



ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИ
СТУДІЇ

**Збірник наукових праць
Випуск 16**

**Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського**

**Факультет філології й журналістики
імені Михайла Стельмаха
Кафедра української літератури**

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Збірник наукових статей

**ДО 110-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ
МИХАЙЛА СТЕЛЬМАХА**

Випуск 16

**Вінниця
2022**

УДК 821.161.2.09

Л 64

Літературознавчі студії : Збірник наукових праць / гол. ред. Ткаченко В.І. Вінниця : ТОВ «ТВОРИ», 2022. Вип. 16. 230 с.

Рекомендовано до друку навчально-методичною комісією факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха

Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського

(протокол № 8 від 01 червня 2022 року).

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Ткаченко В.І., кандидат філологічних наук, доцент (головний редактор).

Віннічук А.П., кандидат філологічних наук, доцент.

Поляруш Н.С., кандидат філологічних наук, доцент.

Зелененка І.А., кандидат філологічних наук, старший викладач.

Крупка В.П., кандидат філологічних наук, старший викладач.

РЕЦЕНЗЕНТИ

Іваницька Н.Б., доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри іноземної філології та перекладу Вінницького торговельно-економічного інституту Київського національного торговельно-економічного університету.

Павликівська Н.М., доктор філологічних наук, професор, професор кафедри української мови Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

«Літературознавчі студії» присвячено актуальним проблемам історії та теорії української літератури.

Збірник стане в нагоді викладачам і студентам гуманітарних факультетів, а також усім, хто цікавиться рідним словом.

Статті подано в авторській редакції.

©Кафедра української літератури
ВДПУ ім. М. Коцюбинського, 2022

ЗМІСТ

РОЗДІЛ I

ЮВІЛЕЙНІ ДАТИ

- Віннічук Алла.** Світ правди і краси Михайла Стельмаха (до 110-річниці від дня народження) 7
- Крупка Віктор.** Концепт любові в поезії Михайла Стельмаха 14
- Поляруш Ніна, Цепкало Тетяна.** Міфологема місяця в поезії Михайла Стельмаха 19
- Ткаченко Вікторія.** Мотиви їжі та символіка національної кухні у дитячих творах Михайла Стельмаха 25
- Зелененька Ірина.** Антитоталітарність і проза Михайла Стельмаха 32
- Пойда Оксана.** Архетип землі у художньому світобаченні Михайла Стельмаха (на матеріалі роману «Чотири броди») 39

РОЗДІЛ II

ЛІТЕРАТУРНІ КОНТЕКСТИ XIX СТОЛІТТЯ

- Бабич Ольга.** Романтичні засади художнього відображення національної історії у трагедії «Сава Чалий» Миколи Костомарова 51
- Варчук Вікторія.** Історичні твори Миколи Костомарова у літературознавчих студіях 57
- Швець Марина.** Візуальна образність у повісті І. Нечуя-Левицького «Бурлачка» 64
- Артемчук Аліна.** Проблема людської бездуховності (за п'єсою І. Карпенка-Карого «Сто тисяч») 69
- Панченко Дарія.** Образ зрадника Сави Чалого в історичній трагедії І. Карпенка-Карого «Сава Чалий» 75
- Сергієнко Інна.** Авторське бачення образу фатальної жінки у творчості Івана Франка 82

Дика Софія. Тема духовного розкріпачення жінки в новелі «Valse malancolique» Ольги Кобилянської	88
Гарник Діана. Художня своєрідність біографічної прози традиційного типу (на прикладі повісті «Широкий шлях» Степана Васильченка)	94
Крикун Ольга. Любовність як емоційна домінанта пісенної лірики Романа Купчинського	99
Васільєва Каріна. Поезія Петра Карманського у критичних оцінках сучасників	104
Тарнавська Анна. До історії появи пісенної лірики УСС	109
Данилюк Тетяна. Психологія поезії українського спротиву	115

РОЗДІЛ ІІІ

ЛІТЕРАТУРНІ КОНТЕКСТИ ХХ - ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

Кухарчук Аліна. Образно-символічне панно поезії Юрія Липи воєнного періоду	122
Дробасюк Аліна. Джерела поезії Леоніда Мосендза	127
Мартинюк Мирослава. Юрій Клен в колі «київських неокласиків» і поетів «празької школи»	133
Кислиця Дарія. Урбаністична лірика Михайля Семенка: проблематика, образи	140
Боднар Лілія. Кіноповість О. Довженка «Україна в огні» у дзеркалі часу	148
Ткачук Ольга. Трилогія «Позичений чоловік», «Приватне життя феномена» і «Парад планет» Є. Гуцала в оцінці літературної критики	155
Скрипник Уляна. Осмислення тоталітарного пресингу і свободи в поезії Дмитра Павличка	161
Карнаух Ірина. Протест письменницького «Я» проти «Реальності без облич» (на матеріалі твору «Біль і гнів»)	167
Оголь Анастасія. Художні особливості пригодницької прози Всеволода Нестайка	172

Денисюк Вікторія. Психологізація портретів у романі «Смарагд» Валентини Мастерової	179
Бурдейна Юлія. Тема життя і смерті в оповіданні Галини Кирпи «Мій тато став зіркою»	185
Кифоренко Марія. Екзистенційні мотиви лірики Оксани Забужко	191
Нікітіна Вікторія. Провідні мотиви лірики Василя Слапчука	196
Ільченко Яна. Українська новела кінця ХХ – початку ХХІ ст.: модифікації та трансформація	201
Кабакова Катерина. Особливості сонетного жанру Емми Андієвської	207
Боженко Яна. Поетика пейзажу в ліриці Анатолія Кичинського	214
Комарницький Єлисей. Психобіографізм прози Степана Процюка	219
Комарницький Єлисей. Психоаналітичні візії історії загублених кохань у романі «Троянда ритуального болю» Степана Процюка	224

РОЗДІЛ I
ЮВІЛЕЙНІ ДАТИ

**СВІТ ПРАВДИ І КРАСИ
МИХАЙЛА СТЕЛЬМАХА**
(до 110 річниці від дня народження)

*...Земле моя, запашна,
барвінкова,
Ріки медові, дощі золоті,
Тільки б побачить тебе у обнові,
Більше нічого не хочу в житті...
М. Стельмах «Земле моя...»*

Михайло Панасович Стельмах (1912–1983) – поет, прозаїк, драматург, фольклорист, публіцист, кіносценарист. Його творчість – зразок глибинної народності, в основу якої покладено майстерне творення людських доль, характерів – романтичних, самобутніх, яскравих. Повісті, романи та п'єси митця перекладено 43-ма мовами народів світу, вони стали невід'ємною складовою скарбниці національної літератури.

Михайло Стельмах народився 24 травня 1912 року в селі Дяківцях Літинського (тепер Вінницького) району на Вінниччині в родині хлібороба. Проте через деякий час молода родина переїхала до м. Одеси, і остаточне повернення до Дяківців відбулося тоді, коли Михайликові виповнилось вісім років.

Босоноге дитинство минало серед мальовничої подільської природи. На формування світогляду письменника неабиякий вплив мала його родина. Саме дід Дем'ян – мудрий, працьовитий, залюблений у рідне слово – розкрив малому Михайлику казково-чарівний світ природи. В автобіографічній повісті «Гуси лебеді летять...» (1964), яку присвячено «...батькам – Ганні Іванівні й Панасу Дем'яновичу з любов'ю і зажурую», письменник напише: *«Казки вкладають у мої уста оте слово, до якого*

дослуховуються земля і вода, птиця в небі й саме небо...» [4, с. 125].

Завдяки матері, Ганні Іванівні, – добрій, люблячій, працюючій – хлопець навчився помічати красу природи: ранковий туман, росу на травах, дерева і квіти, сине піднебесся, білі хмарки, зорі у високому небі; відчув запах жита та чорнобривців.... Саме мати показала, як плаче од радості дерево, коли приходить весна: *«Цієї уваги до всього доброго, красивого вдіяла мати й мені»* [4, с. 128]. Письменник згадуватиме: *«В її (матері – А. В.) устах і душі насіння було святим словом. І хоч не раз вона нарікала на свою мужицьку долю з її вічними супутниками – нестатками й злиднями, проте нічого так не любила, як землю. Мати вірила: земля усе знає, що говорить чи думає чоловік, що вона може гніватись і бути доброю, і на самоті тихенько розмовляла з нею, довіряючи свої радощі, болі й просячи, щоб вона родила на долю всякого...»* [4, с. 128].

Образ батька, Панаса Дем'яновича, – глибинно закорінений у народних уявленнях, сакральний образ хлібороба. Він є мудрим селянином, добрим (згадаймо, як Панас носить сина до школи загорнутого в кирею), чесним, працелюбним. Михайло Панасович писав: *«Дома він (батько – А.В.), говорив про нашу працю як про щось героїчне», порівняймо: «Хмари йдуть на нас, громи обвалюються над нами, блискавки падають перед нами і за нами, а ми собі оремо та й оремо»* [4, с. 134]. З дитячих років хлопець звик працювати в полі: він орав і сів, жав і косив.

Писати і читати Михайлик навчився самотужки: *«Якось я швидко, самотужки навчився читати, і вже, на свої дев'ять років, немало проковтнув добра і мотлоху, якого ще не встигли докурити в моєму селі. Читав я «Кобзаря» і «Ниву», казки і якісь без початку і кінця романи, «Задніпровську відьму, або Чорний ворон і закривавлена рука» і «Три дами й червовий валет», а також*

різні книжечки... І вже тоді мені одні слова сяяли, мов зорі, а інші туманили голову» [4, с. 148].

У 1921 році хлопець стає учнем початкової сільської школи, а далі продовжує навчання у школі колгоспної молоді, яку закінчив 1928 року.

У 1929 році «вступив до Вінницького педагогічного технікуму імені Івана Франка, потім на філологічний факультет Вінницького педагогічного інституту» [2]. Першим у селі отримав вищу освіту.

З 1932 по 1934 роки М. Стельмах проходить практику, а після закінчення інституту їде працювати вчителем у Катюжанську школу на Київщині. У селі Катюжанка написані одні з перших віршів митця «Поміж березами дівча іде» та «Соснове відерце». У 1935 році М. Стельмах переїздить учителювати в село Літки Броварського району на Київщині. Учні місцевої школи одразу захопилися не лише уроками української літератури, а й великою фольклорно-етнографічною роботою, яку організував новий учитель. З 1936 року розпочинає друкувати свої поезії. До 1939 року Михайло Панасович учителював у селах Київщини, «збираючи і вивчаючи усну народну поезію, яка приваблювала його з дитячих літ і духом якої перейняте його рідкісне письменницьке обдарування» [2]. Наприкінці 30-х років «учитель і поет познайомився з письменником-земляком Яковом Качурою, який привів початківця до М. Рильського. Максим Тадейович згадуватиме: «Він сором'язливо показав мені свої вірші, од яких так і повіяло свіжим і своєрідним талантом, а також великий зошит власноручних записів пісень – тексти з нотами» [3, с. 340]. З благословення М. Рильського за кілька днів до початку війни побачила світ перша збірка М. Стельмаха «Добрий ранок» за редакцією А. Малишка» [2]. У цей час автор перебував на дійсній службі у війську. 1940 року М. Стельмаха прийняли до Спілки письменників України. У цьому ж році його було призвано до війська. «Війна застала М. Стельмаха в Білорусії, під Полоцьком, де він служив рядовим артилеристом-зв'язківцем, про ті часи Михайло

Панасович писатиме: *«Життя моє – ідуть бійці суворі, / І чуєш дзвін натруджених сердець, / Вночі прострелені зринають зорі, / В полях вмира поранений боєць. / Життя моє – не пісня солов'їна – / пожари, кров, натруджене плече / А за димами встала Україна – / І вража кров сторіками тече»* [5].

Був важко поранений, потрапив до госпіталю, після тривалого лікування знову повернувся на фронт – працював спеціальним кореспондентом газети «За честь Батьківщини» (Перший Український фронт)» [2].

Воснні роки знаменувались виданням кількох збірок поезій: «Провесінь» (1942), «За ясні зорі» (1942), обидві – за редакцією М. Рильського. Під час війни розпочинається становлення М. Стельмаха як прозаїка: у 1943 році виходить друком книжка оповідань «Березовий сік» (за редакцією Ю. Яновського). Працював Михайло Панасович також науковим співробітником Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії Академії наук України (1945–1954).

Учений-фольклорист М. Стельмах виїжджає в наукові експедиції й записує народні твори, упорядковує розділи до підручника для педагогічних інститутів «Українська народна поетична творчість» (1965). Водночас видає збірники українських народних пісень «Народні перлини» (1971), «Дівчина з легенди Маруся Чурай» (1974), «Думи. Історико-героїчний цикл» (1982).

Відтоді розпочалась і тривала все життя основна його робота – «творення великих прозових полотен про українське село ХХ століття. Його шість романів є художнім літописом життя селян...» [2]. М. Стельмах пише романи й вірші, кіносценарії і пєси, статті і повісті. Окремо для дітей створив книжки «Колосок до колоска» (1951), «Весна-весняночка», «У сестрички дві косички» (1955), «Маленька Оленка» (1962), «В їжаковім вітряку», «Як журавель збирав щавель» (1957), «Бурундукова сім'я» (1963), «Заячий секрет» (1966), «Цапків урожай» (1967), «Журавель», «Ой весна-зоряночка» (1970), «Чорногуз

приймає душ» (1971), «Літо-літечко» (1972), «У бобра добра багато» (1979); повісті «Над Черемошем» (1954), «Гуси-лебеді летять...» (1964), «Щедрий вечір» (1967); романи «Кров людська – не водиця» (1957), «Хліб і сіль» (1959), «Правда і кривда» (1961), «Дума про тебе» (1969), «Чотири броди» (1979); драматичні твори «Золота метелиця», «На Івана Купала (Дума про Морозенка)» (1966), «Зачарований вітряк» (1967), «Кум королю» (1968); сценарій документального фільму «Живи, Україно!» (1958)».

У 1978 році письменника було обрано дійсним членом Академії наук України.

У М. Стельмаха була велика сім'я: дружина Леся Анатоліївна, сини Ярослав (письменник-драматург, кіносценарист, перекладач; трагічно загинув 2001 року) і Дмитро (письменник, перекладач), донька Марта. Дружина і діти після смерті письменника стали упорядниками творів Михайла Панасовича та літератури про нього.

Помер Михайло Панасович Стельмах 27 вересня 1983 року, похований на Байковому кладовищі в Києві.

Вшанування пам'яті Михайла Стельмаха. У Вінниці, на Алеї видатних земляків у Центральному міському парку, встановлено Бюст М. П. Стельмаха.

На честь письменника названо вулиці у Києві, Вінниці, Львові, Тернополі, Івано-Франківську, Ужгороді, Хмельницькому, Броварах та в інших населених пунктах; парк у м. Ірпінь.

Меморіальні дошки встановлено в Києві на будинку Роліту, у якому Михайло Панасович проживав у 1946–1952 і 1965–1983 роках; у Запоріжжі – на будівлі навчального корпусу №1 Запорізького національного університету, у якому митець перебував у 1963, 1975, 1976 роках.

У с. Дяківцях є вулиця письменника, доглянута отчата хата, стара дідівська клуня, літературно-меморіальний музей (відкрито в 1989 році до 77-ї річниці від дня народження майстра слова).

Михайло Стельмах і Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла

Коцюбинською. На будівлі навчального корпусу № 1 Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського встановлено меморіальну дошку М. П. Стельмаха (навчався у 1930–1933 роках).

У 2016 році, за ініціативи колективу факультету, підтримки ректора університету проф. Лазаренко Н.І. та одностайного схвалення членами Вченої ради Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського, ім'я Михайла Стельмаха присвоєно факультету філології й журналістики.

У цьому ж році на факультеті започатковано Регіональний конкурс словесної творчості «Світ правди і краси», присвячений ушануванню та популяризації творчої спадщини видатного земляка.

У травні 2017 року було проведено Всеукраїнську науково-практичну конференцію «Михайло Стельмах у новітніх парадигмах наукового знання» (до 105-ї річниці від дня народження). У науковій дискусії узяло участь більше 20-ти науковців із різних куточків України (Бердянськ, Вінниця, Київ, Луцьк, Хмельницький, Черкаси, Чернівці та ін.). Під час конференції було обговорено рецепції творчої постаті М. Стельмаха в історичних і художньо-документальних джерелах, інтерпретацію творчості митця в сучасному літературознавстві, художню спадщину письменника як об'єкт мовознавчих студій, особливості методики викладання творчості М. Стельмаха в закладах середньої і вищої освіти.

У травні 2019 року на факультеті філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського, за ініціативи кафедри української літератури, підтримки викладачів та студентів факультету, ректорату було відкрито аудиторію-музей Михайла Стельмаха. До експонатів увійшли особисті речі та архівні документи родини Стельмахів, передані сином письменника Дмитром Стельмахом.

У травні 2019 року відбувся Відкритий регіональний науковий семінар «Художній світ Михайла Стельмаха». Під час наукової дискусії було обговорено проблеми стельмахознавства в сучасному науковому контексті.

Щороку у вересневі та травневі дні студенти факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха відвідують літературно-меморіальний музей М. П. Стельмаха (с. Дяківці, Вінницького району, Вінницької області).

Література

1. Він народився і жив для добра і любові (до 100-річчя від дня народження Михайла Стельмаха) https://odb.km.ua/?dep=1&dep_up=430&dep.
2. Подолинний А. «Син Подільської землі, співець її краси і слави» (До 100-річчя від дня народження Михайла Панасовича Стельмаха) <http://vippp.org.ua/index.php?pagename=stelmah.>
3. Семенюк Г. Українська література : навч. посібник. Київ : Освіта, 2006. 512 с.
4. Стельмах М. Вибрані твори : в 2 т. Т. 2.: Гусилебеді летять...; Щедрий вечір : повісті. Київ : Український письменник, 2003. 267 с.
5. Стельмах М. Поетична творчість. <https://ukrland.in.ua/archives/2215.>

Віннічук Алла Петрівна – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української літератури Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

Віктор Крупка

КОНЦЕПТ ЛЮБОВІ В ПОЕЗІЇ МИХАЙЛА СТЕЛЬМАХА

Євген Гуцало про Михайла Стельмаха сказав: «З природи чулий і закоханий у світ». Таким письменник був і в житті, і в творчості. Його любов проявлялася до людини праці, до душевної краси, до рідної землі. Тому закономірно вияскравлюється світоглядно-творчий постулат любові до усього рідного, справжнього, життєствердного:

*Все таке чарівне, таємниче,
Повне соку, життя і снаги,
І у мандри весна мене кличе,
Опустивши в глибінь береги* [2, с. 34].

У поетичній творчості письменника означений фактор сягає характеристик концепту, позаяк виходить за межі форми образу, набуває всеохопності, узагальненого вираження, тобто ідейного забарвлення, стаючи доміантним, формуючи передумови для подальшого літературного зростання та гартування у художній прозі.

Концепт як одиниця, що презентує комунікативний процес, закономірно набуває активного функціонування у царині мистецтва слова, де мовні знаки закономірно є елементами художнього коду. Знаки формують код, закладений в ідейно-образну тканину твору, яка дасть змогу реципієнту в процесі декодування тексту витворити систему асоціативних зв'язків та обрати правильний ключ для розуміння прочитаного. Тому художній текст включено в складний механізм: мова – художній текст – автор – читач.

«Оскільки це поняття багатозначне, базове та універсальне, – як відзначає Л. Суворова, – то його реалізація у художньому тексті може простежуватись не лише на рівні окремих образів, тем, мотивів, виражати свою сутність через ідею твору та архетипні моделі, але й об'єднувати тексти конкретного автора на основі образних доміант в єдину цілісність – авторську картину світу» [4, с. 191].

Мета статті – простежити й дослідити функціонування концепту любові як ціннісного орієнтиру в морально-етичній площині поезії М. Стельмаха.

М. Логвиненко відзначав, що «лірику Михайла Стельмаха незмінно живить немеркнуча любов до людини», а П. Моргаєнко слушно зауважував, що чимало є в митця «віршів про кохання, овіяне тривогами, іноді жалем за молодістю, що вже минула; дівоча краса оспівується піднесено, ніжно і цнотливо».

Концепт любові в поезії М. Стельмаха – це світ усього юного і прекрасного, найчастіше втілений в образі дівчини, яка з ліричним героєм осягала неповторність свою і снагу. Він набуває своєї цінності і повноти тільки на лоні природи, бо саме вона наповнює його душу справжнім відчуттям щастя. «Любити – означає переживати насолоду, коли ти бачиш, відчуваєш усіма органами чуття і на якомога ближчій відстані істоту, яку ти любиш і яка любить тебе» [3], – занотував французький письменник Ф. Стендаль, автор відомої теорії «кристалізації» кохання. У М. Стельмаха любов – це весна, рання зоря, рожевий схід, клен біля джерела:

*Під вітром хмара парусить,
Із надр жбурляє блискавицю,
І дощ, мов жайворон, дзвенить
У гніздах світлої пшениці.
Це знов прийшла твоя весна –
І перший грім, і рясст у гаї,
Коли глибінь не знає dna,
А вись веселка підіймає.
І знов лежить безмірний шлях
Добра, роботи сподівання,
Бо є глибінь і вись в піснях,
В руках – жага, в душі – кохання [2, с. 45].*

Ще Платон говорив, що «таїна будь-якого кохання – туга за вічністю, прагнення людини протистояти руйнівній дії часу». Ліричний герой М. Стельмаха намагається розширити цю вічність дорогою, яка веде його у прийдешнє: «Дорога йде, іди і ти / В прозїрну даль і на мости, / до солов'їних йди дібров, / Де жде й тебе твоя любов!» [2, с. 68]. Концепт любові набуває ознак

очікування, наближення, того, що може і повинно статися. І насамперед у хронотопі весни, яка наповнює серце і душу героя животворящою силою пісні. Так, в поезії можемо простежити «*пісні закоханих дівчат*», «*глибінь і вись в піснях, / в руках жага, в душі – кохання*», «*галуззя молоде / пісні виспівує привітні. / поміж березами дівча іде / у хусточці блакитній*» [2, с. 68]. Пісня, як втілення філософії серця, – утворюючий сегмент, провісник кохання, а почасти і сама любов, бо ліричний герой відчуває повноту справжнього щастя, ним дихає, живе.

Беззаперечним в окресленні концепту любові є звернення М. Стельмаха до фольклору, про що засвідчують численні розвідки присвячені різним аспектам його творчості. Наповнюючи світ поезії народнопоетичним вираженням, митець слова розширює її межі, створює багатопластові виміри, а отже, значно увиразнює любов як начало художнього світосприйняття і світовираження. Наприклад:

*Мене любили, я любив –
І це найбільше в світі щастя.
Тому й з душі пролився спів,
Як бризки неба, синім рясом* [2, с. 74].

