити швидкий і неупереджений розгляд матеріалів та їх ухвалення до друку. Після попереднього висновку технічного секретаря про відповідність надісланих матеріалів Технічним погодженням (див. нижче) Головний редактор призначає двох членів Редакційної колегії для розгляду тексту статті. Додаткова зовнішня експертиза залучається лише у випадках невідповідності висновків членів Редакційної колегії. Основними критеріями для оцінки статті є відповідність редакційним вимогам, актуальність, самостійність і новизна дослідження. Висновок, зроблений у супровідній рецензії, береться до уваги під час розгляду, однак вирішального значення не має. Редакційна колегія залишає за собою право відхилити статтю остаточно (після рішення Редколегії про її невідповідність) або повернути на доопрацювання (за умови недотримання Технічних погоджень).

III. Порядок прийому матеріалів до друку

До редколегії Збірника подаються:

- 1) текст статті в форматі DOC – сумісному з MSWord 1997-2003 (на електронну адресу Солов'я Олега Євгеновича: mamay2003@ukr.net; копія – o.solowey@donnu.edu.ua);
- 2) довідка про автора з контактами (на електронну адресу Солов'я Олега Євгеновича: mamay2003@ukr.net);
- 3) рецензія на статтю, підписана доцентом або професором, завірена печаткою вищого навчального закладу (на адресу: кафедра теорії та історії української і світової літератури, Донецький національний університет імені Василя Стуса (м. Вінниця), вул. Академіка Янгеля, 4, Вінниця, 21007).

IV. Вимоги до змісту статей

При написанні статей слід враховувати Постанову № 7-05 / 1 від 15.01.2003 Президії ВАК України «Про підвищення вимог до фахових видань, внесених до переліку ВАК України» («Бюлетень Вищої атестаційної

II. Procedure for consideration of articles

Collection of "Actual problems of Ukrainian literature and folklore" aims to provide a quick and impartial examination of materials and their approval for publication. After preliminary technical secretary's report of compliance submitted materials to "Technical guidelines" (see below) Chief editor appoints two members of the Editorial board for review of the article. Additional external expertise involved only in cases of non-compliance with the conclusions of the members of the Editorial Board. The main criteria for assessing the paper are conformity to editorial requirements, relevance, independence and innovation of research. The conclusion made in the accompanying review shall be taken into account during the consideration, but is not critical. The Editorial Board reserves the right to reject an article finally (after the decision of the Editorial Board of discrepancy) or returned for revision (if it is not approved for technical reasons).

III. Procedure for taking papers

For the beginning of consideration Editorial board needs to get the following materials:

- 1) text in DOC – compatible with MS Wordtm 1997–2003 (e-mail to Oleh E. Solovey: mamay2003@ukr.net; copy – o.solowey@donnu.edu.ua);
- 2) information about the author and the contacts (e-mail to Oleh E. Solovey: mamay2003@ukr.net);
- 3) review of the article, signed by the lecturer or professor, with the stamp of university (at: Department of Theory and History of Ukrainian and Foreign Literature, Vasyl' Stus Donetsk National University (Vinnytsia), Akademika Yanhelia Street, 4, Vinnytsia, Ukraine, 21007).

IV. Requirements for the content of articles

When writing articles please consider the Resolution № 7-05 / 1 dated 15.01.2003 Presidium of the Higher Attestation Commission of Ukraine "On increasing demands for professional publications, listed with HAC of Ukraine"

комісії України». – 2003. – № 1 або Електронна публікація:

<http://uazakon.com/document/spart00/inx00936.htm>).

Згідно з цими вимогами до друку приймаються наукові статті, у яких наявні такі елементи: 1) постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими і практичними завданнями; 2) аналіз основних досліджень і публікацій із зазначеної проблеми; 3) виокремлення невирішених питань, яким присвячено статтю; 4) формування мети і завдання статті; 5) виклад основного матеріалу з обґрунтуванням отриманих наукових результатів; 6) висновки та перспективи подальшого дослідження проблеми.

V. Технічні погодження

1. Обсяг статті від 10 сторінок (приблизно 20 000 знаків або 0,5 д. а.).