Найчастіше концепт любові розкривається у локусі минулого, трансцендентне ще не набуває яскраво виражених рис, проте відчуття спогадів і сповідальності ніби в передочікуванні. Порівняємо, зокрема поезії «*Поміж березами дівча іде*» і «*Соснове відерце*».

Так, у першому вірші художня колізія відбувається у теперішньому часі: дівча як адресат ширих прочуттів ліричного героя «*іде, співаючи в долину*» (назвемо цю любов актуальною, всепоглинаючою). Однак уже наступна емоція набуває дещо іншого звучання, сповнена тривоги («*І, може, більше дівчину ніде / ніколи не зустріну*» [2, с. 81]). Авторську інтерпретацію любові як молодості простежуємо в останніх рядках вірша: «*А дівчина, як молодість, пішла / У хусточці блакитній*» [2, с. 81]. Гадаємо, що неминучість руйнування часом найсвітліших сторінок юності зумовлене

не тільки дорослішанням героя, а й тими обставинами, в яких проживав автор. Однак *дівчину* у вірші можна розглядати також в аспекті прочування найтрепетніших людських почуттів, тобто тут ліричний герой не тільки споглядає дівочу красу, а й насолоджується відчуттям надмірних молодечих емоцій, випромінює снагу, явлену у рядках: «*Стою під кленом біля джерела*» [2, с. 81]. Подальші вірші збірки приурочені подіям Другої світової війни.

Любовна колізія поезії «Соснове відерце» відбувається у локусі минулого: «*Її зустрів у діброві / на сході ранньої зорі*» [2, с. 84]. Якщо у першій поезії ключовою є художня деталь у *хусточці блакитній*, яка витворює ілюзію любові, легкість першого почуття, яке наскільки часто приходиться, настільки ж часто і прощається із ліричним героєм, бо він молодий – і йому властиво мимоволі, неодноразово закохуватись, то у другій першорядною є художня деталь *сік кленовий*. У словах «– *Напийсь, юначе, на здоров'я, – / I подало відро мені*» [2, с. 84] акумульовано внутрішню колізію любові. Як відомо, кленовий сік дуже солодкий і має особливу цілющу силу. У вірші ця сила народжує справжність, яка ніколи не зникне: «*Не знали ми, що у відерці / на дні таїлася любов*» [2, с. 84]. Отже, у поезії «Соснове відерце» відбувається пророкування любові, яка буде довго жити у серці ліричного героя.

Загалом концепт любові в поезії Михайла Стельмаха виходить за межі почуття кохання між чоловіком і жінкою. Йому властива гуманістична спрямованість, оприявлення молодості, весни; має виразну фольклорну основу й автобіографічні деталі, створює особливу лірико-романтичну настроєвість у ранній творчості.

Література

1. Маковей Г. Інтимна лірика як духовний феномен (чоловічий і жіночий дискурси) : автореф. дис. на

здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська літератури». Кіровоград, 2003. 20 с.

2. Стельмах М. Мак цвіте : поезії / передм. П. Моргаєнка. Київ, 1968. 248 с.

3. Стендаль Ф. О любови. Философия любви [Електронний ресурс] Режим доступу : http://bookz.ru/authors/stendal_/stendal01/1-stendal01.html

4. Суворова Л. Семантика і функціонування поняття «концепт» у літературознавстві // Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство) : збірник наукових праць / за ред. О. С. Філатової. № 1 (15). квітень 2015. Миколаїв : МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2015. С. 190–195.

Крупка Віктор Петрович – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української літератури Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

*Ніна Поляруш
Тетяна Ценкало*

МІФОЛОГЕМА МІСЯЦЯ В ПОЕЗІЇ МИХАЙЛА СТЕЛЬМАХА

Сприйняття та розуміння реципієнтом поетичного образу відбувається внаслідок декодування символічних значень, алегорій, алюзій, підтекстів тощо. Міфологема як найменша одиниця міфу виражає часткове значення архетипу і несе в собі відбиток міфологічних уявлень та прадавніх вірувань. У літературознавстві трапляється ототожнення означених категорій, оскільки основна

функція їх полягає у відображенні світоглядного континууму різних часів та народів. Міфологеми можуть бути загальнокультурними та етнічними, виражаючи ментальні особливості та традиції народу, а тому тісно пов'язані з фольклором.

Поезію М. Стельмаха в традиційному руслі аналізували Н. Сологуб, Н. Гаєвська й О. Гаєвська та ін. Міфопоетичні образи прози письменника стали об'єктом аналізу таких літературознавців, як М. Гуменний, О. Векуа, Л. Кравець, Л. Сивак та ін. Проте на теренах сучасної української науки відсутні дослідження міфологічних образів у поезії М. Стельмаха, що й становить актуальність нашої розвідки.

Поетичний доробок М. Стельмаха менш відомий пересічному читачеві, менш досліджений у вітчизняному літературознавстві, проте збірки його лірики («Добрий ранок», «Провесень», «За ясні зорі», «Шляхи світання», «Жито сили набирається», «Мак цвіте» та ін.) засвідчують художньо-поетичну майстерність митця.

Г. Башляр відзначає, що поетичний образ – це «не результат будь-якого поштовху, імпульсу. Він – не вухо минулого, скоріше навпаки: у спалаху образу давнє минуле резонує безліччю відлунь, і не зрозуміло, на якій глибині відбиваються і затухають ці відгомони. Поетичний образ з властивими йому новизною та активністю має власне буття, власну динаміку. Образ відноситься до галузі безпосередньої онтології» [2, с. 8]. Завдяки поетичному образу М. Стельмах оприявнює власні онтологічні та аксіологічні погляди, що тісно пов'язані з міфопоетикою.

Архетипний образ місяця під пером М. Стельмаха набуває особливої значущості, оскільки вплітається в загальнонаціональну систему цінностей. У вірші «Туман» лунарний образ поряд із солярним алегорично вказують на мир в Україні: *«Туман горою і в долині, / І мряка сіється, і тьма, / Не сходить сонце на Вкраїні, / Напевно, й місяця нема»* [9, с. 52]. Відсутність небесних світил над рідною країною спричинене зовсім не природними явищами, хоча

саме про них пише автор. Туман у цьому вірші є алюзією на війну, буремні події та неспокій, що відповідає таким народним уявленням: туман – це «скупчення найдрібніших крапель води або кристалів льоду в нижніх шарах атмосфери, яке робить повітря непрозорим; тим самим нечіткими видаються також обриси речей, що породжує символіку неясності, невиразності й, у свою чергу, стану суму, туги, печалі» [4, с. 608]. Тьма та відсутність сонця і місяця над Батьківщиною вказують на військові події, на горе людське і страждання, що також суголосне прадавньому слов'янському світоглядові: «Темрява як відсутність Божественного світла в поцейбічному світі символізує вияви лихих сил, а в потойбічному – все, що пов'язане з пекельними муками» [1, с. 347]. Відтак, під лихими силами в поетичних рядках розуміються війська нападників, а надія на те, що зійдуть небесні світила, означає віру в перемогу.

Н. Сологуб відзначає: «Поезії початку війни сповнені глибокого драматизму. М. Стельмах виявив талант «працювати» зі словом, поєднати лексичні і синтаксичні можливості мови, щоб створити щемливі контрасти мирного життя і – війни» [8, с. 31]. Помічником у військових діях постає мирний місяць у поетичному тексті М. Стельмаха «Заклубилися намети в долині...»: *«Йдеши синам лісовим на підмогу, / Крізь завої указуєш путь. / Сходить місяць, б'ють лунко дороги, / Вірні постріли б'ють!»* [9, с. 53]. Якщо зважати на прадавнє вірування, що «Сонце – цар денного неба, як і Місяць уночі» [3, с. 497], то можна вважати, що нічне світило стає поводитирем для бойовиків, а схід місяця ототожнюється із зародженням віри в перемогу. Образ дороги поглиблює лунарну символіку, оскільки також несе в собі приховані конотації: «Дорога в уявленні давніх слов'ян була водночас і символом незнаного, непізнаного, незнайомого, що лякало, викликало пересторогу, місцем, де чатувала небезпека» [7, с. 529]. Саме небесне світило освічуватиме вночі небезпечний шлях.

Міфомислення М. Стельмаха закорінене в праслов'янські вірування і традиції, що яскраво відображене в архетипному образі місяця. Підтвердженням цього є поезія «На травах осінніх лежать мої зорі»: *«В долині, де травень на човнику їхав, / Де звав соловей солов'їху піснями, / Де місяць спускався на коси дівочі, / Що віяли чаром, що снили коханням»* [9, с. 137]. Прадавнє світобачення тут імпліцитно оприявлене через різні міфологеми. Так, травень віддавна вважався весняним місяцем, коли «природа святкує відродження буйним цвітінням, розмаєм трав, багатоголоссям пташиного царства» [4, с. 603]. Саме на цей місяць припадає Солов'їний день. У поетичних рядках М. Стельмаха прочитується чарівність весняної природи, що відображається за допомогою синестезії. Тут поєднуються звукові, візуальні та тактильні образи. Травень персоніфікується та постає в образі легеня. Про одухотворення місяця можемо говорити опосередковано, оскільки автор не вказує, в якому вигляді лунарний образ торкається волосся дівчини. Проте саме цей образ створює атмосферу магічності.

Звернемо увагу також на міфологему човна, що є символом «переправи, з'єднання двох берегів, двох світів; символізує також єднання двох сердець» [4, с. 641]. Якщо в попередньому прикладі човник був засобом перевезення одухотвореного весняного місяця, то у вірші «От і сонце уже за водою...» оприявлено традиційне значення цього архетипного образу в авторській інтерпретації: *«От і сонце уже за водою, / До човна підплива молодик. / Попрощаємось, мила, з тобою / Чи на день, чи на рік, чи навік»* [9, с. 145]. Нічне світило тут зображене в тій фазі, що називається «молодий місяць», проте письменник використовує гру слів, адже молодиком також називають парубка. До того ж у поетичному тексті наступні рядки є зверненням хлопця до коханої, а тому реципієнт може трактувати цей образ амбівалентно.

Відповідно до прадавніх уявлень, «Місяць вважається символом молодого, а вечорова Зоря – молодій» [3, с. 306]. Таке трактування небесних світил зустрічаємо в поезії М. Стельмаха «Здавалось: ти ідеш до мене...»: *«Здавалось: ти ідеш до мене, / Неначе місяць до зорі, / І розцвілися буйно клени, / Цвітінням сплівшись угорі»* [9, с. 157]. Образи дерев у цьому поетичному тексті оприявнюють позитивну семантику, адже віддавна вважалося, що «клен приносить щастя, його називали добрим, святим, у нього не вдаряє грім, на ньому з'являється Богородиця» [3, с. 136]. Таким чином, міфологеми у цьому вірші символізують кохання, щастя, родючість, розквіт природи.

До такої інтерпретації нічних світил М. Стельмах удається неодноразово. У поезії «Купальська» місяць та зоря також постають подружжям: *«За зеленим гаєм / Місяченько сяє. / Чи то місяць ясний, / Чи Іванко красний? // За зеленим гаєм / Там зірниця сяє. / Чи то зірка ясна, / Чи Оксана красна? // З місяченьком зірка / Стрілася до світу. / Час тобі, Іване, // Оженитись вліті»* [9, с. 164]. Автор використовує парне римування та тристопний ямб, що притаманні українській уснопісенній народній традиції. Фольклорну основу вірша засвідчують також постійні епітети, зменшено-пестливі слова, міфологічне трактування нічних світил, їх персоніфікація як релікт анімістичного мислення та стилізація тексту до народно-обрядових пісень. «Місяць був чоловіком зірки, його супутниці: у весільних наших піснях змушують добрий місяць закликати люб'язну свою зірку зійти разом, освітити поле і море, обрадувати звірів у лісі і подорожнього в дорозі». [6, с. 227]. Поетичний паралелізм та антропоморфізація небесних образів моделюють художній міфосвіт та відображають елементи магичності й ритуалу, тобто відбувається закликання парубка до створення сім'ї у вигляді так званого «ініціального поштовху».

Архетипні образи місяця та зорі зустрічаються також у вірші «Вечір йде над новими шляхами...», проте тут М. Стельмах наділяє їх іншою символікою: *«Вечір йде над*

новими шляхами, / Прихилився молодик до Дніпра. / І
кущується поле житами, / І тремтить, мов росина, зоря»
[9, с. 138]. Нічне світило у цьому поетичному тексті
взаємодіє із водяною стихією, котра є «важливим
компонентом природи, оживляє землю і сприяє родючості»
[6, с. 36]. Саме семантикою родючості наділяється лунарний
образ, оскільки, за праслов'янськими віруваннями «Місяць
керує небесною й земною водою. Він впливає на вегетацію
й розродження всіх земних створінь. Саме від нього
залежить плодючість худоби й родючість хлібів» [5, с. 237].
Останнє засвідчується у вірші кушніням жита, адже ця
злакова рослина з давніх давен є символом «родючості,
достатку, благополуччя, життя» [7, с. 407]. Згадаймо також,
що в народній обрядовій пісенності колядки та щедрівки
завжди прославляють добробут господаря: «В колядках, які
виконувалися до Щедрого Вечора, домінує культ Вогню й
астральних світил, а на Щедрий Вечір гору бере культ Води,
яка має народитися на Водорхресті 6 (19) січня. За
світоглядними міфами, відображеними в колядках, Зоря й
Місяць творять воду» [5, с. 237]. Таким чином, міфологеми
місяця та води символізують родючість і добробут, а також
відображають життєствердні мотиви.

Покровителем сну постає лунарний образ в поезії «Не
приходить сон до мене»: «Каже лікар, що сьогодні / Має він
чогось безсоння, / Краще, мабуть, вдвох стояти – / Сон і
місяць виглядати» [9, с. 173]. Сон пов'язаний із нічною
порою доби, так само, як і місяць. Сни сприймаються в
народі «як щось найсолодше, наймиліше для людини, <...>
таке, що ніколи не буває зайвим, <...> як стан спокою
людини, що не має гріхів, <...> як ознака здоров'я» [4,
с. 563]. Ліричний персонаж вірить, що разом із місяцем до
нього прийде і сон. Таким чином, нічне світило символізує
снадійність.

Отже, міфологема місяця в поетичних творах
М. Стельмаха відображає праслов'янську світоглядну та
фольклорну традиції. Лунарний образ в інтерпретації митця
символізує надію на перемогу в бою, кохання, щастя,

родючість, добробут тощо. Подальшого дослідження потребує система міфологем в ліриці М. Стельмаха для відтворення міфологічної картини світу письменника.

Література

1. Багнюк А. Символи українства: художньо-інформаційний довідник. Теропіль : Навчальна книга – Богдан, 2010. 512 с.
2. Башляр Г. Избранное : Поэтика пространства / пер.с франц. Москва : РОССПЭН, 2004. 376 с.
3. Войтович В. Українська міфологія. Вид. 2-ге, стереотип. Київ : Либідь, 2005. 664 с.
4. Жайворонок В. Знаки української етнокультури : словник-довідник. Київ : Довіра, 2006. 703 с.
5. Знойко О. Міфи Київської землі та події стародавні: науково-популярне видання. 2-ге вид. Київ : Молодь, 2004. 336 с.
6. Костомаров М. Слов'янська міфологія / упоряд., приміт. І. П. Бетко, А. М. Полотай; вступна ст. М.Т. Яценка. Київ : Либідь, 1994. 384 с.
7. Слов'янський світ. Ілюстрований словник-довідник міфологічних уявлень, вірувань, обрядів, легенд та їх відлунь у фольклорі і пізніших звичаях українців, братів-слов'ян та інших народів / упоряд. О.А. Кононенко. Київ : Асоц. діл. співробітництва «Укр. міжнар. культ. Центр», 2008. 784 с.
8. Сологуб Н. М. Стельмах – «сіяч українського поетичного слова». *Культура слова*. 2012. № 76. С. 30–34.
9. Стельмах М. Твори : в 7 т. Т. 7. Київ : Дніпро, 1984. 647 с.

Поляруш Ніна Степанівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

Цепкало Тетяна Олександрівна – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри журналістики, реклами та зв'язків з громадськістю Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

Вікторія Ткаченко

МОТИВИ ЇЖИ ТА СИМВОЛІКА НАЦІОНАЛЬНОЇ КУХНІ У ДИТЯЧИХ ТВОРАХ МИХАЙЛА СТЕЛЬМАХА

Михайло Стельмах народився на Поділлі. Тут сформувалась його особистість, тут він пізнав перші уроки життя й любові, тут відбувалося гартування волі й характеру. Вінниччина – не просто етап у біографії, це глибокі філософські та світоглядні переконання, з якими майбутній автор сформувався як людина та письменник і які розвивав крізь призму свого поетичного та прозового епосу. Відомо, що «дитинство – це земля, з якої виростають дерева людських талантів і характерів. Якими високими і широкими ці дерева не були б, там, у дитинстві, сховане коріння, що живить і тримає їх» [4, с. 354]. Саме тому всі герої письменника закохані в землю, традиційну культуру, вони творчі та емоційні, цінують людяність та працю, є взірцем моральної життєвої позиції, яка перевіряється у курйозних ситуаціях. М. Ткачук підкреслює, що «творчості Стельмаха притаманні риси уродженця Поділля: волелюбність і козацький демократизм, закоханість у природу, землю і щиросердний захист людської гідності хлібороба, надзвичайна філософська заглибленість й уміння у звичайній події, ситуації, простому трудівникові побачити небуденне, прекрасне, піднесене» [8, с. 403]. Філософія

творів Михайла Стельмаха кордоцентрична. Вона живить усі події, ситуації, персонажів, дає їм натхнення та віру. Письменникові не було соромно, що його герої живуть не в елітних комплексах, а в звичайних українських хатинах, що вони не споживають вишукано-екзотичну їжу, а полюбляють страви національної кухні, вміють гарно співати, спостерігати та радіти своїм маленьким життєвим досягненням, адже «на його світорозуміння з дитинства мали великий вплив народні пісні, думи, обряди і звичаї, про що з таким пієтетом розповідав» [8, с. 404].

Дитяча література має своїм завданням формувати чітку національну та духовну позицію читача, вона дає орієнтири того, як має поводитись чи реагувати дитина на будь-які прояви агресії чи небезпеки, відданості чи зрадливості, допомоги чи інтертності. Абеткову істину дитина запозичує від своєї родини, моделі поведінки тих людей, які її оточують щодня та, безперечно, з літератури. У дитячих творах Михайло Стельмах формує високу естетику взаємодії та підтримки, праці та культури, спілкування та господарювання.

Чимало поетичних творів Михайла Стельмаха для дітей тематично пов'язані з матеріальною культурою українського народу. Тема їжі, культури приготування, харчування та споживання, вирощування та обробітку овочів і зернових культур, що використовуються людиною для вжитку є актуальною в сучасному літературознавстві. Оскільки Михайло Стельмах народився на Поділлі, то зумів передати й відобразити і раціон харчування, і культуру споживання окремих традиційних страв українців.

С. Ковпик зазначає, що «народознавці, українознавці та етнографи останніх двох століть не просто статично торкалися проблем харчування українського народу взагалі

та описували смакові якості деяких українських традиційних страв, а й заглиблювалися у їхні функції, виокремлюючи з-поміж них: соціальну, регіональну та ін.» [2, с. 13]. Не менший інтерес до цієї теми спостерігаємо й у літературі ще з давньоруських часів. У Михайла Стельмаха ця тема традиційна, ментальна, водночас колоритна у багатьох деталях, які транслює ліричний герой, що завжди є учасником чи співучасником подій. Така концепція пов'язана з тим, що письменник формувався в руслі, яке за основу всіх моральних чеснот має землю. Це біблійний та архетипний образ, а не лише матеріальна площина, що призводить до збагачення.

«Кулінарні традиції, котрі презентують письменники на сторінках художнього твору є своєрідними знаками національної самоідентифікації, сприяють усвідомленню національного кулінарного феномену нації в художній літературі» [3, с. 61]. Самоідентифікація у дитячих поезіях Михайла Стельмаха відбувається у кількох напрямках: традиційні страви, рецепти домашньої кухні, десерти та смаколики.

Героями дитячих творів найчастіше є тварини, які моделюють поведінку дорослої людини та діти. Спостерігаючи за певною побутовою ситуацією, звичками та характером, читач переймає їхні уподобання, демонструючи власну культуру поведінки чи наслідування певних учинків героїв.

У ліричних творах для дітей поет перераховує ті овочі та рослини, які були традиційними в раціоні харчування українців, найчастіше – це розложиста капуста, зелені огірочки, петрушка, чорнушка, квасоля, бараболя, пастернак, льон, пасльон, буряк, сонях, червоні помідори, рапс, цикорій, кукурудза, люпин, червона конюшина, дині,

смугасті кавуни, овес, ячмінь, жито, пшениця, сочевиця, гречка («Дощ»). Діти знають, що після дощу рослини підуть у ріст, що й стане основою майбутнього врожаю. Добрий урожай є запорукою смачної та корисної їжі, що була важливою для традиційної української кухні, адже вважалося, що до вісімнадцяти років у раціоні харчування мають бути продукти та страви, виготовлені або вирощені на землі, де проживає та формується в цей час людина.

Тема праці на землі суголосна з темою емоційної насолоди. Вона з'являється тоді, коли ліричний герой самотужки чогось досягає. У поезії «Грядочка сестрички» бачимо дитячу радість від того, що маленька ділянка землі дала щедрі врожаї, якими ласують маленькі господарі. Крім огірочків, кавунка в рябій сорочці, семи головок маку та пастернаку вродив і смачний горох, *«та його ми з'їли вдвох»*. Для маленького читача важливим є процес та результат праці, тоді смакові рецептори працюють сильніше й ефективніше.

М. Петришина відзначила, що у кожного митця є такі *«...улюблені найменування смаку, які відображають його світогляд, естетичну позицію, психологію, символізують певною мірою відповідну епоху, ментальність»* [5, с. 44]. Авторські харчосмакові найменування свідчать також про гастрономічні вподобання письменників, часто й про кулінарний патріотизм. Дитинство та юність Михайла Стельмаха минали в голодні роки, тому й герої поетичних та прозових творів для дітей училися радіти тому, що дає матінка-земля та відчувати смак кожної приготовленої в печі та спожитої страви.

Сакральним у цьому плані є хліб, вирощений руками трудівників: *«Я став би птицею, коли б // Не жив на світі чорний хліб...»*. Дбайливий татко Бобер («Бобер») *несе*

родині// Дві хлібини //У хустині. Працьовитий герой поезії «Журавлик і рукавиці»: «Він приніс в своїй торбині// Для журавлика хлібину».

Хліб споживали працьовиті люди, це була найвища нагорода за працю. Той, хто лінувався, був позбавлений такої можливості. Тому чуємо своєрідне народне покарання й обвинувачення за лінь на брехню: «Не дам хліба, не дам пива, За роботу, лисе, живо!» («Що посієш, те й пожнеш»). Лис лінувався, брехав, хитрував, крав, виконував свою традиційну соціальну місію. Його попереджали, що потрібно працювати: «Та почни орати ниву – Буде в тебе хліб і пиво». Це народна філософія: має тільки той, хто працює.

Значну роль у харчуванні українців відігравали овочі (картопля, капуста, буряк, цибуля, часник, огірки), бобові (квасоля, горох, а в карпатських селах – ще й біб). Із насіння льону чи конопель виготовляли олію [1, с. 169]. Проаналізувавши дитячі твори М. Стельмаха бачимо, що його герої вирощують саме ці традиційні овочі. У поезії «Їжачок і бурячок» маленький їжачок «Сам, без матері, // Без татка, їжачок, // Мале дитятко, // Садить носом Бурячок», але він вродив такий великий, що викопувати допомагала вся родина. Це результат сумлінної праці маленького героя.

У поезії «Чому в зайця не болять зуби» розкрито секрет життя без болю – здорова їжа: «Подає йому капустку, // Моркву з перцем, баклажани – // Все найкраще із баштана...».

Велику роль у харчуванні українців відігравали каші – з гречки, ячменю, пшона. Це була поживна та корисна страва, її їли українці переважно на обід. Готували на щодень і на свята. Тому герої творів М. Стельмаха й

споживають різні каші. Так, у поезії «Заячий секрет»: *«Діти ж просять супу й каші...// – Гей, варися манна каша, // На усю родину нашу...// Каша вийшла без догани –// Діти всю поїли манну, // Потім, ставши у кружка // Станцювали козачка...// Знав би він секрет зайців, // –Сам би кашу манну їв!»*. У поезії «Чому кріт не з'являється на світ» свекруха допомагає: *«В молоденької невістки // Парить квашу, // Варить кашу // Й борщ з грибами»*. У поезії «Заячий секрет»: *«Роздери зайчатом круп // І на кашу, і на суп»*.

Однією з найпоширеніших овочевих страв був борщ. У поезіях М. Стельмаха він готується з різними інгредієнтами. «Гриб діткам купив шапки» є такий рецепт: *«Попадете в борщ з грибами»*. У поезії «Чому кріт не з'являється на світ» є цей же рецепт «борщ з грибами». Інший рецепт маємо в поезії «Як журавель збирав щавель»: *«На болоті журавель // Цілий день збирав щавель. // Назбирав собі на борщ»*.

До найдавніших борошняних страв українців... належав вівсяний кисіль, який ще називали «киселиця», «вівсяний борщ», «жур». Згадка про цю страву міститься навіть у Лаврентіївському літописі під 997 роком. Вівсяний кисіль варили густим або рідким, їли його з хлібом, картоплею чи вареним бобом, підсмажуючи олією, товченим маком чи конопляним молоком [1, с. 171]. У поезії «Борсук» *«Встав борсук, розправив плечі // І – не в двері, а до печі: // З'їв картоплю, з'їв кисіль, // Позіхнув – і у постіль...»*. У поезії «Череха» *«І кисіль до смерку їв, // А кисіль миски зліпив»*.

Полюбляють герої М. Стельмаха і випічку. У поезії «Борсук»: *«Аж запухли в нього очі, // Потім встав, ум'яв пиріг»*. За допомогою дієслова ум'яв автор відтворює здоровий апетит героя. У поезії «Через луг через горбок» *«А*

*цати́ха із муки // Випікає пиріжки. // Хвалять свіжі пиріжки
// Цап, цати́ха і дітки».*

Отже, людина складається з того, що вона споживає. Здоровий раціон харчування сприяв здоровому духові та працездатності людей. Формуючи культуру харчування героїв, поет продемонстрував своє бачення процесів вирощування, приготування та споживання їжі.

Література

1. Гонтар Т. Національна кухня // Українознавство : Посібник / Уклад. В. Мацюк. Київ : Зодіа-ЕКО, 1994. 399 с.
2. Ковпик С. Поетика густативів (на матеріалі української прози XIX століття) : монографія. Кривий Ріг, 2014. 186 с.
3. Ковпик С. Поетика густативів у романі С. Андрухович «Фелікс Австрія» // Літератури світу : поетика, ментальність і духовність. Збірник наукових праць. Кривий Ріг. 2017. Вип. 8. С. 68–74.
4. Павличко Д. 3 глибин народного життя. // Павличко Д. Літературознавство. Критика. У 2 т. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2007. Т. 1.
5. Петришин М. Семантика густативних прикметників в індивідуально-авторському вживанні (на матеріалі гомерівського епосу) // Studia Linguistica. 2011. Випуск 5. С. 44–48.
6. Стельмах М. Як журавель збирав щавель. Київ : Веселка, 2005.
7. Стельмах М. Лірика // Богданець-Білоskalенко Н. Дитяча література. Твори українських письменників II половини XX – початку XXI століть. Навчальний посібник. Київ : Видавничий Дім «Слово», 2011. С. 43–56.

8. Ткачук М. Гетеродієгетичний наратор як творець фікційного світу романів Михайла Стельмаха // Ткачук М. Наративні моделі українського письменства. Тернопіль, 2007. С. 402–425.

Ткаченко Вікторія Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

Ірина Зелененька

АНТИТОТАЛІТАРНІСТЬ І ПРОЗА МИХАЙЛА СТЕЛЬМАХА

Проблемою розвитку української прози, хронікальності в ній (ба навіть епопейності, властивої літературі СРСР) є ідентифікація постатей підрежимних письменників. Усе це зацікавило багатьох учених старшого покоління, зокрема, Леоніда Новиченка [6], Віталія Дончика [4], Григорія Штоня [11], Анатолія Подолинного [8], Бориса Хоменка [10], Соломію Павличко [7], далі – Ірину Константкевич [5], Ніну Поляруш [4], Аллу Віннічук [1], Ірину Зелененьку [2], [3], [8] та ін., що продовжує свою тяглисть. Засилля соцреалізму, котрий справедливо називають вульгарним, не призвело до повної девальвації мистецтва. Отже, **метою** розвідки є позиціонування українського підрежимного автора, зокрема, Михайла Стельмаха, навіть в умовах тотального пресингу як того, котрий писав у такий спосіб, аби уважний читач міг розрізнити справжність і штучність за індивідуальними формами добору фактів, якостей, образів.

Згадаємо тут, при нагоді, що українські материкові прозаїки довоєнного та повоєнного покоління, вочевидь, обрали для себе як лекала епос Михайла Коцюбинського

(повість «Fata Morgana») та Владислава Реймонта (роман «Селяни»). Йдеться про Юрія Яновського (роман у восьми новелах із центральною ідеєю збереження роду «Вершники»), Андрія Головка (роман «Бур'ян» про інакшого, народного комуніста), Олександра Довженка (кіноповість «Україна в огні»), Олеся Гончара (роман-трилогія «Прапорonoсці» про героїзм українців у II світовій війні), Михайла Стельмаха (роман-хроніка «Велика рідня», що є продовженням роману «Кров людська – не водиця»), Григорія Тютюнника (роман «Вир» про терор і II світову війну), Ірини Вільде (автобіографічний, психологічний роман-диалогія «Сестри Річинські»), Леоніда Первомайського (воєнний роман «Дикий мед», про Курський танковий плацдарм) [2, с. 524-525]. Звичайно, у цих творах є елементи літературної тенденції, ознаки авторських компромісів на користь влади й політики СРСР, однак ці твори стали візитівками української підрадянської літератури, оскільки сатисфакції перед режимом становлять тло, а не осердя художньої силуети згаданих майстрів [5, с. 16-23].

Те, що письменники УРСР шукали шляхи компромісів, стало їхньою трагедією, але не спотворило їхнього набутку повністю; це демонструють їхні твори від назв до концепції персонажності. Іноді може здаватися, що ідеологічні настанови повністю визначають кістяк сюжету, характер і лінійність подій та вдач героїв, впливають на розв'язку, зумовлюють відхід від художності в деталях, провокують документальність і публіцистичність, спрощення характеристик і бідність описів, де-де перехідну в газетні штампи. Проблема втручання критики в авторський твір не є сенсацією станом на XXI століття – вульгарна тоталітарна критика втручалася в поезію Володимира Сосюри, в епос Юрія Яновського, купюрувала романи Павла Загребельного й переслідувала Олеся Гончара за проблематику духовності.

Ідеологічно рівні ситуації, персонажі, конфлікти та розв'язки творів, як у романній новелі «Подвійне коло» з

«Вершників» Юрія Яновського, де перемагає ідеологічно правильний герой, нищили творчу ініціативу автора. Проблеми сміливості автора та аспекти новаторства, мотиви розкутості, словесної правди й емоційної обережності досі виникають у наукових дискусіях навколо прози довоєнної, воєнної та післявоєнної.

Без сумніву, у знакових підрежимних письменників були власні концепції, оскільки вони зазнавали переслідування, отримували звинувачення в «буржуазному націоналізмі». Леонід Новиченко, Віталій Дончик, Микола Жулинський відзначили історизм у підсоветській прозі, що міг у певний спосіб протистояти тотальній вульгаризації художньої літератури. Ніла Зборовська, Ярина Цимбал, Алла Віннічук, Ірина Зелененька звернули увагу на психоісторичні особливості нарації, зокрема, в її реалістичній, історичній площинах.

Найбільш яскраво виявив себе історизм у зображенні II світової війни. [6, с. 55], що розвинулося в прийом зв'язку часів [6, с. 88]. Історичне панно, батальне не було складним для зображення тим авторам, котрі пройшли гартування у II світовій війні. Натомість, це те, що оминали увагою автори, котрі вийшли на літературну ниву в кінці XX століття, на зламі століть, вочевидь, через брак відповідного життєвого досвіду. У 10-20-х роках XXI століття ця проблема отримала компенсацію за рахунок відновлення визвольних випробувань Незалежної України [8]. І сучасники звернулися до досвіду своїх попередників-баталістів, котрі в підрежимну добу проголошували головною цінністю життя.

Оскільки предтечі шістдесятників (так звані п'ятдесятники), відлигівці (шістдесятники), післяшістдесятники (або ж сімдесятники, спізнілі шістдесятники) й вісімдесятники (герметисти) незримо орієнтувалися на досвід «розстріляного відродження», ідея незнищенності людини гуманної, українства й України набувала для них особливої актуальності, це була та стратегія, котру потрібно було передати будь-що, в обхід тоталітарної критики, через Езопову мову, через натяки, ба

навіть у прокомунівській травестії. Отже, периметр розвитку української підрадянської прози такий: пореволюційна проза (після поразки національно-визвольних змагань та ліквідації УНР), воєнна проза часів II світової війни, післявоєнна проза та химерна проза (післячорнобильська, післяафганська).

Розвідки українських науковців на зламі XX – XXI століть про підрежимну прозу найчастіше опиралися на з'ясування історичної правди в контексті зображуваного, задля кваліфікації авторів як хроністів чи як літописців національно-визвольної боротьби, довоєнних та післявоєнного голодоморів, сталінських репресій та «заморозків». Уже в XXI столітті фіксуємо зростальний інтерес до глибокого образно-символічного аналізу, до психоісторичного дискурсу та до психолінгвістичних рівнів епічного твору [7]. Учених зацікавили персонажі Михайла Стельмаха, котрий виписував образи психологічно влучно й по-художньому цікаво, а конструкції, до яких вдавався, аби не суперечити режиму, не виглядають штучно, радше як дещо наївний монтаж, ніби щось від Олександра Довженка.

Михайло Стельмах, орієнтуючись на своїх старших сучасників і ровесників-ветеранів, себто на Максима Рильського та Юрія Яновського, Олеса Гончара та Олександра Довженка, не прагнув творити нові жанрові форми, натомість, утілював у слові своє покоління, не руйнував класичність, але змушений був узалежнювати себе від соціальних наліпок, створюючи образи українців, однак це було реалістично. Михайло Стельмах, як типовий подільський селянин і воїн, зумів поєднати соціальне та національне, народне та історичне, убачаючи їхній глибокий взаємозв'язок, писав не розмиваючи лінії, точно, транслуючи трохи діткливо подекуди реальну свідомість українських селян, у цьому виявляючи ґрунтовність своєї позиції; особливо це стосується зображення майже робінзонівського дитинства, із ознаками шевченківського та довженківського [2, с. 526-527].

Тому не випадково вчені, ведучи мову про антитоталітарний дискурс, неодмінно згадують дві автобіографічні повісті Михайла Стельмаха – «Гуси-лебеді летять» у своїх (1964) і «Щедрий вечір» (1967) [5, с. 34]. Попри так звану підсоветську лекально-трафаретну копірку, у якій потрібно було перебувати, Михайло Стельмах у своїх повістях вдався до музичності, ритмічності, афористичності та описав живу, незнищену мудрість українців як народу, котрий неможливо розщепити [3, с. 12]. Знаходимо в наративній тягlostі Стельмахової мови пісенність (елементи героїчної та ліричної пісень) і казковість (елементи казок про тварин та уламки соціально-побутових казок), що стають ознаками його реалістичної прози, відводячи від соцреалістичного псевдоканону, майже повністю опертися якому вдалося хіба лиш Максимові Рильському.

Отже, епос Михайла Стельмаха є для нас прикладом хроніки підрежимного життя українців в тоталітарній державі, це таємний словесний живопис, що тонував художню правду, котрий проглядав у народних персонажах, із властивою гуманністю світогляду, із моральністю почуттів і переживань, із естетичністю та стоїчністю у власній культурі.

Література

1. Віннічук А. «Геройство мусить мати нагороду» : концепція історичного минулого України в романістиці другої половини ХХ століття. Вінниця, 2010. 214 с.
2. Зелененька І., Брижата Д. Проза Михайла Стельмаха та літературний канон СРСР. // FUNDAMENTAL AND APPLIED RESEARCH IN THE MODERN WORLD Abstracts of IV International Scientific and Practical Conference. Boston, USA. 2020. С. 520–531.
3. Зелененька І. «Чиї це ілюзії стенають плечима, якого народу...» : Тарас Мельничук і літературний процес

60-90-х років в Україні. Вінниця : «Едельвейс і К», 2008. 152с.

4. Історія української літератури ХХ століття : у 2 кн. За ред. В. Дончика. Київ : Либідь, 1998. Кн. 2 : Друга половина ХХ століття. 456 с.

5. Констанкевич І. Українська проза першої половини ХХ століття : автобіографічний дискурс : монографія. Луцьк : Вежа-Друк, 2014. 420 с.

6. Новиченко Л. Вічно новий реалізм : монографія. Київ, 1982. 280 с.

7. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ, 1997; 2-е вид, 1999. 446 с.

8. Подільські Божичі : посібник-хрестоматія із вивчення подільської поезії останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. / Наукові статті, коментарі та укладання І. Зелененької. Вінниця : ТОВ «Твори», 2019. 332 с.

9. Стельмах М. Вибрані твори. Київ : Акцент плюс, 2005-2010. 500 с.

10. Хоменко Б., Циганюк В. Подільськими стежками Михайла Коцюбинського. Вінниця, 2004. 147 с.

11. Штонь Г. Романи Михайла Стельмаха. /АН УРСР. Ін-т ім. Т.Г. Шевченка. Київ : Наук. думка, 1985. 270 с.

12. Янів В. Нариси до історії української етнопсихології. Мюнхен, 1993. 113 с.

Зелененька Ірина Алімівна – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української літератури Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

Оксана Пойда

АРХЕТИП ЗЕМЛІ У ХУДОЖНЬОМУ СВІТОБАЧЕННІ МИХАЙЛА СТЕЛЬМАХА (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ «ЧОТИРИ БРОДИ»)

Ментальне сприйняття Михайлом Стельмахом традиційних цінностей української нації знайшло своє органічне втілення у його творчому доробку. Успадкувавши від матері безмежну закоханість у святу землю, любов до хліборобської праці, письменник сприймає образ матері і образ землі, як повноцінні скарби, винесені з дитинства. *«...Як свята, очікувала садіння, косовиці, жнив; вона любила, щоб снопи були гарними, як діти, а полукипки, наче парубки – плече в плече. І дуже любила в жнива після праці лягати на воза і дивитись на зорі...»* [8, с. 8].

Для М. Стельмаха, який шляхом самоосвіти та постійних пошуків відповіді на найскладніші питання часу сформувався цільною особистістю, честь, гідність, патріотизм стали невід'ємною складовою його внутрішнього світу. Письменник зумів підняти до усвідомлення національних рис українців – нащадків тих хліборобів, що, засіваючи ниву, опоетизовували її в обрядових піснях і діях, вишивали символи землі на рушниках, писали на писанках, відтворювали на гончарних виробках тощо.

Поетизація усього, що оточує працюючу людину, – це одна з найхарактерніших рис індивідуального стилю нашого знаменитого земляка. У цьому є визначальна своєрідність Стельмахової ментальності, засади якої висвітлюють внутрішній світ людини з позицій, традиційних національному світобаченню. У зв'язку з цим у автора виникає природна потреба досягнути духовний мікрокосм українця, який тісно пов'язаний із землею – сакральною субстанцією, пошанованою людом, що молився і поклонявся їй.

Загалом дослідження творчості Михайла Стельмаха можемо простежити у працях В. Борщевського,

М. Домницького, О. Килимника, І. Семенчука, Г. Штоня та ін. Майже всі вони зосереджені на прозовій спадщині письменника. Більшість із цих досліджень здійснено в II половині ХХ ст. Сучасне прочитання творчої спадщини митця простежуємо в дослідженнях С. Єрмоленко, Н. Колошук, Л. Кравець, Л. Сивак, Г. Токмань, О. Харлан, Н. Романишин, матеріалах Всеукраїнської науково-практичної конференції, присвяченої 105 річниці від дня його народження «Михайло Стельмах у новітніх парадигмах наукового знання» [4] та ін. У контекстах цих досліджень так чи інакше простежується проблема землі.

Мета статті – дослідити місце архетипу землі у художньому світопросторі Михайла Стельмаха, зокрема у романі «Чотири броди».

Архетипи, за К.Г. Юнгом, представляють ту частину психічного змісту, яка ще не зазнала свідомого опрацювання і є ще тільки безпосередньою психічною даністю [5, с. 93-94].

Відколи існує людство, стільки існує проблема ставлення до землі і осмислення її цінності крізь різні виміри. У світовій мистецькій скарбниці є безліч творів, присвячених одній із найбільших цінностей людства. Лише в українській літературі можна простежити таку еволюцію образу землі: праматір – «сімейний культ» – економічна незалежність – політичний гарант.

Опираючись на академічні дефініції поняття «земля», насамперед варто досягнути землю Михайла Стельмаха як своєрідний культ, символ, архетип. «Глумачний словник» за редакцією В. Бусела, подає 9 визначень, які розкривають значення цього слова:

- Суша (на відміну від водного простору).
- Розсипчаста темно-бура речовина, що входить до складу кори нашої планети.
- (З великої літери) Третя від Сонця планета Сонячної системи, на якій ми живемо.
- Територія з угіддями, що перебувають у чиємунбудь володінні, користуванні.

- Країна, держава.
- Ґрунт, який обробляється для вирощування рослин.
- Земляна поверхня, площа, по якій ходять.
- Земля пухом – вираз доброї пам'яті про померлого.
- Місце життя й діяльності людей [1, с. 354].

Достатньо для нашого дослідження розглянути і порівняти декілька цих тлумачень, оскільки вони дадуть можливість окреслити ті значення слова «земля», які сформували характери героїв М. Стельмаха.

На думку С. Єрмоленко, «Слово «земля» – компонент багатьох усталених висловів, зафіксованих у текстах М. Стельмаха, напр.: іти на край землі; піти за тридев'ять земель; провалитися, мов крізь землю; земля йому пухом; така біда, що хоч живим у землю лізь; ходити коло землі тощо. Крім таких загальномовних фразеологізмів, джерелом яких є розмовний стиль, письменник переносить читача у світ поетичних дум про землю. Це висловлювання про багату й бідну, далеку й рідну, святую і грішную землю» [2, с. 7].

Визначальність землі у творчості письменника розкривається через типові образи селян. «Художнє мислення письменника елементарне: воно будується на основі опозицій: добро і зло, світло і темрява, свій і чужий, колективне та індивідуальне тощо. Ці опозиції виділяють селянський простір як ціннісний, своєрідну основу всесвіту» [7, с. 44]. Так, уява Данила Бондаренка поетизує найдрібнішу квітку, що породила земля: *«обабіч сиве жито й червона пшениця шепочуть свою коліскову. І вся земля, росяніючи, тепер здається коліскою, коліскою життя, надій. ...Данило має в душі велику віру, а в очах оте, що одні звуть наївністю, другі – поезією. Та, зрештою, хіба оце похилене жито, оця червона пшениця, оце чорноките просо не поезія? Не тільки той поет, що засіває віршами папір, але й той, що має в душі радість й тривогу хліба, радість й тривогу людини»* [9, с. 75]. Багатий внутрішній світ героя вповні розкривається через його ставлення до землі, яка є не

лише годувальницею, а й сама прекрасна у будь-якому вимірі.

Данило любить працю біля землі і мріє стати агрономом. *«Я ж дитя чорної землі: її тривоги – мої тривоги»*, каже він Максиму Петровичу. [9, с. 88]. Однак юнака беруть сумніви, чи зможе він. Бо ж земля тепер не зовсім добре родить. Зауважмо, що мова йде про колгоспні часи, коли землю насильно відібрали у селян і силою загнали їх у колгоспи. Пишучи роман у радянські часи, М. Стельмах міг лише натяками, між рядками означити цю проблему. Так, Данило говорить про низькі врожаї пшениці по Україні: *«Це коло бідності, коло відсталості. З 1913 року врожайність пшениці зростає тільки на якихось два пуди. Розумієте – на два! Ви самі бачите, як треба допомагати землі, щоб і вона допомагала нам»* [9, с. 82]. Для нього праця на землі і сама земля є засобом ствердження себе як особистості, утвердженням порядності, честі й гідності.

Своєрідним є ставлення до цієї сакральної субстанції і Максима Петровича – завідувача школи сільської молоді, який сприймає землю як праматір усього живого. *«Минувши огорожу саду, вони зупинилися перед своєрідним пейзажем: попереду земля в могутньому подиху викруглилась горбами, що біля обрїю підбивалися під синій круг лісів. – Отут мені вчувається первородне материнство землі, – сказав Максим Петрович. Очі його, вдивляючись у далечінь, поглибшали і взялися доброю імлюю»* [9, с. 81].