2. Стандарти: папір формату А4; гарнітура набору Times New Roman Cyr, кегль 14 pt (для основного тексту; для анотацій та списків літератури – 12 pt); міжрядковий інтервал 1,5 (для основного тексту; для анотацій та списків літератури – 12 pt); береги: лівий – 30 мм, верхній і нижній – 20 мм, правий 15 мм. Параметри абзацу: перший рядок – відступ 1,25 мм.

3. Текст набирається без переносів (!), із вирівнюванням за шириною сторінки. Допускається виділення ключових понять курсивом. Необхідно використовувати лише прямі лапки („”). При наборі тексту слід розрізняти символи дефісу (-) і тире (–).

4. Елементи оформлення розташовуються в такій послідовності:

- a. Індекс УДК (окремий абзац із вирівнюванням по лівому краю, без відступу).
- b. Ім'я та прізвище автора / авторів (окремий абзац з вирівнюванням по правому краю, прізвища великими літерами).
- c. Науковий ступінь, вчене звання, або аспірант / магістрант; назва установи (окремий абзац з вирівнюванням за правим краєм).
- d. Назва статті (напівжирний шрифт, великі літери, окремий абзац із вирівнюванням по центру).

("Bulletin of the Higher Attestation Commission of Ukraine." – 2003. – № 1 or E-Publication:

<http://uazakon.com/document/spart00/inx00936.htm>).

These requirements are accepted for publishing scientific articles, which have the following elements: 1) the problem definition and its relationship with important scientific and practical tasks, 2) analysis of the main research and publications on this problem, 3) separation of unresolved matters which are dealt with article, 4) forming the goals and objectives of Article, 5) the main material of the justification of scientific results, and 6) conclusions and perspectives for future research problems.

V. Technical guidelines

1. The paper can be equal or no shorter than 20 000 characters including spaces.

2. Standards: A4 paper, headset set Times New Roman Cyr, size 14 pts. (for main text; for abstracts and lists of references 12 pt should be used); spacing 1.5 (for main text; for abstracts and lists of references 12 pt should be used); banks: left – 30 mm, top and bottom – 20 mm, right 15 mm. Paragraph Settings: first line – deviation of 1.25 mm.

3. Typed text without hyphenation (!), with justified alignment page. The selection of key concepts in italics is allowed. The use a direct quotation marks is strictly asked („”). Please be sure to distinguish characters dash (-) and dash (–).

4. Article's elements are arranged in the following order:

- a. UDC (separate alignment to the left, no indent).
- b. Name of the author / co-authors (in a separate paragraph right-aligned, surname in capital letters).
- c. Academic degree, academic status, or doctoral / undergraduate status, name of the institution (separate paragraph right-aligned).
- d. Title of the article (bold, in capital letters, separate paragraph with centered alignment).

е. Текст статті. Бібліографічні посилання у тексті беруться в квадратні дужки. Номери джерел розділяються крапкою з комою, напр., [7; 8; 12]. Розділові знаки в реченнях ставляться після дужок посилань.

ф. Список використаних джерел – «ЛІТЕРАТУРА» – оформлюється за останніми вимогами ДСТУ 8302:2015 (Інформація та документація. Бібліографічне посилання. Загальні положення та правила складання / Нац. стандарт України. – Вид. офіц. – [Уведено вперше ; чинний від 2016-07-01]. – Київ : ДП «УкрНДНЦ», 2016. – 17 с., зразок наводиться нижче). Джерела наводяться в порядку цитування.

г. Після покликань українською необхідно через рядок навести покликання (REFERENCES), оформлені за стандартом APA 6th (Див. зразок оформлення нижче) у тому ж порядку, у якому вони наводилися українською. Під час транслітерації кирилических джерел необхідно послуговуватися виключно офіційними системами: український текст передається відповідно до постанови КМУ 2010 року; російський – за стандартами Державного департаменту США.

h. **УВАГА!** Анотації статті та ключові слова подаються трьома мовами: українською, російською та англійською – окремими абзацами з вирівнюванням за шириною без відступу. Анотація українською мовою (від 300 до 500 символів) подається після назви статті, а іншомовні – після списку використаних джерел. Обсяг російськомовної анотації – 300–500 символів, англійськомовної – до 250 слів. Зверніть увагу на необхідність подавати іноземними мовами прізвище та ім'я автора, а також назву статті – Див. **зразок оформлення**.