У його філософському сприйнятті клопотів біля годувальниці-матері вчувається ідея Григорія Сковороди про сродну працю. Він стверджує, що для землі важливо, щоб її, *«як душу, любили, їй дуже потрібна наша любов, а не розбій»* [9, с. 88]. Тому для нього неприйнятні усілякі заїди, для яких земля не має цінності, які ладні витиснути з неї останні соки, аби лише відзвітувати про високі врожаї перед владою. *«І земля-годувальниця родила, що могла: то зерно, то сукровицю свою. Чиновникам од землі й тепер байдуже до копіткої роботи біля неї, їм би скоріше*

вичавити соки з родючості, виконати план сьогодні, не заглядаючи, що нас чекає завтра» [9, с. 90].

Хліб і земля – це нерозривні поняття, які складають суть селянського буття. У своїй святості вони живі, бо дають надію на життя і майбутнє. «Найчастотніше у текстах М. Стельмаха те із загальнономовних значень слова «земля», яке реалізоване в конкретному слововживанні із значенням «грунт», «земельна ділянка». І це закономірно: адже йдеться у творах про землю як власність, що забезпечує добробут селянської родини» [2, с. 7].

Праця приносить радість героям роману тому, що саме за цю землю колись боролись їхні предки. *«І чи болить кому, окрім нього, серце за тим сіячем, що розсіявся на далекій Золотій Липі та й проріс травною чи казковим євшан-зіллям, щоб ми довіку мали безмір любові до рідної землі» [9, с. 87].*

Образ землі – це той архетип підсвідомого, що визначав і досі в значній мірі визначає особливості української ментальності й поведінку української людини. Земля – годувальниця, земля – жива, земля – свята. Такою вона є в усній народній творчості, а згодом постає у «Слові о полку Ігоревім», творчості Т. Шевченка, М. Коцюбинського, О. Кобилянської та багатьох інших українських представників красного письменства, зокрема й М. Стельмаха. Усім своїм єством його герої пов'язані із землею: *«Послухай старшого роками. Роздати зерно – не така вже й велика мудрість, аби воно тільки буде...Мудріше – виростити хліб. Ти вмієш ходити біля землі?» [9, с. 114], – каже Данилові секретар Мусульбас. Цей зв'язок настільки сильний (як у легендарного Антея з його матір'ю – богинею землі Геєю), що навіть жартома Данило не хоче втратити землю під ногами: *«Друзі обнялися, міцніший Василь легко підняв Данила вгору. – Василю, не відривай мене від землі. На це інші знайдуться» [9, с. 118]. Для нього земля своя, рідна, він боїться бути вирваним з неї, *«мов стеблина з лану, що тільки-тільки почав красуватися» [9, с. 266].***

Сили од землі набирається і Стах, який *«горілиць ліг на землю, головою в шапку чебрецю. Цілюще зілля пощипувало йому потилицю, обдавало густими духмяними хвилями. Білою хмарою, сонячним променем і переливом іволги стікав тут час, і добрий спокій входив у кожну кровинку чоловіка»* [9, с. 139].

Гордість проймає Данила у час переджнив'я, коли він бачить результати мудрої людської праці біля землі всупереч недолугим розпорядженням керівництва: *«Благословенна ця тиша дозрівання землі, дозрівання надій хлібороба»* [9, с. 147].

Про те, наскільки глибокий симбіоз між українським селянином і землею-годувальницею, свідчить готовність молодого агронома іти на конфлікт із керівництвом. Опираючись невігласам, які вимагали дотримуватись графіка посівної, юнак слідує за багатовіковим досвідом предків. І тепер нива йому віддячила сторицею. *«Це та пора, коли в серці селянина сходяться радощі й тривоги хліба, а між ними снуються й снуються древні, певно, ще з язичницького віку прихоплені хліборобські жалі. Жаль було сивого й золотого колоса, що нагойдався, нашелестівся, наспівався за літечко в полі і вже завтра, зітхаючи, впаде на землю, поїде до добрих людей, ляже теплим хлібом на столі»* [9, с. 140].

Відчуваючи себе частиною природи, Бондаренко розділяє людей на «свій» і «чужий», мірилом цього поділу для нього є їхнє ставлення до землі, бо вважає, що це і є той надвимір, який вирізняє справжню людину. Так, Ступач для нього «чужий», бо він «своє честолюбство не нахилить до землі» [9, с. 141], а за його недолугі розпорядження має розплачуватися хлібороб і земля. Подібним до нього є Семен Магазаник, якого звали по-вуличному «Чорт із свічечкою», в розумінні якого земля – наймичка. А от уже при першій зустрічі з Мирославою Данило дає їй оцінку як «своїй»: *«Мирослава кинула очима на невидимі ще поля і гарно посміхнулася їм. «Славна. Землю, певне, любить. А коси пахнуть матіолою, зіллячком смутку»* [9, с. 153].

М. Стельмах, створюючи образ антигероя, бачить його людиною-покручем, яка втратила ту надважливу ментальну рису, яка була властива його предкам, – живий зв'язок із рідною нивою. Магазаник, мріючи про багатство, заявляє своєму батькові: *«Бідність ніколи не розуміє багатства. А хіба ж я не доскочив би його при іншій владі, яка шанує карбованець і зиск? Хіба мені личить господарювати на лічених десятинках, коли й я сотням дав би раду? У мене земля не вилежувалась би облогами, а робила, як наймичка»* [9, с. 23]. Для нього земля лише шлях до збагачення, а не невід'ємна частка всього його життя. Маючи за плечима багато зла, він уже не може жити за заповітами матері, щоб *«триматися тільки землі і жита, бо без хліба ми нічого не варти»* [9, с. 24]. Недаремно він із сумом згадує слова Калитки, якого колись грав на сцені: *«Ох, земелько, свята земелько, – божжа ти дочечко! Як радісно тебе згрібати до купи, в одні руки. Приобрітав би тебе без ліку!..»* [9, с. 172]. Його старий батько, який пройшов багато митарств у своєму житті, мовчки прогнозує його невтішне майбутнє: *«Волюцюгою і втікачем будеш на землі»* [9, с. 28].

Роздуми Данила про призначення людини – один із ключових моментів, що допомагають зрозуміти його духовний світ: мрії, бажання, сподівання, розуміння щастя, сенсу людського життя. Найбільші цінності для юнака – земля та людина. Тому у внутрішньому монолозі признається собі в найсокровеннішому, що хоче так жити, аби *«землю по-справжньому збагнути та не зобидити даремно людини»* [9, с. 147]. Він мріє, щоб *«виріс новий господар землі – щедра в діяннях, у красі і душевності людина»* [9, с. 183], *«щоб на землі хліб ріс без людських сліз. Поглянь на моє поле, то й побачиш мою душу»* [9, с. 264]. Проходячи найскладніші випробування і переслідування, Данило не ламається, він, як і раніше, мріє про те, що буде орати, сіяти, вивчати мудрість землі, ростити врожай, людяність та любов.

Моральні основи буття людей від землі – це земля, праця й радість від неї, оскільки їхнє серце тішать

результати нелегкої роботи. Священне ставлення до нивигодувальниці, яке передалось йому у спадок від предків, для Данила Бондаренка у всьому. Цього поклоніння землі не може зрозуміти бездуховний Ступач, який не викоханий на культурних цінностях дідів-прадідів:

« – Тепер уродило, люди гарно обжинаються, то я повертаюся до житечка, до пшениці, до землі, бо землю сам Бог орав.

– Це ж де ти бачив Бога за плугом? – глумливо спитав Ступач.

– Не бачив, а чув у піснях.

– Корчувати ці пісні, цей архаїзм і етнографізм треба! Корчувати!

– Чого ж корчувати, коли там і про врожай так співається, як колись нам уродить земля: з колосочка буде жмінька, а з снопика – мірка. І в давнину, видать, про агротехніку думали» [9, с. 187].

Окремо слід окреслити філософське осмислення М. Стельмахом двох архетипів – землі і смерті. Письменник, ототожнюючи селянина із працею біля землі, роздумує про важкий труд, що висотує останні сили у зарання постарілих і згорблених трудівників: *«О наші передчасно посивілі матері, із сапкою в руках, із серпом на плечі та болючою в очах югою. Ви не проходили гімназій, ні вищих, ні нижчих шкіл. Вашою єдиною школою і книгою була книга землі, зерно у землі, сонце над землею, і діти біля персів, і діти біля ніг» [9, с. 2].* І навіть про смерть матері Данила автор пише як про втрату *«на землі ... ще однієї жниці, а на небі зажеврила ще одна зірка. І вже ніхто не почує її земного голосу» [9, с. 3].*

Вражає сцена, коли старий Корній, відчуваючи свій останній час, *«випростався, рукою, наче землю, поблагословив онуків: – Ростіть, діти, здорові, ростіть гарні, ростіть красиві й добрі» [9, с. 257].* Цей епізод дуже знаковий у творі, насамперед тим, що тут окреслено дві найбільші цінності українців – земля і рід, а також варто

звернути увагу на ті людські риси, які ніби закладає в майбуття своїм благословенням патріарх родини.

Оплакуючи перехід людини-хлібороба в інший світ (пішов у землю), митець бачить його в остаточному єднанні з рідною землею, яка приймає на вічний спочинок: *«О руки наших батьків! Чого ви одлітаєте, мов голуби, і передчасно стаєте землею, травицею та росою?»* [9, с. 89].

У М. Стельмаха «земля... традиційно постає як семантичний поліконденсат, у якому всі значення злиті. Це одночасно й Батьківщина, і планета, і природа, і ґрунт. Антропоморфний образ землі, а також інших природних об'єктів реалізовано за допомогою дієслів чи віддієслівних іменників відповідної семантики... В антропоморфних метафорах проступають народний анімізм, язичницька ритуальність, антична мудра наївність, народнопоетична містика. Люди, намагаючись пізнати світ та забезпечити своє існування в ньому, аналогізували різноманітні прояви природи із власним життям, несвідомо переносили на предмети і явища докільля свої відчуття, одухотворювали весь навколишній світ» [3, с. 29].

Метафоризуючи землю, М. Стельмах наділяє її людськими рисами. Вона – рахманна, плаче восени, стишуючись під холодною ковдрою, прокидається навесні, дихає на повні груди влітку, радіє людям і сумує обезлюдніла, розділяє з людьми веселощі й печалі, тяжко мовчить, може підстелити м'яку траву добрій людині, а злу – перечепити грудям. Будучи ментальним мірилом добра і зла, земля й віддячує добром на добро. Важливим компонентом архетипу землі є збереження у її довговічній пам'яті всього, що вона пережила за довгі тисячоліття існування, скільки випила сліз і крові, не раз руйнована, обгоріла, брата в полон і калічена ордами завойовників в минулому і в сьогоденні.

У тексті роману «Чотири броди» лише слово «земля» згадується 343 рази, а його синоніми «поле» та «нива» – більше 50.

Таким чином, осмислення архетипу землі М. Стельмахом дає можливість зробити висновки, що письменник творить ментальні образи українців ХХ століття, які в нових реаліях більшовицької та фашистської окупацій, переслідувані, залишаються залюбленими в рідну матір-годувальницю. Ці герої символізують собою незнищенність українського народу, готового відстоювати право на повноцінне життя своєї землі – родити хліб, квітчатись зелом, радіти сонцю, з любов'ю ростити людських дітей, дихати на повні груди. Можна з впевненістю твердити, що у ставленні до традиційних національних цінностей герої М. Стельмаха мають багато спільного із героями класичних творів української літератури, однак є й те, що вирізняє їх новаторськими рисами. «Чотири броди» – роман, сповнений філософських роздумів, лірико-романтична дума-епопея про важкі й щасливі шляхи українського села, які пролягли через чотири броди людського життя» [7, с. 156].

По-сучасному осмислюючи роман «Чотири броди», приходимо до висновку, що письменник зумів провести незримую лінію зв'язку між усіма поколіннями українців, яких ментально єднає, насамперед, земля. Саме вона дає надію на добре життя, годує, супроводжує людину у всіх її миттєвостях і приймає на останній спочинок. М. Стельмах звеличує своїх героїв від землі, утверджує їхню нерозривну духовну й фізичну єдність із матір'ю-годувальницею, творить новий тип етнічного українця.

Література:

1. Бусел В. Великий тлумачний словник сучасної української мови. Київ-Ірпінь : ВТФ «Перун», 2004. 1440 с.
2. Єрмоленко С. Дума про землю, розмова з землею у мовомисленні М. Стельмаха // Культура слова. №76'. 2012. С. 6–14. URL : <https://cutt.ly/9Jg0S8a> (Дата звернення : 30.05.2022).

3. Кравець Л. Архетипні метафори в мовотворчості Михайла Стельмаха // Михайло Стельмах у новітніх парадигмах наукового знання : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., присвяч. 105-річчю від дня народж. письменника / гол. ред. О.М. Куцевол [та ін.]. Вінниця : Нілан-ЛТД, 2017. 287 с.

4. Михайло Стельмах у новітніх парадигмах наукового знання : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., присвяч. 105-річчю від дня народж. письменника / гол. ред. О.М. Куцевол [та ін.]. Вінниця : Нілан-ЛТД, 2017. 287 с.

5. Юнг К. Г. Про архетипи колективного несвідомого / К.Г. Юнг // Архетип і символ. Київ : Вид-во «Астролябія», 2013. С. 92–128.

6. Семенчук І. Михайло Стельмах : нарис творчості. Київ : Дніпро, 1982. 230 с.

7. Сивак Л. Міфопоетичний світ українського селянства в романі Михайла Стельмаха «Кров людська – не водиця» та однойменній п'єсі : до проблеми історизму // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер. : Філологія, 2014, № 13. С. 43–47.

8. Стельмах М. Гуси-лебеді летять. Повість. URL : <https://cutt.ly/7Jg2d6c> (Дата звернення : 30.05.2022).

9. Стельмах М. Чотири броди. Роман. URL : <https://cutt.ly/YJg0Jld> (Дата звернення : 30.05.2022).

РОЗДІЛ II
ЛІТЕРАТУРНІ КОНТЕКСТИ ХІХ СТОЛІТТЯ

РОМАНТИЧНІ ЗАСАДИ ХУДОЖНЬОГО ВІДОБРАЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІСТОРІЇ У ТРАГЕДІЇ «САВА ЧАЛИЙ» МИКОЛИ КОСТОМАРОВА

Виникнення та становлення української історичної драматургії припадає на 30-ті – 40-ві рр. XIX століття. Саме у цей час з'являються драми Миколи Костомарова «Сава Чалий» та «Переяславська ніч», в основу яких покладено проблеми українсько-польських взаємин, їх сюжети базуються на матеріалах знакових історичних подій.

Історизм п'єс М. Костомарова прикметний описами історичних дійових осіб; деталями побуту, звичаїв, обрядів. Звертаючись до національної минувшини, М. Костомаров у романтичному ключі відтворює героїку та патріотизм, прагнення справедливості та мрії про волю українського народу.

Метою статті є з'ясувати специфіку зображення національної історії у драмі «Сава Чалий» Миколи Костомарова крізь призму національної специфіки романтизму.

У лютому 1838 року М. Костомаров написав історичну драму «Сава Чалий» – першу в новій українській літературі, визначивши її жанр як «драматические сцены на малороссийском языке».

Драматург, консолідуючи українство для ствердження права на самодостатність, творить новий ідеал націотворення і одним із перших розглядає історію українського народу не лише як діяльність окремих історичних осіб, а в цілому, акцентуючи на духовній та громадсько-суспільній діяльності, які постають в центрі зображення. Вагоме місце у творчому доробку письменника посідає новаторська концепція козацтва та обґрунтування його значення в духовній історії українського народу. Концепція образу козацтва у творчості митця, перш за все, має фольклорне походження – легенди і перекази, історичні

пісні, думи, та джерела давньої літератури – козацькі літописи, зокрема «Історія Русів».

Дію в драмі датовано першою половиною XVII століття. В основі «Сави Чалого» – народна пісня про зраду і зрадника, якого не минає помста. Але М. Костомаров вводить у п'єсу нові деталі для розширення драматичного тла, автор переніс дію на сторіччя раніше. Однак, якщо тема п'єси залишилася традиційною – помста зрадникові, то передумови зради, особистість зрадника вирішені М. Костомаровим більш повно. Автора цікавить внутрішній світ героїв більш, ніж фабула твору, задана народною піснею. М Костомаров у зрілі роки, згадуючи свій перший драматичний досвід, писав: «Взявши зміст із відомої народної пісні, зробив велику історичну помилку, довільно віднісши подію, оспівану в цій пісні, до першої половини XVII століття, тоді як вона належала до першої половини XVIII століття» [4].

У цій пісні народ звинуватив Саву Чалого в тому, що:

*Ой не схотів да пан Сава козакам служити:
Він пішов же до ляшеньків слави залучити.
Що не тільки да пан Сава церков да руйнує:
Із бісами став за право й бардзо знахарює [3].*

Такі «обвинувачення» – зраду батьківщини й віри – висунув народ Саві, причому друге увиразнює і підтверджує загальне перше: зрада своєї віри була тяжким злочином.

М. Костомаров уже на першій сторінці звернув увагу читачів на те, що з-поміж інших козаків молодий Сава Чалий вирізнявся вже тим, що він «гетьманський синок», хоча за такого сина батькові козаки не раз щиро дякували: «На славу собі і нам вигодував ти сина, пане Чалий! Голінний молодець! Ще й тридцяти літ нема йому, а вже дві пісні співають про його...» [2]. Проте самовпевненість молодого Сави яскраво проглядається уже з перших реплік. Так, коли про його подвиги заспівали пісню, він заявляє перед старшинським козацтвом: «Сава знатиме, що робитиме!» [2].

Але не зважаючи на це, М. Костомаров інтерпретує вчинок Сави дещо інакше, ніж у джерелах, якими письменник послуговувався: відчуваючи велику образу й приниження через невдячність козаків, яких той переможно водив на ляхів, підкошений підступництвом рідного батька, що спершу обіцяв синові допомогу в обранні гетьманом, а, зібравши раду, двічі заперечив проти цього, – Сава пристає на пропозицію коронного гетьмана С. Конецьпольського, зроблену від імені польського короля, – прийняти гетьманство над українськими козаками.

Сучасному читачеві незрозуміло: як може Сава Чалий погодитися на це, не тільки не відчуваючи себе зрадником «своїх», а й тішачись, що *«хоч і поляки нарікуть, та зрадником не буду, уп'ять достанеться послужити рідній Україні»*? А річ у тім, що після Люблінської унії 1569 року майже вся Правобережна Україна відійшла до новоутвореної Речі Посполитої під владу польського короля, котрий затверджував, обраного козаками, гетьмана; і козацькі гетьмани, визнаючи цю владу, не раз брали участь у спільних походах, про що справедливо й сміливо нагадує обурений Сава на початку четвертої дії.

Надії Сави Чалого встановити братерські взаємини між народами зазнали краху; С. Конецьпольський, побачивши незламність Сави, його готовність будь-якою ціною відстоювати правду, відбирає королівський привілей і свої подарунки, але все ж пропонує Саві захист від козаків, які повинні скарлати його: *«Се я знаю, – відповідає герой драми. – Та що ж тут? Крий Боже, я не боюсь смерті! Візьмете мене ви, мені те легко буде на душі, що за віру свою доведеться вмерти; уб'ють мене козаки, я весело мушу умирати: знатиму, що за короля свого предаю душу!»* [2].

Таким чином, бачимо, що письменник-романтик, знявши з Сави обвинувачення в зраді православної віри, робить його, навпаки, захисником її, не зрадником, а мучеником, жертвою інтриги зрадника Гната Голого, який помстився Саві за те, що той «відібрав» у нього наречену

Катерину, а Катерині – за те, що вона в мить розправи не згодилася прихилитися до Гната.

Автор у центрі твору поставив конфлікти, які не порушуються в «Історії Русів». Молодий герой-козак Сава Чалий, який відзначився у багатьох боях небаченою хоробрістю, оспіваний народом, є, здавалось би, найкращою кандидатурою на виборах нового гетьмана. Але його батько Петро Чалий замість того, щоб підтримати сина, говорить козацькій громаді про його амбіційність, недосвідченість і юний вік. Тобто, в новому форматі постає конфлікт батьків і дітей. Сава, ображений на козаків і на батька, полишає товариство і повертається на бік Польщі, готовий служити королю, якщо його призначать наказним гетьманом. Він отримує таку обіцянку за умови, якщо буде привертати народ до унії, що спричиняє ще один конфлікт – Сава не може зрадити свою віру: *«Тілом і душою радніш я вам служити, а на свою віру війною не піду... Моя віра мені над усе дорожче»* [2]. Присутній у творі і мотив зради, який деякою мірою розвінчує усталений погляд на козацьке побратимство і вірність. Гнат Голий, найближчий друг Сави, уміло розставляє йому пастки і, маніпулюючи козаками, убиває героя, його дружину, хоча й сам гине від рук тих же козаків.

Автор досить критично змальовує образ козацтва, створює власний підхід до його бачення, який був сформований не лише на основі науково-історичних, а і фольклорних джерел, як і в «Історії Русів». Він героїзує минуле і протиставляє його сьогоденню: *«Ех, братику, не те колись у давні роки було, при батькові нашому Конашевичі... Не те щоб як-небудь так... Бувало, духу козацького лякаються! А доставалося й татарві, й туркові, і всім. А що здобиченьки! І Боже милостивий! Не перелічиш, бувало. А все то через тее завзяття! Тепер уже таких і молодців нема»* [2]. Козацька старшина, згадує свої подвиги, героїчне минуле, криваві бої з ворогами, самовозвеличується, але ігнорує ті біди та нещастя, від яких потерпає Україна, і лише Сава Чалий, який уособлює

романтичний образ козака-героя, звертається до них зі словами: *«Хто веселитиметься, дивлячися на те, що там послідню худобу у людей забирають, дітей від матерів однімають, у православні церкви не пуцають, сповідатися та причащатися не велять... Скоро із християн перевернуться на нехристей, а тут думки й гадки об тім нема! Мов не одної матері діти! Панове братці! Гуляли й діди наші, та й вороги від їх трусилися. А у нас... де кричать, а де співають, де кров іллють, а де горілку п'ють. Аби мені гаразд, а об других нема заходу! Не таке вам пиво пити подобає, коли наша Вкраїна пропадає!»* [2].

Варто зауважити, що у драмі «Сава Чалий» відображено переоцінку автором козаччини. Розглядається думка, що козацтво не завжди уособлює образ вольниці, в якому проступає ідея національної незалежності України.

М. Костомаров, на відміну від своїх попередників, проаналізував минуле і сучасне, знайшов нові мотиви та підходи до їх зображення. Митець відійшов від притаманного для його століття захопленого (дещо ідеалізованого) змалювання образу козацтва, в його п'єсі відсутні міцні морально-психологічні зв'язки між авторитетом керівника і підлеглими, що призводить до того, що козаки стають слухняним зряддям іншого (Гната Голого), не розгадавши його підступних намірів, і як некерована маса чинять ряд убивств.

М. Костомаров об'єктивно змалював образ козацтва, висловлюючи негативне ставлення до національного самовеличчя та приховування огріхів минулого. Він знайшов середину між романтичним і реалістичним зображенням, змалювавши козаків як людей, яким притаманні пристрасті, амбіції, здатність робити помилки. Автор не применшив їх історичні заслуги, навпаки, на початку твору він відобразив героїку козаччини, але сучасний образ – реалістичний – викликає у читача водночас і повагу, і співчуття. Своєю драмою М. Костомаров указав українцям на їх помилки в минулому, щоб попередити їх появу у сучасному і майбутньому.

Література

1. Історія української літератури / Н.С. Поляруш, А.П. Віннічук, В.П. Крупка, В.І. Ткаченко... Вінниця, 2017. 178 с.
2. Костомаров М. Сава Чалий. (Драматические сцены на южнорусском языке). <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=10417> (дата звернення : 02.05.2022).
3. Ой був у Січі старий козак... <https://www.pisni.org.ua/songs/129426.html>.
4. Товт О. Засоби моделювання образу Сави Чалого в однойменній драмі Миколи Костомарова. <https://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/handle/lib/10944> (дата звернення: 05.05.2022).
5. Товт О. Історична та художня правда в трагедії Миколи Костомарова «Сава Чалий». <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=885851>(дата звернення: 05.05.2022).

Бабич Ольга – здобувач ступеня вищої освіти магістра факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

Наукові інтереси – українська історична драматургія.

Науковий керівник – кандидат філологічних наук, доцент Віннічук А.П.

Вікторія Варчук

ІСТОРИЧНІ ТВОРИ МИКОЛИ КОСТОМАРОВА У ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ СТУДІЯХ

Досліджуючи творчу спадщину Миколи Костомарова, важко виокремити якусь одне з його численних наукових уподобань чи вузьку жанрову «прив'язаність до граней одного таланту, це штрихи до портрету однієї геніальної людини, котра усім своїм життям утверджувала гуманізм, національну українську своєрідність, відкритість, глибину, щирість менталітету, право народу на свою мову, літературу, культуру, на свою долю. М. Костомаров умів наповнювати історичний матеріал універсальним, загальнолюдським змістом, белетризувати історію, творити її як сукупність життєвих історій кожного персонажа, моделюючи в такий спосіб драму людського буття в усій її повноті. У всьому він виявив свій стиль, прагнення з'ясувати глибинну сутність і різноаспектність проблеми, знайти відповіді на питання про генезис, шляхи і майбутню долю свого народу. Історіософію М. Костомарова репрезентують і концепти свободи, рівності, єднання народів.

У сучасних наукових працях є значна кількість праць про творчість М. Костомарова, зокрема варто назвати дослідження, Є. Кирилюка, Д. Наливайка, П. Приходька, П. Рудіна, І. Франка, П. Хропка, А. Шамрая, В. Шубравського та інші. У них письменник згадувався в контексті аналізу інших літературознавчих і театрознавчих проблем. Окремі наукові розвідки були присвячені безпосередньо творчості М. Костомарова: Я. Козачка, О. Некряч, І. Пільгука, Ю. Пінчука, В. Смілянської, Т. Сокіл, І. Ярошевич, М. Яценка та інших. Щодо означеної теми є певні дослідження, зокрема варто згадати монографію О. Гончара «Микола Костомаров: постать історика на тлі епохи» [1], статтю О. Товт «Драматургія Миколи Костомарова в критиці та літературознавстві» [8] та ін.

Мета статті – простежити динаміку літературознавчих досліджень художньої спадщини Миколи Костомарова на історичну тематику.

Дискурсивне поле творів М. Костомарова пов'язане з Україною, було водночас різноманітним і вузьким. Воно було різноманітним, оскільки охоплювало образи людей з діаметрально протилежними ідеологіями, які, тим не менш, вважали себе українськими патріотами. Сфера була вузькою, оскільки в дискурсі про Україну було лише кілька українських літераторів; а також тому, що більшість з цих літераторів поділяла ту саму передумову, тобто етнолінгвістичне бачення українства. Талановито змальована та описана українська громада була досить унікальною та неповторною для іноземців навіть у релігійному ставленні.

Художнє мислення письменника-драматурга, а стосовно М. Костомарова – ще й вченого-історика, базувалося на вмінні наповнювати історичний матеріал універсальним, загальнолюдським змістом, белетризувати історію, творити її як сукупність життєвих історій кожного персонажа, моделюючи в такий спосіб драму людського буття в усій її повноті. Доведено, що у своїх намаганнях подавати екзистенційно загострені людські характери, зміщувати акценти з історичного на власне людське письменник випереджає свій час і наближається до кращих зразків жанру історичної драми, яка розвинулася в добу модернізму [2, с. 10].

Внесок М. Костомарова у розвиток історичної драми є величезним. Це підтверджують згадки про нього не лише від критиків, а й від його сучасників. Блискучу оцінку творчості М. Костомарова надав історик В. Ключевський: «Російська історія була йому музеєм наповненим колекцією рідкісних або звичайних предметів. Він байдуже проходив повз останніх, зупинявся перед першими, довго й уважно милувався ними. Через кілька днів читаюча публіка отримувала чудову монографію в одному чи двох томах й прочитувала її з насолодою» [6].

Яскраву оцінку творчості М. Костомарова дав визначний історик та політичний діяч ХХ ст.

М. Грушевський, називаючи його агітатором та полемістом [10, с. 36].

Незважаючи на загальний успіх творів письменника ще за життя, критики вже по-різному ставилися до них.

Так, наприклад, перший, хто згадає М. Костомарова з його сучасників, був І. Срезневський. Із їхнього листування довідуємося про першу літературну спробу митця в драматичному жанрі («Сава Чалий»). Коректурні відбитки «Сави Чалого» отримав й І. Срезневський. Одним із перших про згаданий твір висловився харківський романтик І. Розковшенко, який у листі до І. Срезневського написав, що автор «не выдержал драматизма в действии», «сцены уж слишком растянуты», «многословия слишком много», «характеров нет, действующие лица все бледны» [4, с. 19].

В «Отечественных записках» був опублікований позитивний відгук на твір. Анонімний автор, крім кількох зауваг про недосконалість характеристичної та мотиваційної підкреслено підтримав авторську ідеологію про опис героїчного минулого України та відстоювання автономності українців як окремої народної одиниці.

Згадуючи твір митця «Переяславська ніч», варто згадати, що йому критики надали значення такому, що є паралеллю з діаметральністю попередньої творчості М. Костомарова. Це означає, що автора прямо звинуватили у наслідуванні чи навіть копіюванні, а саме, наприклад, Н. Тихорський запевняв, що М. Костомаров наслідує творчі та художні традиції І. Котляревського, який в свою чергу також зображав будення та буремність подій українського народу в історичному контексті творчості, базуючи свої поеми на творах античності. Проте, на захист М. Костомарова виступив К. Сементовський, піднісши художнє значення «Переяславської ночі» до найвидатніших явищ у сучасній драматичній літературі [5].

Не залишилася поза увагою сучасників автора й остання драматургічна спроба М. Костомарова – «Эллины Тавриды». Улітку 1883 р. у маєтку Костомарових у Дідівцях гостював літературознавець В. Горленко. Останній

згадував: «В то лето, кроме исторических работ, Костомаров писал свою драму «Эллины Тавриды». А вже 1884 р. критик написав рецензію на цей твір, приділивши значну увагу основній ідеї цієї роботи – створенні федерації на національній основі. На думку вченого й письменника Д. Мордовця, історична драма «Эллины Тавриды» написана «с необыкновенным философским спокойствием: только уравновешенная старость, чуждая страстей, могла создать подобное произведение она напоминала произведения классические – Эсхила и Софокла» [11, с. 28].

Крім сучасників творчість М. Костомарова досліджували й після його смерті. Так, наприклад, І. Франкові постать М. Костомарова дуже імпонувала. Дослідник виокремлює драматичну поему «Юпитер светлый плывет по зеленым водам киммерийским». Він здійснює переклад українською мовою в 1915 році під назвою «На руїнах Пантікапеї», щоб «присвоїти сей твір нашому письменству та додати рівночасно нев'янучу цвітку до вінця слави М. Костомарова» [9, с. 108].

Щодо зазнавання критики творів у часи радянщини, то проза М. Костомарова вважалася чимось досить вульгарним, що призвело до фальшивого трактування його творчості та спадщини.

Слід згадати також монографії П. Попова («М. Костомаров як фольклорист», 1968) та Ю. Пінчука («Исторические взгляды Н. И. Костомарова», 1984). Останній є також автором першого україномовного життєпису М. Костомарова «Микола Іванович Костомаров» (1992 р).

Віання нової думки про твори М. Костомарова проявляються у праці В. Івашківа «Українська романтична драма 30-40 рр. ХІХ ст.» та передмові В. Смілянської до двотомного видання творів письменника. Дослідниця зазначає, що хоч «постать М. Костомарова у всій багатогранності духовних обширів, з усім багатством його величезного, як на одну людину, доробку історика, фольклориста, поета, драматурга, прозаїка, літературного

критика, публіциста – мало знана сучасному читачеві» [7, с. 14].

На мою думку, у художніх творах автор залишався істориком-науковцем, а не митцем, тому «художній історизм трагедій М. Костомарова прямо співвідноситься із характером історизму його наукових досліджень» [8, с. 61-62]. Драматург відійшов від зображення виключно побутових відносин, натомість «сприяв утвердженню історичної тематики в українській драматургії і виробленню принципів художнього історизму» [8, с. 61].

Наступним, хто досліджував творчість М. Костомарова, був М. Яценко. Його вислови про драматурга є досить цікавими, як на мене. Так, наприклад, він згадує про М. Костомарова таким чином: «намагаються обійняти духовним зором усю багатоманітність життя свого народу, прилучитися до розвитку його творчого духу, примножити його сили в боротьбі за суспільний прогрес і національний розвиток». Насамперед, такий відгук письменник отримав через те, що уся історична проза, на думку М. Яценка, пронизана гуманістичними ідеями, а також ідеями справедливості та свободи [12].

Науковець Я. Козачок відзначає непересічний внесок Миколи Костомарова у процес націєтворення: «Він розширював ідейно-естетичні межі романтизму, творив засади якісно нової літератури, вітчизняної науково-літературної критики, методологію націєтворчої ідеї, власний метод історичної науки, основи соціології, етнопсихології, історіософії [3, с. 8].

По-новому на роль М. Костомарова у творенні історичної белетристики та драми підійшла науковиця О. Гончар, яка здійснила аналіз сучасної української історіографії, що висвітлює наукову, публіцистичну та громадську діяльність вченого з огляду на його україноцентричну позицію, значну увагу також приділено міждисциплінарному дискурсу вітчизняного костомаровознавства. Висвітлено погляди Миколи Костомарова на ключові питання української історії та

культури. Вона розглядає наукову творчість вченого у світлі джерел особового походження. [1].

Отже, досліджуючи роботи лише деяких критиків щодо творчості М. Костомарова, можемо зробити висновок, що вивчення його творів є надзвичайно цікавим. Усі вище названі розвідки засвідчують перспективність й актуальність наукових розробок у напрямі всебічного осмислення художньої спадщини письменника.

Література:

1. Гончар О. Микола Костомаров : постать історика на тлі епохи. Київ : Інститут історії України НАН України, 2017. 274 с. URL : <https://cutt.ly/cJldijB> (Дата звернення : 30.05.2022)

2. Донік О. Співробітництво Миколи Костомарова з журналом «Киевская старина» (1882-1884 рр.). Україна-Європа-Світ. Міжнародний збірник наукових праць. Серія : Історія, міжнародні відносини. Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2013. Вип. 12. 224 с.

3. Козачок Я. Українська ідея : з вузької стежки на широку дорогу (художня і науково-публіцистична творчість Миколи Костомарова) : Монографія. Київ : НАУ. 2004. 352 с.

4. Комаринець Т. Ідейно-естетичні основи українського романтизму. Львів : «Вища школа». 1983. 224 с.

5. Кузьма О. Драматургічна майстерність М. Костомарова («Кремуций Корд»). М. Костомаров і його епоха : текст і контексти : зб. наук. праць. Рівне : Волинські обереги. 2017. 72 с.

6. Пінчук Ю. Ключевський Василь Йосипович URL : <https://cutt.ly/uJlflcH> (Дата звернення : 30.05.2022).

7. Смілянська В. Літературна творчість Миколи Костомарова // Костомаров М.І. Твори : У 2 т. Київ. 1990. Т.1. С. 5–37.

8. Товт О. Драматургія Миколи Костомарова в критиці та літературознавстві. URL : <https://cutt.ly/5JldeGf> (Дата звернення : 30.05.2022).

9. Чамата Н. Про особливості раннього українського гекзаметра. *Слово і Час*. 2010. № 8. С. 105–116.

10. Шамрай А. Перші спроби романтичної драми // Харківська школа романтиків : у 3 т. Харків : Держвидав України, 1930. Т. 3. С. 35-44.

11. Шнайдер І. Трагедія «Сава Чалий» Карпенка-Карого і українська історична драма XIX ст. Київ : Вид-во АН УРСР. 1959. С. 26–29.

12. Яценко М. Микола Іванович Костомаров – фольклорист і літературознавець // Костомаров М. Слов'янська міфологія : Вибрані праці з фольклористики й літературознавства. Київ : Либідь. 1994. С. 5–44.

Варчук Вікторія – здобувач ступеня вищої освіти бакалавра факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

Наукові інтереси – нове прочитання української класичної літератури.

Науковий керівник – ст. викл. Пойда О. А.

Марина Швець

ВІЗУАЛЬНА ОБРАЗНІСТЬ У ПОВІСТІ І. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО «БУРЛАЧКА»

Нині такий літературний напрям, як реалізм, перебуває за межами сучасних наукових розвідок, проте потребує подальшого узагальнення й переосмислення. Аналіз візуальності у художньому творі спрямовується на два аспекти: наративний, тобто як щось чи когось у творі

зобразив митець; рецептивний, тобто як це сприйнято читачем. Серед найважливіших характеристик художнього світу – міра й специфіка візуалізації, тривалість і яскравість внутрішнього зорового бачення в творі [3, с. 9].

Питання візуальної образності у художніх творах досліджували такі українські літературознавці, як Л. Генералюк, О. Дроботун, Г. Клочек, О. Ковальчук, В. Савченко, К. Сізова та ін. Вітчизняні науковці (О. Білецький, Н. Крутікова, Т. Мейзерська, Р. Міщук, Я. Муравецька, А. Ніковський, М. Гарнавський та ін.) вивчали окремі аспекти візуальності у творчості І. Нечуй-Левицького. Проте взаємодія візуального та словесного в повісті «Бурлачка» митця потребує детального дослідження.

Мета статті – проаналізувати повість «Бурлачка» І. Нечуй-Левицького крізь призму зорової образності.

І. Нечуй-Левицький проявляв інтерес до візуальності, досить часто використовував її засоби у власній творчості. Автор спростовує можливість творення художнього світу без категорії «естетичної краси». Він послуговується образом дзеркала, тобто змальовує реалізм крізь візуальне. Письменник повинен не фотографувати реальність, а стати «осередком випнутого або увігнутого скла», так би мовити призмою, крізь яку реалізувалося б переосмислення дійсного життя українського народу [7, с. 91]. Крім того, варто зазначити, що І. Нечуй-Левицький переконаний у нерозривному зв'язку принципу реалізму із принципом національного.

Письменник користується у своїх творах обидвома принципами візуальності, при цьому дотримуючись засад реалізму. Так, він змальовує знайомі з дитячих років картини природи, проявляє здатність до панорамного бачення, опирається на типові випадки з життя, зображає типову героїню в типових обставинах (за винятком епізоду заміжжя Василини). С. Єфремов звертав увагу на «парність персонажів» у художніх творах автора. Наприклад, дві москочки, дві невістки у Кайдашихи, дві баби, дві бурлачки

[2, с. 48-49]. А. Ніковський підкреслював, що «на цілій землі українській вибрано довільно один кружечок, на йому дано «п» однакових одиниць і для прикладу, для експерименту ... взято одну енну, тую Василину» [8, с. 12], тобто так дослідник обґрунтовує вибір назви повісті саме «Бурлачка», а не «Василина» абощо.

Реалістична манера письма І. Нечуя-Левицького зумовлює опис певних соціокультурних типів. Ще І. Франко відзначив здатність письменника до фотографізму: «І. Нечуй-Левицький був артистом, творцем живих типів і нічим більше» [9, с. 373]. Ю. Меженко доводить, що митець «ніколи не переносив соціальної оцінки в площину національної ворожнечи. Він не обвинувачує людину, а завжди шукає причини десь у зовнішніх умовах, в оточенні, і тому в нього винуватий не Станіслав Ястшембський (як поляк) і не Лейзор Рабиненко (як єврей) в тому, що вони вчиняють зле Василіні, а винуватими виходить пан і фабриканти, тобто певні соціальні одиниці» [4, с. 1].

Звертаємо увагу на «неоднорідність» типів, якими постають головні герої. Так, на трансформацію Ястшембського впливає оточення – *«товарх панського шару, ще другий, мужицький шар»* [6, с. 23-24], Василіну переповнюють гордощі від зростання самооцінки власної краси й закоханості в неї пана, тому змінюється навіть її ходьба – *«як походжають по горницях панни»* [6, с. 62]. Проте паралельно з цим автор зображує властиве для кожної соціальної верстви – *«біле панське лице», «сухі жидки», «з повного шиєю, з розкішним волоссям на голові, він і справді був схожий на добре вгодованого тилистого купця»* [6].

Я. Муравецька зауважує, що в повісті присутні елементи «так званого романтичного ока» [5]. Уособленням «штучного ока» стає матеріальний предмет – дзеркало, що символізує викривлене бачення. Відтак перепади настрою та зміна подій відбувається через дзеркало, героїня спостерігає за собою крізь призму віддзеркалення: *«Вона глянула на те дзеркало, де вперше побачила себе всю в*

квітах та стрічках, і для неї здалося, що вона бачить себе у тому дзеркалі блідою, жовтою на виду, старчихою» [6, с. 81].

Письменнику вдалося створити образ героїні таким чином, що читачу легко її відчувати, помічати її зорове самосприймання, відслідковувати думки й емоції відповідно до зміни образів. Тому автор не потребує окремо зупинитися на психологічному змалюванні героїв. Наприклад, Василені притаманне образне мислення, у неї багата фольклорна уява, вона не роздумує про стосунки з паном, а бачить себе як маківку, яку обриває пан Ясштембський. Такі асоціації перегукуються з романтичними баладами, у яких дівчина часто перетворюється на топольку через нещасливу любов.

Т. Гундорова, студіюючи повість І. Нечуя-Левицького «Бурлачка», акцентує на об'єднанні материнського архетипу природи з героїнею, у ній віддзеркаленою: «Символізація жінки в дзеркалі у Нечуя вже не демонічна, а божественна. Божественна Природа є тим дзеркалом, в яке дивиться наратор Нечуя-Левицького» [1].

Зображене в повісті ніби виставлене на показ для зовнішнього сприйняття, як у виставі, тобто в творі є і змальоване, і його бачення ймовірним читачем. До прикладу, візуальним є епізод покарання Василені, коли Василь відрізає їй коли і цим змінює її зовнішність.

Наступний принцип національності, який, на думку І. Нечуя-Левицького, «складається з двох прикмет: з надвірної, зверхньої – народного язика, і осередкової – глибоко національно-психологічного характеру народу» [7, с. 93]. Митець наголошує на народності, до складу якої, за його переконаннями, входять народна мова, фольклорні традиції і дух народної поезії.

Важливість фольклору для письменника відзначає Ю. Меженко: «Етнографія і побутова правда – це була для Левицького така межа, за яку він сам ніколи не вийшов та й інших картав за спроби вийти з-під влади фотографічності» [4, с. 1]. Ці переконання митця прослідковуються у його

творах. Так, зображення краси Василини перегукується із рефреном народної пісні. Героїня втілює в собі ідеальний і штучний пісенний образ. Інший дослідник А. Ніковський порівняв Василину з лялькою: «це лялька з етнографічного музею, воскова лялька у всі моменти свого життя, навіть трагічні, в неї все типове, але не характерне, не цікаве, не одмітне» [6, с. 10]. Таким чином, реалістичне змалювання героїні ґрунтується на романтичному народному уявленні.

Хоча образ Василини не є повністю типовим, адже вона вирізняється неймовірною красою: *«Паляний і його жінка, і Василина, й усі діти були дуже схожі між собою. Але найстарша дочка Василина була на диво гарна»* [7, с. 7]. Простежується наскрізний мотив повісті – згадки про вроду героїні, оскільки на сторінках усього твору кожен відзначає її красу. Таким чином, письменник подає цю характеристику зовнішності Василини як об'єктивне беззаперечне твердження.

Втім вродливість героїні поєднується зі ще однією рисою характеру дівчини – її добротою. Михалчевський своїм риторичним запитанням підкреслює поєднання краси з добром: *«Мати дурнісінько боїться Василини. Чи може ж бути недоброю людина з такою чарівною красою, з такими веселими, добрими, дитячими очима?»* [7, с. 187]. А мати Михалчевського співчуває дівчині, їй шкода *«такої молоді тишної краси»* [7, с. 187]. Але автор увиразнює негативний вплив вродливості на героїню, бо вона починає вивищуватися над простими наймичками. Отже, образ Василини ґрунтується на історіографічному та естетичному підходах з метою досягнення реалістичного зображення.

У повісті наявні елементи візуального сюжетотворення. Насамперед, фабула твору вибудована на змалюванні краси бурлачки: завдяки вродливості її бере на роботу пан Яштембський, споюють горілкою бурлаки, її покохав Михалчевський, співчуває Михалчевська. Крім того, із візуальністю пов'язується кохання головних героїв: Іван має бажання одружитися лише з вродливою дівчиною, а Марія згадує чарівні очі й брови, мріє знайти свою любов;

краса об'єднує Марію і Василину, Марія помічає вроду Васиlines, реакцію бурлак на дівчину, усвідомлює схожість їхніх доль.

Отже, «Бурлачка» поєднує реалістичну і романтичну візуальність, панорамне бачення та викривлене дзеркало. Образ Васиlines є поєднанням етнографічно-типового з неймовірною вродою, а також, за влучним висловленням І. Франка, стає лейтмотивом повісті і презентує читачам саме «артиста зору».