Для магістрантів, студентів, аспірантів і викладачів без наукового ступеня обов'язковою є рецензія наукового керівника, де мають бути визначені актуальність і новизна дослідження.

Про умови публікації, порядок друку статті у збірнику можна дізнатися за електронною поштою О. Є. Солов'я mamay2003@ukr.net.

е. Text. Sources in the text are enclosed in square brackets. Multi sources are separated by semicolons, for example [7; 8; 12]. Punctuation in sentences points after the brackets and references.

ф. References – "LITERATURE" – is made according to the latest requirements of ДСТУ 8302:2015 (Інформація та документація. Бібліографічне посилання. Загальні положення та правила складання / Нац. стандарт України. – Вид. офіц. – [Уведено вперше ; чинний від 2016-07-01]. – Київ : ДП «УкрНДНЦ», 2016. – 17 с., the sample is provided below). Sources are ranked in the order of their citation.

г. After the references in Ukrainian the REFERENCES according to APA (6th) are strictly asked (see the sample below), ranked in the same order as in Ukrainian version. When given transliteration of Cyrillic sources one should use exceptionally official systems: thus, Ukrainian text is given in correspondence with approved by Cabinet of Ministry of Ukraine (2010); Russian is given due to transliteration according to standards of the Department of State of USA.

h. **WARNING!** Abstract and key words presented in three languages: Ukrainian, Russian and English – a single paragraph with justified alignment without indentation. Abstract in Ukrainian (from 300 up to 500 characters) filed after the title of the article, and foreign language – after the list of sources used. The volume of Russian abstract – 300-500 characters, English – up to 250 words. Please, pay attention to the need to apply author's name and the title of the article in all languages – see **sample of design below**.

For undergraduates, graduate and doctoral students and faculty staff without the degree a review is strictly asked – written by the supervisor, who should define relevance and novelty of the research.

For specification of conditions of publishing please e-mail to Oleh E. Solovey: mamay2003@ukr.net.

УДК 821.163.41 / 06-31.08

Віра ПРОСАЛОВА
доктор філологічних наук, професор,
Донецький національний університет
імені Василя Стуса

**ЛІТЕРАТУРНА Й КІНЕМАТОГРАФІЧНА ВЕРСІЇ РОМАНУ
М. ХВИЛЬОВОГО «ВАЛЬДШНЕПИ»: КОНФЛІКТ КОНКРЕТИЗАЦІЙ**

Текст анотації текст анотації текст анотації текст анотації текст анотації текст
анотації текст анотації текст анотації.....

Ключові слова:

Текст статті текст текст текст текст [4, с. 79]. Текст текст текст текст
текст текст текст текст текст текст текст текст [2, с. 5] текст текст текст
текст текст текст текст текст.....

ЛІТЕРАТУРА

1. Ісаєнко К. Особливості презентації жіночого образу у прозі Марії Матіос. *Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя : філологічні науки*. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2011. С. 6–8.
2. Карабьова О. Своєрідність осмислення біблійних текстів у прозі Галини Пагутяк. *Літературознавство*. 2009. № 14. С. 3–7.
3. Кулик О. Гносеологічні, онтологічні та етичні конструкти у творах Тараса Прохаська. *Філософія і соціологія в контексті сучасної культури: збірник наукових праць*. Дніпропетровськ : Пороги, 2009. С. 98–103.
4. Набитович І. Універсум сасгун'у в художній прозі (від Модернізму до Постмодернізму) : монографія. Дрогобич; Люблін : Посвіт, 2008. 600 с.

REFERENCES

СТАТТЯ У ЧАСОПИСІ / JOURNAL ARTICLE:

Приклад / Sample:

- Author, A. (2015). *Nazva stat'ti* [Title of article]. *Visnyk Universytetu*, 4(1), 121-135. [in Ukrainian].
- Author, B. (2015). *Nazva stat'ti* [Title of article]. *Nazva zhurnal'u*, (5), 124-127. [in Ukrainian].