Література

1. Гундорова Т. Жінка і дзеркало, 2000. URL : <http://www.ji.lviv.ua/n17texts/hundorova.htm>
2. Єфремов С. Іван Левицький-Нечуй. URL : <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/19557/file.pdf>
3. Ключок Г. Поетика візуальності Тараса Шевченка : монографія. Київ : Академвидав, 2013. 250 с.
4. Меженко Ю. Іван Семенович Нечуй-Левицький. Літературний нарис. URL: <http://sites.utoronto.ca/elul/Nechui/Mezhenko.html>
5. Муравецька Я. Функціонування візуальних компонентів у творчості Івана Нечуя-Левицького: від лейтмотиву до архітектоники. *Dialogul slaviștilor la începutul secolului al XXI-lea*. Anul VII, nr. 1/2019. С. 273–279.
6. Нечуй-Левицький І. Бурлачка. Київ : Дніпро, 1983. 205 с.
7. Нечуй-Левицький І. Зібрання творів : У 10 т. Київ : Наукова думка, 1965. Т. 10. 444 с.
8. Ніковський А. Передмова до «Бурлачки». Нечуй-Левицький І. Бурлачка / ред. А. Ніковського. Київ, 1926. С. 5–28.
9. Франко І. Ювілей Івана Левицького. Франко І. Зібрання творів : У 50 т. Т. 35. Київ, 1982. С. 370–376.

Швець Марина – здобувач ступеня вищої освіти бакалавра факультету філології й журналістики імені

Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

Наукові інтереси – реалістична проза І. Нечуя-Левицького, візуальна образність в художніх творах.

Науковий керівник – кандидат педагогічних наук, асистент Петрович О. Б.

Аліна Артемчук

ПРОБЛЕМА ЛЮДСЬКОЇ БЕЗДУХОВНОСТІ (ЗА П'ЄСОЮ І. КАРПЕНКА-КАРОГО «СТО ТИСЯЧ»)

Іван Карпенко-Карий у своїх творах змальовує вражаючу невідповідність поведінки персонажів народним уявленням про сенс буття і людське щастя. Ця морально-психологічна мозаїка українського ментального типу великого землевласника складається через відображення діалектики загальнолюдських цінностей і конкретно-індивідуальних їх проявів у повсякденному житті. Саме цей феномен є причиною нашої зацікавленості детальним дослідженням специфіки образів у комедіографії драматурга, а саме образу Герасима Калитки.

Сила комедії «Сто тисяч» у тому, що у ній відтворено нові зміни в житті села, глибоко розкритий хижачський характер сільської буржуазії, нові її засоби експлуатації та збагачення. Головним персонажем твору є Герасим Калитка. Життя в його розумінні складається з двох понять – грошей і землі, всі думки і його мрії, розмови і вчинки базуються на них. Земля для Калитки – це скарб, основа для наживи, тому він говорить про неї із захопленням, благоговінням: *«Ох, земелько, свята земелько, божа ти дочечко! Як радісно тебе загібати докупити, в одні руки... Приобрітав би тебе без ліку... Глянеш оком навколо – усе твоє: там череда пасеться, там орють на пар, а тут зазеленіла вже пшениця і колосується жито; і все то гроші, гроші, гроші...»* [1, с. 242].

Зважаючи на вищезгадані слова Калитки, можемо впевнено сказати, що сенсом життя героя є гроші, саме у них він вбачає своє щастя. Увесь твір постає ілюстрацією гонитви за цим щастям.

Герасим Калитка – образ доволі суперечливий, певною мірою еклектичний. Захоплений жадобою накопичення капіталу будь-якою ціною, фанатично націлений на скуповування землі («хворий на землю») настільки, що всі думки, внутрішні поривання, побут, звички запрограмовані на збагачення. Герасим, як і Самрось Жолудь із драми М. Кропивницького «Де зерно, там і полова», мріє стати багатим поміщиком (ментальний тип старосвітського поміщика за М. Шлемкевичем). У нього вже є двісті десятин землі, але цього замало для здійснення мрії: він марить придбати ще 250 десятин збанкрутілого пана – сусіда Смоквинова, а потім – скупити всю землю довкруги [3, с. 381]. Зважаючи на ці слова Калитки про «земельку», можемо впевнено сказати, що сенсом життя героя є гроші, саме у них він вбачає своє щастя. Увесь твір постає ілюстрацією гонитви за цим щастям.

У комедії «Сто тисяч» І. Карпенко-Карий малює багатія, якому постійно «копиту не хватає». Мріючи ще більше збагатитися, він погоджується на аферу з купівлею ста тисяч. Жадібність, захланність головного героя є своєрідною алюзією на загальновідомі маркери українського менталітету. Заради здійснення заповітної мрії, чоловік ладен відмовитися від усього: *«Я не буду панувать, ні! Як їв борщ та кашу, так і їстиму, як мазав чоботи дьохтьом, так і мазатиму, а зате всю землю навкруги скуплю. Їдеш день – чия земля? Калитчина; Їдеш два – чия земля? Калитчина;... Диханіє стирає... А скотини, а овець розведу – земля під товаром буде стогнать...»* [1, с. 267].

Питання грошей драматург розкриває всебічно – тому з'являється не такий багатий, але не менш жадібний і водночас довірливий кум Калитки Савка, який просить у нього грошей. Саме Савка завів мову про так звані нечисті

гроші, які начебто має їхній багатий сусід Жолудь. Савка розповідає й власну історію про те, що і сам хотів був «познайомитися» з чортом, який, за народними повір'ями, може дати грошей в обмін на душу: *«Чи душу йому, лущипрові, треба, то нехай би брав, бо без душі, мабуть, легше, як без грошей»* [1, с. 244]. А тому навіть пішов на перехрестя доріг у ніч під Івана Купала. Зрозуміло, що Савка чорта не побачив, але кликав його, а після третього прохання пробіг біля нього заєць, якого селянин прийняв за чорта. Така сміливість кума сподобалася Калитці, і він вирішив спершу позичити йому грошей, а згодом використати як спільника для купівлі фальшивих грошей. Водночас і Савка подумав про Калитку як людину, яка має нечисті гроші та й, мабуть, не свою душу.

Цікавий аналіз образу Герасима Калитки знаходимо у Н. Медведя, який порівнює одразу трьох героїв, щоб досягти більш глибинного аналізу. Це Діккенсовий Скрудж, Бичок М. Кропивницького та Герасим Калитка І. Карпенка-Карого. Дослідник вважає, що жадоба збагачення, скупість і душевна черствість – це ті якості характеру, які ріднять Скруджа з головними героями творів М. Кропивницького й І. Карпенка-Карого. Але прагнення збагатитися керує героями трьох творів не однаковою мірою. Якщо М. Кропивницький в образі Бичка і Ч. Діккенс в образі Скруджа показують типи людей здирників, лихварів, під діями яких руйнується життя бідних людей, то І. Карпенко-Карий вклав у образ Калитки значно більше смислу. Щоб переконатись у цьому, варто звернути увагу на його монолог-роздум про гроші: *«Ви ударяйте на гроші – гроші всьому голова»* [1, с. 250].

Усі ці розмови відбуваються в основному в другій дії комедії, інтрига якої майже статична, бо вона переважно показує сімейне життя протагоніста, тоді як перша дія більш динамічна, адже своїм завданням мала сформувати у читача та глядача всі характери та сюжетні лінії твору загалом. Калитка постає передусім як скупий господар у ставленні не лише до наймитів, а й до дружини та сина.

Герасим лає робітника, який за вечерею узяв окраєць хліба, далі кричить уже на дружину, яка не стереже хліб. Практично так само чинить й Пузир, адже виганяє з дому голодного Маюфеса, який начебто робив добру справу для самого Пузира – намовляв його на аферу з вівцями.

Сам Калитка, піддавшись спокусі майже задарма дістати силу-силенну грошей, справді намагається обдурити свого шахрая – замість п'яти тисяч справжніх рублів дав йому три тисячі («...я й жида сьогодні обманив, [...] я [...] йому тиць замість п'ятох та тільки три тисячі») [1, с. 279], хоча його самого, як відомо, надурили набагато жорстокіше. Тому герой комедії І. Карпенка-Карого лише виявив національні риси, як йому здалося, хитрого українця. Тут знову ж можемо вказати на певні аналогії зі спадщиною П. Куліша, який писав у «Дописках» до поеми «Куліш у пеклі» про українця, котрий у Москві рахував галок на церквах. Як відомо, поліцейський змусив українця заплатити за це.

Прагнення легкого збагачення зовсім затуманило розум Калитки – від цієї афери його й не спинили плутана відповідь Невідомого на природне запитання Герасима про те, чому ж той сам не торгує за свої фальшиві гроші, а хоче за них набагато менше справжніх. Пропозиція Невідомого мала успіх, бо цей шахрай заторкнув найчутливішу струну душі Герасима.

Фраза «Легко по своїй власній землі ходить» передає значно ширший зміст прагнень героя, ніж лише збагатитися. Він мріє про утвердження власної людської гідності, яку, на жаль, бачить через можливість дорости до великої буржуазії, крупних сільських аграріїв. Тобто бажає збільшити свою вагу в суспільстві, тому й скуповує землі і примножує «копитал». І. Карпенко-Карий показав людину у вирі нових процесів становлення сільської буржуазії як нового суспільного класу на зламі епох [2, с. 128].

Як бачимо, Герасим Калитка є типовим героєм, котрий прагне здобути собі вигоду через аферу – такими є й Павло Серпокрил («Понад Дніпром»), який їде в Оренбурзькі

степи, щоб дістати «сто десятин на вічність» [1, с. 279], а заплатити за це мінімальні гроші; Терентій Пузир («Хазяїн»), який прагне збагатитися через аферу з банкрутством, Михайло Окунь («Розумний і дурень») – через аферу з шинками, які формально відписав на батька, через що той мусить відбути ув'язнення, коли не заплатить штраф, врешті, такий і Мартин Боруля з однойменної комедії, який прагне дворянства будь-якими засобами.

На наш погляд, Герасима Калитку не можна назвати щасливою людиною. Обрані ним шляхи до збагачення через шахрайство, обдурювання людей, злочини призводять до втрати ним таких моральних цінностей, як сумління, справедливість, честь. Герой здатний переступити через християнські заповіді, незважаючи на людську біду, ошукує навіть близьких йому людей. Крім того, обдурювання перестає бути для нього явищем ганебним, він навіть хизується тим, що може обвести будь-кого. Але фінал п'єси засвідчив протилежне. Невідомий обдурює Калитку, втягуючи його у злочинну «комерцію». Калитка вирішує звести рахунки з життям, не маючи сили пережити ошукання, а ще більше – втрату грошей. Зрештою, справа не лише у фіналі. Герасим Калитка промовляє фразу: *«Краще смерть, ніж така потеря!»* [1, с. 283], – і ридає чи то з тієї причини, що його одурено, а гроші й, отже, можливість придбати «земельку» втрачено, чи то з того, що його зняли з петлі й він не знає, що далі чинити.

Давши зразок соціальної комедії, драматург водночас вивів, як це не може здатися парадоксальним, образ сильного та цілеспрямованого у своїх прагненнях персонажа, який чи не єдиний з протагоністів творів І. Карпенка-Карого здатний на такий вчинок, як самогубство, що, однак, зрозуміло, не робить Герасима Калитку позитивним.

Проаналізувавши образ Калитки із комедії (чи авантюрної драми) «Сто тисяч» дійшли висновку, що основна художня своєрідність образів полягає у їхній детальній «прописаності», в унікальних характеристиках

персонажів, у бажанні автора поставити проблему і пропустити її крізь призму гумору та сатири. Герой усе ж не досягає своєї мети, бо за іронією, женучись за багатством – тільки втрачає його. У цей фінал автор помістив мораль, яка демонструє тлінність матеріального. Бачимо, що висміюючи та засуджуючи риси Калитки, драматург розмірковує над можливістю існування традиційного ідеалу українця – людини, мудрої від природи, єдиної з народом, людини морально стійкої.

Література

1. Карпенко-Карий І. Драматичні твори / за ред. С. Зубкова. Київ : Наукова думка, 1989. С. 240–283.
2. Медвідь Н. Міжлітературні зв'язки : проблема влади грошей у творах М. Кропивницького («Глитай, або ж Павук»), І. Карпенка-Карого («Сто тисяч»), Ч. Діккенса («Різдвяна пісня у прозі»). *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2017. №26. С. 128–130.
3. Павлішена Л. Суспільно-моральні аспекти відтворення ментального типу українця у комедіях І. Карпенка-Карого. Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. *Філологічні науки*. 2013. № 34. С. 380–383.
4. Чернявська Л. Іван Карпенко-Карий. Життєвий та творчий шлях письменника. Багатогранність діяльності. Жанрова різноманітність творів : українська література, 8 клас. Українська мова і література в школах України, 2015. № 9. С. 35–40.

Артемчук Аліна – студентка 4 курсу Факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха

Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

Наукові інтереси – драматургія Івана Карпенка-Карого.

Науковий керівник – кандидат філологічних наук, доцент Ткаченко В. І.

Дарія Панченко

ОБРАЗ ЗРАДНИКА САВИ ЧАЛОГО В ІСТОРИЧНІЙ ТРАГЕДІЇ І. КАРПЕНКА-КАРОГО «САВА ЧАЛИЙ»

Ім'я Івана Карпенка-Карого є одним зі знакових у літературному процесі другої половини ХІХ – початку ХХ ст. Він – батько української комедії, один із засновників українського професійного театру. Історична трагедія «Сава Чалий» є вершиною творчості митця. Нас зацікавили способи змалювання центрального образу твору Сави Чалого, психологізм його постаті, еволюція поглядів та зрада.

Актуальність статті зумовлена гострою потребою в детальному аналізі образу Сави Чалого в історичній трагедії І. Карпенка-Карого. Науковці у своїх працях, зокрема, Л. Чернігова, З. Крименко, І. Ярошевич та ін. дають оцінку цьому образу дещо однобічно, беручи до уваги якісь окремі аспекти. Комплексного, узагальнюючого дослідження на цю тему наразі в літературознавстві немає, що і зумовлює її актуальність.

В історичній трагедії висвітлено дві центральні постаті: Саву Чалого та Гната Голого. Перша знайшла своє відображення у фольклорі. Первинні згадки про зраду Сави Чалого зустрічаються в публікаціях народних пісень у 30-х рр. ХІХ ст. (І. Срезневський, М. Максимович та ін.). Документальні відомості про ватажка гайдамаків склалися протягом кількох десятиріч на основі фактичних матеріалів. Це і листи шляхтичів, і записи в міських книгах, і повідомлення польських газет того часу, універсали коронного гетьмана, скарги панів на гайдамаків тощо. Саме

офіційні документи й утворили основу, полотно історично обґрунтованих відомостей про Саву Чалого, що їх мав перед собою драматург.

У перших діях п'єси Саву він змальовує як ватажка селянського повстання, якого прості люди глибоко поважають, а пани люто бояться: «Сюди ніхто і носа не наверне! Одно – далеко від двора, та ще й в яру глибокім, а друге – пустка, то побоятися, щоб часом, бува, не здивав тут їх Сава Чалий» [4, с. 19]. На початку трагедії читач і не здогадується про подвійну душу славетного запорожця, адже автор зазначає, що «він хоче людей і віру боронить». Ми бачимо його героєм з широким кругозором, зі шляхетними уявленнями про честь і гідність. Сава з гіркотою зауважує: «*О ньенько, моя рідна Україно! Невже ж тобі судилося весь вік топить своїх синів у братній крові, палить і нищить все вогнем затим, щоб, утопившись і потернявши діток славних, ти надівала знов ярмо і тяжко знов під ним стогнала...*» [4, с. 18]. Вже з перших сторінок зрозуміло, що на думку Сави, краще покинути Україну і заснувати нову: «*Я всю Україну об'їздив і серцем всім переконався, що жити тут немає сили. Пани з жидами, вірними своїми слугами, укупі знуцаються над всім поспільством і знову зневажають віру православну, заводячи скрізь унію свою*» [4, с. 26]. Він переживає за свій народ, але стримує ненависть до панів, порівнюючи себе з левом, прикованим на ланцюзі: «*Не можу я на страту всіх вести вас безоружних! Я сам тремтю увесь від злоби, а мушу здержувать себе!.. Он як озвірюють наші серця! Та краще жить з вовками в лісі, аніж з мостивими панами на слободах! Все знаю, брате, я і стою, як лев, прикований на ланцюзі; безсилля гнітить душу, а злість і помста палять серце!*» [4, с. 28].

У другій дії ми спостерігаємо розправу панів з учасниками гайдамацького повстання. Неможливо не звернути увагу на безстрашний люд, що захоплюється Савою до зустрічі віч-на-віч зі смертю, свідомо називаючись його ім'ям: «*Ми двох вже Сав на палю*

посадили – одного вслід за другим; а через день піймався третій гайдамака, і Савою себе він теж назвав! Це ім'я – Чалий – сила! Це та сила, що приворожує людей до себе!» [4, с. 32]. Особливо цікавою є колізія інтересів двох ватажків. У той час, коли Сава зволікає з розправою над панами, Гнат Голий жодного разу не відкладає це на потім: *«2-й вартовий. Кажуть, що коли б Саву нашого та кошовим на Січі обібрали, то він би об'явив війну ляхам. 1-й вартовий. Підожди, він і так вийде битись в чисте поле; адже скрізь розсила листи – присоглаша до себе малі купи, збирає хліб, пишно і сало. Вже і тепер надбали стілько, що стане нам на цілий рік»* [4, с. 49]. Гнат є абсолютним антиподом Сави. Він – незламний борець та відданий патріот, який щиро вірить у щастя рідної землі, через що одразу погоджується на повстання. Це не просто ватажок, а справжній боєць, який завжди стоїть у перших рядах. Гнат усвідомлює, що під будь-яким керівництвом народ не буде мати гідного життя, тому надважливо досягти незалежності. Гнат безсумнівно є одним із центральних серед мужніх та романтичних образів української літератури.

У Гната з Савою різна соціальна опора: Голий виражає настрої простолюду, а Чалий – остерігається їх; вважає, що це спричинить стихійне повстання, яке не принесе Україні щастя: *«Усе, усе, усе! Жадоба помсти в них така велика, що здержати її, як здержать воду ту, що ринула крізь прорвану греблю, нема у чоловіка сили! І понесуть вони тепер на Україну і смуту, і пожежу, і кров проллють ріками, без жодної користі для народу, а потім і самі на палях усі сконаять»* [4, с. 54].

Привертає увагу психологічне зображення стосунків Сави зі шляхтичем Шмигельським. Спочатку здається, ніби Шмигельський просто виконує наказ Потоцького здобути прихильність і поплічництво головного героя твору, але згодом стає зрозуміло, що насправді Шмигельський тонко продумав план своїх дій до найменших дрібниць. Він пристає до гайдамаків, підлещується до Сави, використовує його вразливі місця. З іншого боку нам відкриваються нові

риси характеру Чалого: дитяча довірливість, невпевненість та несміливість. До Сави постійно підкрадаються сумніви: він починає остерігатись гайдамацького руху, виправдовуючи це збереженням країни від руїни. На його думку, Гайдамаччина може перетворитись на розбійництво, тому йому більше до душі «бой чесний», відкритий, а не «партизанство»: *«Ти наче серце й мозок маєш мій і язиком моїм говориш!... На бой чесний, на груди – груди, покличать хочу я панів. Для того сили я сюди збираю. Або поляжем всі в бою, або заставимо панів зменшити панищину й податки і рівний суд всім дасть! А тих, хто чуже право зневажає, карати смертю, хоч би то був і пан значний»* [4, с. 55]. Помітивши розбіжності між Савою та Гнатом, Шмигельський користується цим, і остаточно переманює колишнього гайдамака на службу до польського пана. Він помічає сумніви Сави і роздмухує їх до небаченої моральної прірви. Саме він нашіптує Саві вибір: *«Так будем рятувать Україну від гайдамацької руїни»* [4, с. 57]. Це – переломний момент в історії регенератства Сави Чалого. Цілковито підкорюючись волі Шмигельського і своїм сумнівам, Сава, що страждає на забудькуватість і напрочуд дивне вміння швидко пробачати (*«Вони брати, хрестами обмінялись, то хоч і скаже згарячу що Гнат, йому всякчас, як я примітив, Сава вибачає»*) [4, с. 17], остаточно піддається.

Психологізм Сави Чалого описується в основному через монологи героя. До прикладу, коли він пристає на умови Потоцького, хоча до останнього сумнівається у шляхетності свого вчинку. Ці вагання передаються кульмінаційним монологом, кожна репліка якого складається з риторичних окличних речень. *«Чалий. ...Що ж мені тепер робить?.. Чи й мені сидіть на човні, щоб разом з другими втопитись, а чи боротись з хвилию і власними руками достати берега другого?.. Боротись! Боротись!.. Коли стерно із рук моїх однято і другому до рук оддано і бачу я, що човен поведуть на неминучу гибель, – я кидаю свій човен і виплину на другий берег сам! Так, так! На берег, на другий берег! І там ми будем рятувати:*

віру, народ і край від нової руїни! Давай сюди Потоцького умови! Я... іду! (Бере листа). Там кохання, там слава мене жде!..» [4, с. 60]. Цей монолог не так виразно процес визрівання рішення Чалого, як передає його реакцію на обрання частиною запорожців Гната Голого своїм отаманом. Суперечливість натури Сави дається взнаки в його одночасному прагненні порятунку України, а поряд з тим кохання і слави. Він вже не пам'ятає про нещодавні знущання над його братами, над його народом. І так хитрому шляхтичу з легкістю вдається переконати Саву у «позитивних» намірах народного ката. І. Карпенко-Карий збереігає єдність дії в передачі руху свідомості героя. У п'ятій дії змальовано короткі яви на кілька реплік, в яких розкривається нагнітання тривоги, муки сумління в душі Сави Чалого, і розлогі монологи героя; уся ж дев'ята ява – це монолог Сави, що передає суперечливі передчуття й міркування героя, до того ж звинувачення себе в діях на користь шляхті змінюються переконанням у тому, що *«треба припинити дику волю гайдамацьку, поки не захопив цей рух увесь народ!..»* [4, с. 67]. Непевність психологічного стану героя дається взнаки у видіннях і передчуттях смерті. Зокрема, йому виважається образ Шмигельського.

Спостерігаємо, що Сава Чалий прагне добра для України, однак заплутується у своїх твердженнях. Очевидно, вони були хиткі, якщо маніпуляції Шмигельського так хутко заволодівають Савою: *«Зостанься вірним ти народові своєму; ніхто тебе не силує його зраджать, а лиш користі його ради мир і спокій насади, прогнавши гайдамацькі купи! А потім, ставши рівним шляхтичам усім на Україні, ти гнатимеш і унію, й злочинну шляхту так само, як гайдамаків, з України, і тим народні біди помениши»* [4, с. 57]. Сава не зважає на докори сумління, свідомо стає на неправильний шлях: *«Мені здається, що я на матір руку піднімаю! Страшно мені стало, а лист цей пече мою руку!»* [4, с. 58].

Якщо Сава остаточно занепадає духом, то Гнат навпаки, розуміючи, що лист – то управа «пузатої старшини

на Січі», сповнений рішучості мститися за заподіяні кривди. Саме його обирають отаманом, і тепер Гнат Голий веде гайдамаків на Тульчин і Немирів [1, с. 58-59].

Перейшовши на бік шляхти, щоб «врятувати Україну від гайдамацької руїни», Сава поставив себе у безвихідне становище, яке призвело його до неминучої зради і закономірної трагічної загибелі.

Загибель Сави Чалого не є результатом ні його особистої вдачі, ні його долі, це наслідок об'єктивного закону життя. Він загинув тому, що мріяв про класовий мир в умовах експлуататорського суспільства. Драматург свідомо і переконливо розкрив у образі Сави Чалого класовий характер його суперечностей. Ставши на шлях служби двом антагоністичним таборам – українському народові і польській шляхті, – Сава зрадив гайдамаків. Зрозумівши все, він ладен був повернутися назад, але тяжка провина лякала його. Хоч Сава, вмираючи, каже, що «смерть прийняв за рідний край» і «кров'ю змив свою вину», але як зрадник народу, він гине ганебною смертю. За зраду друзів по зброї, його позбавили навіть традиційного, за козацькими звичаями, права захищатися шаблею в час розплати. Смерть Сави Чалого від руки народних месників доводить історичну неминучість осуду зрадників народу [3, с. 23].

Отже, проаналізувавши образ Сави Чалого, можемо стверджувати, його постать – трагічна та покуди суперечлива. Ми погоджуємося з думкою Ф. Лопатинського, який зазначав: «Основною трагізму образу Чалого є нерозв'язана внутрішня суперечність між його суб'єктивним бажанням зробити добро для свого народу та об'єктивною неспроможністю цього поривання...» [2, с. 171].

І. Карпенко-Карий чесний в змалюванні свого героя, підкресливши велику трагедію особистості, яка, опинившись у критичній ситуації, втратила себе. Для заглиблення у внутрішній стан героя, він використовує численні монологи, які «ідуть в ногу» з дією трагедії. На

зміну поглядів Сави впливає оточення, зокрема, і сам Шмигельський, але це в жодному разі його не виправдовує.

Література

1. Авраменко О. Українська література : Підручник для 10 класу загальноосвітніх навчальних закладів (рівень стандарту, академічний рівень). Київ : Грамота, 2010. 280 с.

2. Лопатинський Ф. «Сава Чалий» (До постановки в Держтеатрі «Березіль» режисером Ф. Лопатинським). *Нове мистецтво*. 1927. № 5.

3. Падалка Н. Вивчення творчості І. Карпенка-Карого (І. Тобілевича) в школі. Київ : Вид-во «Радянська школа», 1970. 151 с.

4. Тобілевич І. Сава Чалий [Електронна копія] : трагедія на 5 дій / Ів. Тобілевич (Карпенко-Карий). Електрон. текст. дані (1 файл : 75,8 Мб). Київ; Ляйпціг : Укр. накладня 103 с., (Київ: НБУ ім. Ярослава Мудрого, 2019). (Загальна бібліотека; № 214–215).

Панченко Дарія – здобувач ступеня вищої освіти бакалавра факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

Наукові інтереси – українська література II половини XIX століття.

Науковий керівник – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Ткаченко В.І.

Інна Сергієнко

АВТОРСЬКЕ БАЧЕННЯ ОБРАЗУ ФАТАЛЬНОЇ ЖІНКИ У ТВОРЧОСТІ ІВАНА ФРАНКА

Творчість Івана Франка – вершина української реалістичної літератури кінця ХІХ – початку ХХ століття. Психологічний аналіз образу фатальної жінки в романах І. Франка, став матеріалом нашого дослідження. З'ясування особливостей її психології й мотивації поведінки, аналіз деталей портрету крізь призму чоловічої рецепції, а також визначення характерних ознак психотипу «фатальної жінки» в інтерпретації прозаїка становлять **актуальність** нашої статті.

Проза І. Франка – це перш за все соціальне явище. Життя, побут, потреби, важкий щодень народний, панське свавілля – провідне коло тематики і проблематики, що проходить крізь увесь його письменницький спадок. Це зумовлено значним впливом соціально-історичних умов, що насамперед генерують ознаки таких носіїв стилю, як тематика і проблематика, що охоплює всі тогочасні народні прошарки. В центрі прози І. Франка – народ та його життя. Художній текст письменника репрезентує соціальну проблематику, що змушує реципієнта замислитися над мірою участі й самого народу в підтриманні стану власної безпорадності та безправності [1, с. 132].

Примітно, що психологічна мотивація образів у романах І. Франка зумовлена соціальними обставинами, певними особливостями ментальних характеристик героїв. Його художні типажі віддзеркалюють соціальні та національні психотипи. У романістиці І. Франка подієвий та психологічний пласти майже рівнозначні, в окремих місцях домінуючи один над одним і створюючи таким чином взаємодоповнюючу рівновагу: гостра сюжетна динаміка змінюється не менш напруженим зображенням почуттів, переживань героя, що становить одну з характерних особливостей психологізму романів письменника. Таке поєднання подієвого та внутрішньо-психологічного зображення формує жанр соціально-психологічного роману.

Для «фатальної жінки» (франц. «la femme fatale») характерні вміння маніпулювати оточенням, зовнішня привабливість, неординарність, енергія магнетичного, часто немотивованого впливу на чоловіка, маскування свого справжнього внутрішнього світу й характеру, авантюрна поведінка, впевненість і самодостатність, стихійна жіночність, харизма, обізнаність з чоловічою психологією. Часто такі жінки мають деструктивний вплив на чоловіків, які драматично розчаровуються у своєму жіночому ідеалі. Вона здатна змінити життя свого обранця, що зрештою і робить долю цих жінок фатальною. Однією з визначальних рис характеру «la femme fatale» є соціоспрямованість і практично необмежена владність. Для такої пані чоловік – це просто засіб здійснення бажань та примх. Хоча дослідник Т. Пастух стверджує, що репрезентаторки типу «фатальної жінки» часто є фізично не надто привабливі, але героїні «володіють якоюсь рисою – «родзинкою», на яку спочатку і ловляться чоловіки. А потім, вже «підчеплені», починають помічати або вифантазувати інші привабливі риси дам свого серця» [4, с. 96].

У творчості І. Франка фатальні жінки мають певні особливості: вони у вишуканому або ж простому й елегантному вбранні, освічені, добре виховані, можуть звабити чоловіка не лише красою, а й розумом. Головний їхній поваб – це не розкішна жіночна краса, а ефектність, індивідуальність стилю, власний шарм, відверта соціальна спрямованість. Наприклад, це Анеля Ангарович («Для домашнього огнища»), Маня («Сойчине крило»), пані Міхонська («Не спитавши броду») та інші. М. Ковалик стверджує, що в І. Франка спостерігаємо модернізацію засобів жіночого образотворення у збірці «Зів'яле листя» і творах «Батьківщина», «Сойчине крило», «Перехресні стежки» [3, с. 5].

Творячи жіночі образи, І. Франко вдається до контрасту, тобто поєднання в образі, здавалося б, зовсім непослудуваного, що ускладнює або навіть заплутує сприйняття читача, робить характер настільки

багатогранним та самодостатнім, що він наче виходить за межі твору й автономно живе в уяві реципієнта. Письменник прагнув передати суперечності жіночого ества та водночас захоплювався природною звабливістю, грацією й досконалістю. Дослідник Р. Голод стверджує, що «письменник використовує контраст, як засіб увиразнення для підвищення експресивності твору» [5, с. 83]. І сам І. Франко зазначає: «Поет навмисне завдає труднощі нашій уяві, щоби розбурхати її, викликати в душі те саме занепокоєння, напруження, ту саму непевність та тривогу, яка змальована в його віршах.... Він осягає один з наймогутніших способів поетичного малювання – контраст» [6, т.19, с. 153].

У творі «Для домашнього огнища» героїню Анелю Ангарович бачимо з позиції її чоловіка. Кожна зміна портрету жінки своєрідно рефлексується в свідомості Антося: «він усе-таки любить її, любить сю гарну, веселу, енергійну жінку, ті глибокі чаруючі очі, рожеві уста, блискуче розкішне волосся, той гнучкий стан, той голос, ті рухи...» [6, т. 19, с. 117]. І. Франко містифікував героїню і вималював образ фатальної жінки, представлений завдяки чоловічій рецепції, в якій домінує оцінка її зовнішньої привабливості. В цій моделі жіночого характеру превалює аспект еротизму як модернізму [3, с. 5].

Психологічний портрет Анелі письменник створює за допомогою коротких, проте влучних деталей, контролюючи найменшу зміну на її обличчі і відтворюючи складну динаміку перебігу її думок і почуттів. У повісті «Для домашнього огнища» майстерно передано еволюцію емотивних станів героїні: *«Анеля поблідла. Сиділа недвижна, і пальці її, в котрих держала телеграму, затремтіли судорожно, і телеграма випала з її руки на коліна. Погляд її напружився, зіньки очей розширилися»* [5, т. 19, с. 11]; *«Лице її перед хвилию таке погідне, ясне і енергічне, що так і дихало здоров'ям і втіхою, тепер було бліде, як у трупа, являло вираз якоїсь безмірної тривоги. Уста тремтіли судорожно, немов шептали якісь нечутні*

закляття вслід за капітаном» [6, т. 19, с. 33]; «...лице її покрила трунчача блідість, навіть уста її поблідли...» [6, т. 19, с. 41]. Відтак, Анеля в очах чоловіка уже постає жінкою, у «...котрої лице постаріло о десять літ, на висках зарисувалися морщини, волос стратив свій полиск, очі зробилися скляні» [6, т. 19, с. 130]. Такий прояв внутрішніх переживань героїні демонструє глибокий психологізм портретів І. Франка. Силу почуттів та емоційне напруження Анелі демонструє те, що події в сім'ї Ангаровичів тривають декілька днів, а внутрішня драма героїні старить її ледь не на цілих десять років [3, с. 87].

І. Франко також передав усю велич материнської любові героїні: «Анеля слідила за ними [дітьми] довгим, нам'єтним позирком, повним безграничної любові і невисказаної туги. Бачилось, що бажала навіки вбити собі втямку, затвердити в своїй душі кожду найдрібнішу рисочку, кожний рух, кожний погляд, кожде слово тих двох маленьких істот» [6, т. 19, с. 134]. Так прозаїк ніби наперед виправдав перед читачем її злочин. І. Франко, зображаючи портрет фатальної жінки, торкнувся проблеми материнства як основного призначення жінки. В ситуації Анелі Ангарович саме «материнський інстинкт» мотивує скоєний злочин: жінки переступають моральні закони, аби забезпечити своїх дітей [3, с. 86].

І. Франко як майстер-новатор такого типу портретування як некропортрет, тобто передача образу героя крізь призму авторського світобачення та його ретроспекцію, не міг оминати його для зображення жіночого фіаско. На початку історії перед читачем постає цілісний «живий» портрет Анелі Ангарович у розквіті молодості: «розкішно розвита брюнетка з блискучими чорними очима, з цвітом молодості і здоров'я на повних рум'яних щоках, на чудово викросних малинових устах з маленькою ямочкою на круглomu підборідді, що надавала їй вираз жартовливої молодості і невинності» [6, т. 19, с. 7]. Повість завершує некропортрет героїні: «її голова, злегка похилена набік, спочивала на подушці софи, оббитої

репсовою матерією кольору бордо. Можна б подумати, що дрімала, якби не широко отворені, скляної подоби очі і напівотворені уста, на котрих, бачилось, тільки що завмер окрик тривоги або розпуки» [6, т. 19, с. 141]. Перший портрет символізує життя («цвіт молодості», «рум'янець на щоках»), а другий – смерть («скляної подоби очі», «напівотворені уста»). Така полярність зображень засвідчує ідею стихійності людського життя, яке може змінитися чи зупинитися в один момент. Поставивши свою героїню в межову ситуацію, І. Франко показав життєвий крах фатальної жінки [3, с. 87].

Творячи образ *la femme fatale*, письменник зосереджувався на внутрішньому світі, намагався збагнути жіночу природу, розкрити мотивацію дій, через зовнішні ознаки намагався простежити раптовий злам у душі героїні, розгорнув проблему моральної деградації і водночас найсвятішого материнського інстинкту. Тобто можна говорити про те, що І. Франко створив новий тип портрета фатальної жінки.

Література

1. Вечоркін І. Проза Івана Франка : ідіостильові проявники. Українське літературознавство. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2014. Вип. 78. С. 126–140.

2. Голод Р. Синтез імпресіонізму та натуралізму як стильова домінанта Франкового оповідання «У столярні». Українське літературознавство. Львів, 2010. Вип. 72. С. 21–33.

3. Ковалик М. Типологія жіночих характерів у прозі та драматургії Володимира Винниченка 1902–1923 рр. : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література». Кіровоград, 2007. 20 с.

3. Муранець Т. Портрет фатальної жінки у прозі Івана Франка. Вісник Львівського університету. Серія : Філологічна. 2013. Вип. 58. С. 82–97.

4. Пастух Т. Романи Івана Франка. Львів : Каменяр, 1998. 135 с.

5. Скачко В. Феномен популярності образу *femme fatale* в західній масовій культурі. IX Уйюмовські читання (2021) : матеріали Наукових читань пам'яті Авеніра Уйюмова. Одеса : Одеський національний університет імені І. Мечникова, 2021. С. 65–69.

6. Франко І. Зібрання творів : у 50 т., Т. 19 Київ : Наукова думка, 1976–1986.

Сергієнко Інна – здобувач ступеня вищої освіти бакалавра факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

Наукові інтереси – українська література та мистецтво ХХ століття.

Науковий керівник – кандидат філологічних наук, доцент Ткаченко В. І.

Софія Дика

ТЕМА ДУХОВНОГО РОЗКРІПАЧЕННЯ ЖІНКИ В НОВЕЛІ «VALSE MALANCOLIQUE» ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ

Актуальність статті зумовлена зміною ролі жінки в суспільному, громадському та культурному житті. Наприкінці ХІХ – початку ХХ століття новаторські та відмінні від традиційних погляди на жіночу постать української письменниці Ольги Кобилянської посприяли розповсюдженню та утворенню емансипаційних та феміністичних засад в Україні.

Мета статті – дослідження теми духовного розкріпачення жінки в новелі «*Valse malancolique*».

До когорти письменниць, що зробили значний внесок у формування і розвиток «нових» образів жінок в

українській літературі належить Ольга Юліанівна Кобилянська.

«Нові» жінки – це сильні інтелектуально, морально, духовно, особистості, які готові кидати виклик суспільству, навіть якщо у своїй боротьбі будуть самотні [7, с. 80].

Героїні О. Кобилянської мають чітко виражену життєву позицію, знають, чого вони хочуть і всіма силами намагаються цього досягти. Це особистості з чуйним серцем та холодним розумом, але у вирішальний момент йдуть за почуттями. Та особливо приковують до себе увагу представниці інтелегенції з новели «*Valse malancolique*».

Новела була написана у 1897 році, опублікована – у 1898, а стала популярною в 90-ті роки ХХ століття. Ось, що зауважувала сама авторка у листі до О. Маковея від 17 лютого 1898 року: «Я думаю, що моя заслуга се та, що мої героїні витиснули вже або звернуть на собі увагу русинів, що побіч дотеперішніх Марусь, Ганнусь і Катрусь можуть станути і жінки європейського характеру» [4, с.70].

«*Valse malancolique*» не просто твір «малої» прози, а як стверджує І. Денисюк, чудовий зразок «музичної новели повністю», що за визначенням Лесі Українки, має такі риси як «студійність» та «симфонічний жанр». На думку дослідника, «симфонічність» передається у «прекрасних музичних образах як образах душ героїнь». Така «музичність» твору була спричинена талантом самої О. Кобилянської. Письменниця співала, грала на фортепіано, намагалась самостійно писати музику. Ця єдність видів мистецтва не залишилась поза увагою і ще в 1917 році видатний український композитор Станіслав Людкевич почав компонувати музику до новели [3, с. 68; 1, с. 57-58].

О. Кобилянська неодноразово наголошувала, що її твори досить автобіографічні та мають міцний зв'язок з реальними людьми з життя письменниці. Як зазначає Л. Лебедівна, усі три героїні новели мають прототипів: Ганна – Августина Кохановська – відома буковинська художниця, Софія – Софія Окуневська-Морачевська –

українська громадська діячка, перша жінка-лікарка в Австро-Угорщині, Марта – Ольга Устиянович – донька священника-поета, подруга дитячих літ О. Кобилянської. Та багато рис авторка взяла від себе, тобто образи збірні, особливо це простежується в образі Софії Дорошенко, що є якимось мірою alter ego письменниці [4, с. 70-71].

У новелі представлені три різні жінки, які живуть у середовищі музики, літератури та живопису. Кожна з них намагається знайти власне місце, внутрішню гармонію та однострумків в оточуючому світі.

Іншої думки дотримувався О. Маковей, який вважав, що «жіночі типи, які досі займали увагу авторки, скристалізувалися в три жінки; одна з них простодушна доматорка, до котрої належить щастя; друга – сентиментальна, зломана істота, котра гине; і третя – дика, відважна натура, що не дбає про світ так, як гуцулка» [6, с. 63]. Отже, героїнями твору є, за Маковеем, три жіночі натури – «простодушна», «сентиментальна» і «відважна».

Ганна – надзвичайно активна, емоційна й талановита художниця, «дразлива і химерна, коли малювала, була в щоденнім житті наймилішою людиною», «була гарна сама собою». Палко любила малювати і ставилась до своєї праці з великою пристрасстю. Як досить харизматична особистість вмiла знаходити спiльну мову з людьми i «тiшилася великою симпатiєю межi своїми товаришками по заняттю». Сама називала себе «Ich – das Glückskind», що в перекладі з нiмецької означає «Я – улюблениця долi». Добра i позитивна дiвчина мала мiнливий настрiй: «тут в одній хвилi кидалася, гарячилася й змагалася, а вже в другiй – була добра» [5, с. 440]. Незважаючи на те, що Ганна була творчою натурою, легко не закохувалася, навпаки «сама не залюблювалася нiколи». З Мартою вони дружили ще з дитинства, тому чудово розумiли i знали одна одну.

Марта – спокiйна, розважлива, мудра дiвчина, яка хотiла стати вчителькою, «вчилася музики, i язикiв, i прерiзних робiт ручних». Вона вважала себе «старим» типом, тобто легко могла бути доброю господинею,

матір'ю, дружиною та як казала Ганна *«ви славний рахмістр і будучий стовп родини»*. Вона була працьовитою дівчиною, не боялась роботи і труднощів, які виникали на її тернистому життєвому шляху. Крім того, Марта була гарною подругою, *«все ж таки розуміла її і знала, як і коли гамувати ту справді артистичну натуру, а коли додавати охоти до польоту й піддержувати в добрій вірі на будучність»* [5, с. 437]. Хоча в їхній дружбі з Ганною потрапляла під її вплив: *«я могла розпоряджувати своєю волею так вповні, як вона, і супротивитися їй, – я, проте, не чинила цього ніколи»* [5, с. 438]. Як вважає сама Марта, таке «підданство» було зумовлене тим, що Ганна – «новіший тип». Різнилися дівчата і в почуттях, якщо художниця, як ми уже згадували, не закохувалась, то майбутня вчителька сміливо відкривала своє серце коханню, *«найменша краса вражає мою душу, і я піддаюся їй без опори»*. Як слушно зауважувала Ганна, *«а я тобі кажу, Мартухо, що царство на землі належить все-таки до тебе»* [5, с. 440].

Для абсолютно гармонійного життя їм не вистачало «третього компаньйона» і цією третьою товаришкою стає Софія Дорошенко. Це була мовчазна, поважна, горда дівчина з «смутними очима» та «з профілю цілком *type antique*» (античний тип). Тиха, скромна, але надзвичайно обдарована й талановита піаністка, *«відтихала так очевидно всю увагу, що на неї зверталася, мов прикрий тягар, що сунеться під ноги»* [5, с. 454]. Її гра вразила Ганну, що було дуже незвично навіть для Марти, яка зауважує: *«Перший раз бачила я, як над нею запанувала інша сила, чим її власна, і як вона піддалася їй»* [5, с. 453]. Не давала спокою артистці й таємниця нещасливого кохання, яке вона приписувала Софії: *«А з другої сторони – вона для мене загадка»* [5, с. 454]. А біль і смуток зради піаністка справді пережила і з того часу не любила нікого.

У творі ми бачимо три жінки з напрочуд тонкою душевною організацією, але між ними є суттєві відмінності. Марта належить до «старого типу». Ось як характеризує її

Софія: *«Ти – ще неушкоджений новітнім духом тип первісної жінки, що пригадує нам Аду Каїна або інших жєнщин з бїблїї, повних покори й любовї»* [5, с. 456]. Про Ганну вона була іншої думки: *«Вона – артистка. Нєспокійна, змінчива, мов те море, але й гарна, мов море»* [5, с. 457]. Художниця теж описує Софію як «натуру тонкого стилю, дбалу про красу й штуку в повнім розумінні». Отже, Ганна та Софія належать до нової генерації жіноцтва, які поділяють сучасні погляди щодо місця жінки в суспільстві, емансипації, а Марта є народницькою українською берегинєю домашнього вогнища за своєю природою.

Отже, розкріпачення жінки ми можемо спостерігати саме в образах малярки Ганни та піанїстки Софїї. У чому це розкріпачення проявляється:

- несприйняття патріархальних постулатів, яке виражається в створенні суто жіночого середовища;

- небажання виходити заміж; Ганна навіть якби вийшла заміж, то не з великого кохання, а для вигоди, яку могла отримати від шлюбу, а Софія, після того як їй розбили серце, не закохувалась і уникала будь-яких стосунків;

- прагнення отримати освіту; Ганна навчалась і дуже хотіла отримати стипендію, *«подавалася о стипендію, надіялася з певністю, що одержить її, а тут – не дістала»*. Софія намагалась вступити до консерваторії;

- право на працю;
- можливість вільно займатись мистецтвом й реалізувати власні душевні поривання;
- несприйняття материнства як єдиної необхідної функції жінки.

Та повністю розривати зв'язок з усталеним сприйманням жінки О.Кобилянська не може, це висвітлюється в образі Марти, яка залишалась з так званим *«своїм міщанським розумом, вузькими домашньо-практичними поглядами і старосвітськими замахами*

жіночності». Незважаючи на таку характеристику, Марта була уособленням дівчини готової на великі звершення і водночас здатної бути матір'ю, дружиною та господинею.