КНИГА / BOOK:

Приклад / Sample:

- Author, A. (2015). *Nazva knigi* [Title of book]. Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian].

ЧАСТИНА КНИГИ / PART of BOOK:

Приклад / Sample:

- Author, A. (2015). *Nazva roboty* [Subtitle]. In A. Author, *Nazva knigi* [Title of book] (Vol. 10, pp. 33-44). Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian].

ДИСЕРТАЦІЯ, АВТОРЕФЕРАТ ДИСЕРТАЦІЇ / THESIS, EXTENDED ABSTRACT of
THESIS:

Приклад / Sample:

Author, A. (2017). *Title of dissertation* (PhD dissertation, History of Ukrainian Literature). Kharkiv National University named after V. N. Karazin, Kharkiv, Ukraine [in Ukrainian].

Author, A. (2018). *Title of dissertation* (Extended abstract of PhD dissertation, Theory of Literature). Vasyl' Stus Donetsk National University, Vinnytsia, Ukraine [in Ukrainian].

У випадку звернення до електронного репозитарію / In case of using online repository version:

Mann, D. L. (2010). *Vision of future in Ch. Mieville's novels* (Doctoral dissertation, The University of New South Wales, Sydney, Australia). Retrieved from <http://handle.unsw.edu.au/1959.4/xxxxxx>

ТЕЗИ ДОПОВІДЕЙ, МАТЕРІАЛИ КОНФЕРЕНЦІЙ / ABSTRACTS OF PAPERS,
PROCEEDINGS of CONFERENCES:

Приклад / Sample:

Author, A. (2015). Nazva tez [Title of article]. *Abstracts of Papers. Conference Name*. Kyiv, June 1-3. 2015. (pp. 29-42). Kyiv: Taras Shevchenko National University of Kyiv. [in Ukrainian].

Author, B. (2018). Nazva tez [Title of article]. In *Title of book* (якщо є): *Proceedings of the Conference*, Kyiv, June 1-3. 2015. (pp. 29-42). Kyiv: Taras Shevchenko National University of Kyiv. [in Ukrainian].

ЕЛЕКТРОННІ ДЖЕРЕЛА / WEB SOURCES

Приклад / Sample:

Author, S. (2017). *Nazva publikatsii*. [Title of item]. Retrieved from http://sitename.ua/s/12345/text_0080.shtml. [In Russian].

АННОТАЦІЯ

Вера Просалова. Литературная и кинематографическая версии романа М. Хвылевого «Вальдшнепы»: конфликт конкретизаций

Текст.....

Ключевые слова:

ABSTRACT

Vira Prosalova. Literary and cinematographic versions of the novel “Woodcocks” by M. Khvylovy: the conflict of specification

Text.....

Key words:

Наукове видання

**АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ
української літератури
і фольклору**

Збірник наукових праць

Випуск 27

Науковий збірник

*Збірник наукових праць включено до
Переліку наукових фахових видань України
(наказ МОН України № 1413 від 24.10.2017)*

Актуальні проблеми української літератури і фольклору.
Вінниця, 2019. 168 с.

За достовірність фактів, назв, дат, покликань
на літературні джерела несуть відповідальність автори.

Адреса редколегії:
м. Вінниця, вул. Академіка Янгеля, 4
Донецький національний університет імені Василя Стуса

Підписано до друку 04.11.2019
Формат 60х 84/16. Папір офсетний.
Друк цифровий.
Умовн. друк. арк. 9,76 Обл.-видавн. арк. 9,21
Тираж 100 прим. Зам. _____

Віддруковано з оригінала замовника
ТОВ «Нілан-ЛТД»

Видавець ТОВ «ТВОРИ»
Свідцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до
Державного реєстру видавців, виготовлювачів і розповсюджувачів
видавничої продукції серія ДК № 6188 від 18.05.2018 р.
21027, а/с 8825, м. Вінниця, вул. 600-річчя, 21
Тел.: (0432)603-000, (096)973-09-34