Отже, бачимо, що О. Кобилянська одна з перших в українській літературі розкривала жінок з кардинально іншого боку, що спричинило значний опір та нерозуміння зі сторони традиційних, народницьких діячів культури. Тема розкріпачення жінки знайшла своє вираження в новелі «Valse malancolique». Три типи жінок, взаємини між ними, бажання навчатися, здобувати професію, працювати, брати активну участь в культурному та громадському житті, реалізовувати себе незалежно від чоловіків – це головні мотиви, які прагнула донести до суспільства О. Кобилянська. І хоч одразу значних змін не було, все ж цей твір став поштовхом розуміння жінки як незалежної, неповторної індивідуальності, яка здатна самотійно обирати свій життєвий шлях.

Література

1. Horniatko-Szumilowicz A. «Голосні струни» Лесі Українки й «Меланхолійний вальс» Ольги Кобилянської : художньо-типологічні паралелі. *Roczniki Humanistyczne*. 2018. С. 55–74.
2. Гундорова Т. *Femina melancholica* Стать і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. Київ : Критика. 2002. 272 с.
3. Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці : у 3 томах, 4 книгах, Т. 1 : Літературознавчі дослідження, кн. 1, Львів : ЛНУ ім. І. Франка 2005, С. 68.
4. Лебедівна Л. Одвічний пошук гармонії (три іпостасі О. Кобилянської в оповіданні «Valse malancolique»). *Слово і час*. 2003. С. 70–76.
5. Кобилянська О. Твори : в 2-х томах. / упоряд., перед. і приміт. Ф. П. Погребенника. Київ : Дніпро, 1983. Т. 1. С. 435–473.

6. Маковей О. Ольга Кобилянська (Літературно-критичний студія). Ольга Кобилянська в критиці та спогадах. Київ : Держвидав, 1963. С.63.

7. Павличко С. Фемінізм. Київ : Основи, 2002. 327 с.

Дика Софія – здобувач ступеня вищої освіти бакалавра факультету філології та журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Стельмаха.

Наукові інтереси – українська література початку ХХ століття.

Науковий керівник – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Ткаченко В. І.

Діана Гарник

ХУДОЖНЯ СВОЄРІДНІСТЬ БІОГРАФІЧНОЇ ПРОЗИ ТРАДИЦІЙНОГО ТИПУ (НА ПРИКЛАДІ ПОВІСТІ «ШИРОКИЙ ШЛЯХ» СТЕПАНА ВАСИЛЬЧЕНКА)

Та поклонися тим нашим бур'янам...

З Шевченкового листа

До середини ХХ століття атмосфера в культурному житті змінюється під впливом соціально-політичного становища в суспільстві. Ці зміни відображено в поглядах української інтелігенції та найбільше виражено в літературних та літературознавчих творах. Цензура залишала відбиток на кожному творі, перш ніж дозволити познайомити з ним широкий загал. Це відобразилось не лише на змісті опублікованих творів (тема, ідейний пафос), але й на їх формі. В історико-біографічній літературі такі тенденції зумовили звернення до так званої традиційної форми літературно-біографічного письма.

Метою статті є визначення особливостей біографічної прози традиційного типу (для прикладу обрано повість «Широкий шлях» Степана Васильченка).

Повість «Широкий шлях» було написано в 40-х роках ХХ століття. У творі автор описує дитячі роки Тараса Шевченка. Взагалі письменник мав більш широкий задум – написати розлогу біографію митця у п'яти-шести частинах. Ці частини, за різними варіантами плану, мали б назви: «Бур'яни», «В рабстві», «Слава», «Неволя та недоля», «Живий монумент»; або «В бур'яні», «Марна юність», «Воля! Слава! Талант!», «Щасливий талант», «Знову бур'яни», «Згуки трубні» [1, с. 35]. Письменник не встиг цілком реалізувати свій задум, тому роман-епопея про Т. Шевченка «Широкий шлях» справдився лише у першому його розділі «В бур'янах», що можна вважати біографічною повістю про дитинство поета.

Автор, що працював з дітьми як педагог та явно мав цікавість до процесу становлення світогляду в дітей, зосереджувався у творі на пошуку чинників впливу на формування малого Тараса як особистості. Основний макрочинник, що визначав інші обставини й умови, в яких відбувалося дорослішання майбутнього письменника, С. Васильченко узагальнює ще на самому початку в «казковому» зачині: *«За широкими морями, за лісами дрімучими ще й за горами кам'яними в не нашій, далекій стороні був колись веселий край, розкішний і багатий, заморожений злими людьми, зневолений двома неволями. Одна неволя панська, друга – царська. І жили там рабами в тяжкій чужій роботі заморожені в неволю люди. Світ їм було зав'язано, говорити – наказано, ходили німі...»* [2].

У контексті «рабства» і «неволі» й звучить ідейний пафос твору. За словами автора простежується: так відбувалося становлення великої особистості.

Що ж до образної системи повісті С. Васильченка, то тут теж відчутна певна тенденційність: щирі, працьовиті й душевні селяни протиставляються жорстоким, егоїстичним панам, поміщикам, що є виразниками імперської системи в

країні. Утім, вони не представлені в творі як активні діячі, але їхній вплив на характер розвитку подій відчувається десь ніби поза кадром. Тарас залишився сиротою, бо його батьки померли, виснажені важкою працею на пана. Ще один яскравий епізод: від пана прийшов посланець, щоб забрати Тарасового батька на роботу, незважаючи навіть на те, що його дружина ось-ось мала народжувати і, певно що, потребувала додаткового піклування.

Однак автор показує, що попри негативний вплив соціальних умов на характер та дії людей, дехто з них все ж залишається морально вищим за ці обставини, хоча такі люди – в меншості. Серед них ті селяни, що співчують долі Тараса-сироти та готові були б допомогти, якби мали змогу. Це тітка Оксани, яка часом заступалась за Тараса; сама Оксана, щирий друг Тараса. Однак натрапляємо й на героїв-антиподів: мачуха Тараса – це теж звичайна жінка, яка вимушена важко працювати, щоб самій «тягнути» не лише своїх дітей, але й чоловікових. За С. Васильченком, вона тому й не любила Тараса та його братів, сестер, ставилась до них несправедливо, без жалю. Промовистим є фрагмент, де вона кличе дорослого родича, щоб той гідно покарав хлопця за те, що він, на її переконання, звершив малу крадіжку. Автор не розповідає, чи справді Тарас робив це, однак явно засуджує вчинок мачухи й дядька, який мало не забив Тараса на смерть.

Відверто підлим та низьким виявився сільський дяк-учитель, до якого найнявся Тарас за те, щоб мати змогу навчатися в школі. Таким же жорстоким п'яницею зображено й інших «майстрів», від яких хлопець сподівається навчитися малюванню. Але знайшлась все-таки людина не зіпсована, маляр, який розпізнав талант Тараса та обіцяв навчити всього, що вміє.

Отже, автор переконаний, що людський ворог часів дитинства Тараса – це царська система, поміщики. Однак вибір залишається за самою людиною: бути підлим і жорстоким, аби тільки вижити, чи залишитися людиною із серцем. Цей підхід надає твору дидактизму, тому повість

може використовуватись для виховання моральних чеснот у молодшого покоління.

Сюжет твору розгортається в хронологічній послідовності: розпочинається оповідь із опису народження Тараса та передбачення баби-повитухи, що з хлопчика виросте *«неабияка людина – буде змагатись з панамі та з царями»* [2]. Далі автор виокремлює із життя дитини епізоди, що могли справити вплив на формування світогляду Тараса, доступного для сприйняття в його творчості. Це і дитинство «в бур'янах», серед природи, споглядання її краси; дотик до фольклорної творчості (*«Звенигородщина – співучий куток України, в ньому Кирилівка не останнє в цьому село. Тарас Шевченко ще змалку купався у тих віршах невідомих поетів, що звать їх народними піснями. Батько сам чумакував, часто про того чумака, що занедужав у дорозі, співав, тітка – про сербина, що намовив дурну дівку отруїти брата...»*) [2]; розповіді діда про гайдамаків; запис Тарасом віршів і пісень у саморобну книжечку тощо.

Розвиток сюжету полягає в пошуку Тараса-сироти свого місця під сонцем, де би він міг робити те, що вміє та любить. Весь час Тарас натрапляє на невдачу, розчаровується та йде шукати інших можливостей, де знову зустрічається з підлістю та несправедливістю. Нарешті хлопець натрапляє на того, хто може й хоче навчити його. Майстер відправляє Тараса за дозволом до пана. Тарас щасливий, його доля ніби змінюється на краще, він мріє вивчитись і повернутись у село за Оксаною, про що й з радістю оповідає їй. Це найнапруженіший момент у творі. Але на Тараса знову очікує розчарування: пан не збирається відпускати від себе здібного хлопця та й просто ще одні робочі руки. На цьому й завершується повість.

Окремо окреслимо наявність інтертекстуальності в повісті: *«В селі затихало. Чути було інколи дівочий сміх на улиці. Коло хати і над хатою гули хрущі. Діти спали. Як той артист, що дожидає, поки все кругом нього стихне, на все село защебетав десь поблизу соловей»* [2]. Очевидно,

цей фрагмент навіяний Шевченковою поезією «Садок вишневий коло хати...».

Отже, жанровою особливістю біографічної повісті С. Васильченка «Широкий шлях» є ознаки історико-біографічної прози, що полягають у традиційності теми й проблематики, хронологічно-подієвому типові сюжету, не складній композиції, тенденційності в образній системі та наявності чіткого поділу на позитивних і негативних героїв, який ґрунтується на ідейному спрямуванні автора, надається перевага літературно-художньому складникові твору над документальним началом.

Література

1. Божук А. Постаць Тараса Шевченка у драматургії та новелістиці С. Васильченка. *Культура народів Причорномор'я*. 2011. № 206. С. 34–36.

2. Васильченко С. Широкий шлях. <https://www.ukrlib.com.ua/books>.

3. Галич О. Критерії розрізнення історичної та документально-біографічної прози. *Вісник Запорізького національного університету* : Зб. наук. праць. Філологічні науки. Запоріжжя : Запорізький національний університет. 2010. № 2. С. 44–49.

4. Шумило Н. Малознаний Степан Васильченко. *Українська мова і література в школі*. 1993. № 4. С. 34–37.

Гарник Діана – здобувач ступеня вищої освіти магістра факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

Наукові інтереси – біографічна проза ХХ – початку ХХІ століття.

Науковий керівник – кандидат філологічних наук, доцент Віннічук А.П.

ЛЮБОВНІСТЬ ЯК ЕМОЦІЙНА ДОМІНАНТА ПІСЕННОЇ ЛІРИКИ РОМАНА КУПЧИНСЬКОГО

Тематичне, образне і жанрове багатство творчості Українських Січових стрільців – це самобутній феномен українського, а разом із тим і європейського письменства початку ХХ ст., складного і багатовимірного периметру. Цей пласт авторської творчості, що ступенево фольклоризувалася протягом століття, природно поєднав героїчний і трагічний, гумористичний і ліричний елементи.

Точно увиразнюючи у поезії та у прозі небувалі для всього світу і для часу подій, Січові стрільці як мистці, передовсім – як поети, напрочуд колоритно; виразно, в унісон до драматичних історичних подій змоделиували життя і визвольну боротьбу українців так званого «галицького П'ємонту» [5, с. 11]. Це, безперечно, стосується і відомого січового стрільця, мистця Романа Купчинського.

Актуальність нашого дослідження зумовлена жорсткою необхідністю висвітлити образно-символічні, ідейно-естетичні особливості поезії Романа Купчинського, а також описати мотиви, зосібна, здійснюючи спостереження щодо розвитку любовної тематики, висвітлити індивідуальну манеру пісенно-поетичної творчості Романа Купчинського в контексті лірики українських січових стрільців.

Мета дослідження полягає в системному й послідовному осмисленні стрілецької пісенної лірики Романа Купчинського як окремого феномену образності, де розсипи любовних та родинних мотивів, звичайно, із урахуванням межової творчої природи.

Досягнення мети можливе після реалізації таких **завдань**:

1) визначити історико-культурні передумови для виникнення родинних мотивів у піснях УСС;

2) описати явище родинності, сімейності, дошлюбних стосунків у пісенній ліриці Романа Купчинського;

3) охарактеризувати образи-домінанти, властиві пісенній ліриці Романа Купчинського.

В описі мелосу Романа Купчинського відштовхуємося від теоретико-літературних праць Тараса Салиги [6, с. 10], Івана Бондарука [1, с. 6], Романа Федоріва [9, с. 17], Осипа Думіна [2, с. 92-104], Ірини Зелененької [3, с. 16-22].

На переконання вітчизняного дослідника Осипа Думіна, «першим стрілецьким Бояном новочасної України, що знову вийшла до бою, щоб помірятися силою з царсько-московськими загарбниками, які насувалися з далекої Півночі й азійських степів, можна назвати Романа Купчинського...» [2, с. 92].

В Україні відродження творчого імені письменника-воїна розпочалося з кінця 1980 рр., коли з'явилися перші публікації у львівській періодиці, це були невеликі публіцистичні статті про Романа Купчинського як поета-стрільця.

У публікації Романа Федоріва проглядає дух епохи перебудови, за якої можливим стало ревізувати деякі ідеологічні стереотипи-міфи радянської системи, зокрема щодо українських січових стрільців, про яких тоді «було назагал говорено як про зграю буржуазних націоналістів, які на початку першої світової війни добровільно зголосились до австрійської армії, щоб допомагати «австріякам» воювати проти братів росіян і водночас проти братів-наддніпрянців...» [9, с. 17].

У пісенній спадщині мистця виразно окреслюються такі жанрові групи:

- 1) маршово-похідні,
- 2) ліричні,
- 3) героїчні,
- 4) жартівливі.

Більшість творів Романа Купчинського своєю тематикою, образністю, інтонаційністю генетично пов'язані з народними піснями, що є доброю ознакою. Ціла низка ліричних віршів – «Їхав стрілець на війноньку», «Готуй мені зброю», «Ой та зажурилась», «Зажурились галичанки», «Як стрільці йшли з України» – ритмічним ладом і образністю перетинаються з традиційним галицьким народним мелосом.

Ліричний герой поезії «Їхав стрілець на війноньку», котру написав Роман Купчинський та Михайло Гайворонський у кінці 1915 р. під час дислокації в Тудинці, виявляючи свої душевні переживання, прощається з коханою словами «Подай, дівчино, хустину, / бо як у бою загину, / накриють очі...» [9, с. 16]. Фінальна строфа твору «А серед поля Гнеться тополя / Та на стрілецьку могилу...» – лейтмотив ранньої творчості усусусів. Про це зауважив Богдан Кравців: «Стрілецьтво у своїх початках залюбки співало про смерть невідому і могили...» [7, с. 290].

Красу і чари першого несміливого почуття показано в романтичній пісні «Ой шумить, шумить», яка, за свідченням Романа Купчинського, є першою його піснею і побудована на діалозі пісенного типу між стрільцем і його коханою. Характерним є те, що без натуралізму авторові вдалося опоетизувати зворушливі відносини між закоханими [7, с. 131].

Високого ступеня поетичної образності митець досяг, асимілюючи народнопісенні образи калини, соловейка, місяця, зірок та образні порівняння. Ілюструємо це: «*Дай руку на хвилю, Та уст не нахилю, Боюся погуби, Мій ти голубе...*» [4, с. 171]. Залучення до огляду раннього періоду творчості письменника біографічних подробиць із його стрілецької епопеї дозволило Тарасові Сализі здійснити висновки, принаймні, про його ранню творчість: «Талант не зреалізувався на повну потужність, бо Купчинський пішов українськими визвольними фронтами...» [6, с. 10].

Роман Купчинський як пристрасний лірик виявив небувале вміння опоетизувати у романтичному ключі красу

природи, краси дівчини, любові на тлі природи. Він максимально щиро і безпосередньо висвітлював сокровенні почуття і пристрасті своїх героїв. Настроєва палітра пісень Романа Купчинського надзвичайно багата. Образ дівчини у творі «За твої, дівчино» змальовано у фольклорному дусі (її краса – «личенька пишні», «устонька-вишні», «чорнії брови»), але є і авторська метафора – «очі – сині незабутки при долині». За таку дівчину ліричний герой готовий віддати «всі свої мрії колишні», «всі юні розмови» [7, с. 136].

Висновки. Отже, у поетичній спадщині мистця виділяємо такі ідейно-тематичні комплекси лірики: патріотична, особистісно-інтимна, військова. Характерною рисою лірики поета є зв'язок із традиціями української народної пісні. Орієнтація поета на фольклор виявилася у використанні романтичного типу мислення, що домінує в ліриці інтимно-особистісного плану. Пісенна творчість Романа Купчинського – яскрава сторінка літературного процесу не лише на західноукраїнських землях 1916–1920 рр., це частина європейської літератури. У ній – відбиток визвольної боротьби і духовного життя під час першої світової війни.

Література

1. Бондарук І. Бард стрілецької музи. Донецьк, 1996. С. 65.
2. Думін О. Історія легіону Українських Січових Стрільців, 1914-1918. Дзвін, 1991. №9. С. 92–104.
3. Зелененька І. Художній ідеал у розумінні Миколи Євшана / Постать Миколи Євшана в контексті розвитку українського модернізму : Збірник наукових праць. Випуск 6. Ред. колегія: Н. Поляруш, В. Ткаченко, І. Зелененька, В. Крупка. Вінниця : ТОВ «ТВОРИ», 2019. С. 16–22.
4. Маслій М. Нам воно святе! Пісні січових стрільців. Київ, 2016. 171 с.

5. Перев'язко Р. Народнопісенні мотиви й образи творчості Романа Купчинського. Проблеми гуманітарних наук : збірник наукових праць ДДПУ імені Івана Франка. Серія Історія, 2003. С. 11.

6. Салига Т. Бард української пісні... і не тільки бард... Львів : Муза і меч, 2005. С. 10.

7. Салига Т. Стрілецька Голгофа : Спроба антології. Львів : Каменяр, 1992. 399 с.

8. Сурма : Збірник воєних пісень. Львів : Червона калина, 1992. 154 с.

9. Федорів Р. Чотири поета із коша січових стрільців. Жовтень, 1989. № 5. С. 17.

Крикун Ольга – здобувач ступеня вищої освіти бакалавра факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

Наукові інтереси – пісенна лірика українських січових стрільців.

Науковий керівник – кандидат філологічних наук, старший викладач Зелененька І.А.

Каріна Васільєва

ПОЕЗІЯ ПЕТРА КАРМАНСЬКОГО У КРИТИЧНИХ ОЦІНКАХ СУЧАСНИКІВ

Петро Карманський – талановитий західноукраїнський лірик початку двадцятого століття. Поет був творцем нового стилю художнього мислення в Україні, найяскравіше схилився до модерністського світобачення. Дослідивши період творчості митця, що припадає на розпал Першої світової війни, ми зможемо найповніше усвідомити

головні ідеї та проблеми, на яких він наголошував. Перехід до нового стилю свідчить про градацію та переосмислення колишніх поглядів, ідеалів та образів. Актуальним є простеження та усвідомлення патріотичних доміант творчості Петра Карманського цього періоду.

Метою нашої наукової розвідки є дослідження лірики талановитого поета, аналіз основних образів, ідей та поривань, що присутні у ній. Простеження художнього зростання Петра Карманського у його новому періоді творчості. Серед **завдань** статті: на основі аналізу творчості Петра Карманського періоду Першої світової війни простежити шукання художнього ідеалу, виокремити основні образні доміанти, символи, ідеї, що присутні у ній. **Стан досліджень:** творчість Петра Карманського в контексті діяльності УСС, діяльність УСС досліджували М.Євшан [1], П. Козланюк [4], П. Ляшкевич [5], Л. Рудницький [7], І. Зелененька [2] та ін.

У передмові до збірки віршів Петра Карманського неокласик Максим Рильський наголосив на тому факті, що в одному з листів до видавництва Петро Карманський написав таке: «Яке було життя Галичини, таким було і моє життя: неволя, шукання виходу, помилки, падання, вставання, депресія, песимізм, і знову шукання – шукання сонця...» [5].

Справді, у тематично небагатій поезії раннього Петра Карманського домінують образи-символи самотності та смутку, «який із всезагально-абстрактного, поступово наповнюючись духовно-моральними і соціально-громадянськими мотивами, переходить у «причинний смуток», а далі трансформується в естетичний ідеал – образ болю...» [6, с. 29].

Також візьмімо до уваги те, що саме відзначено у статті «До проблеми образної доміанти смутку в поезії Петра Карманського», його поезія майже повністю просякнена романтичними пориваннями до естетичного ідеалу, вона містить нечіткі символістські прозріння щодо надчуттєвого, неземного начала, а також тонкі поривання до

краси. До прикладу пошук естетичного ідеалу простежується у його вірші «Вітай мені тихе...»: *«Як птах до вирею, душа моя рвалась / До тебе з країни безмірної смуту, / І в хвилях одчаю ло мене сміялась / Твоя безконечна краса не збагнута...»* [7, с. 93].

Із початком нового періоду творчості у Петра Карманського, як і у більшості мистців того часу, виникло відчуття роздвоєння в душі автора, переважно, поміж дитинною естетикою та дорослим відчуттям світової ідеології, що була зумовлена історичною долею бездержавного народу.

Дійсно, тяжкі життєві обставини, продиктовані століттям, змушували «творців слова» висунути на перший план суспільні питання і, водночас, не звертатись до естетичних проблем. Підтвердженням цієї тенденції, що зауважує Петро Ляшкевич, є творчість Петра Карманського періоду так званого міжвоєнного двадцятиліття.

Ми мало знаємо про достеменні обставини життя поета Петра Карманського під час розпаду Першої світової війни. Найповніше ці події відображають такі поетичні збірки: «Al fresco» (1917) та «За честь і волю» (1923). У збірці «Al fresco» (1917) відчувається заява або декларація поета, про те, що з ідеями так званої «молодомузівської» доби творчості покінчено (цитуємо тут для підтвердження поезію «Інтродукція»): *«Гей плаксо, смутку мій, ти паяце банальний! / Зійди вже раз з дощок народного театру! / Відсунься в тінь куліс і розпали там ватру, / Нагрій води, обмий твій нудер аномальний...»* [7, с. 99].

Для цього буремного періоду творчості характерна зміна тематики, але не лише, до того ж помічаємо оновлення характеру творчості. Домінуючими мотивами у віршах стають уже не мотиви самотності, що було б очікувано, а патріотичні та громадянські мотиви, притаманні загалом збірці «Al fresco». Зазначив Леонід Рудницький: *«В ній песимізм Карманського перетворюється на оптимізм та здоровий патріотизм...»* [8, с. 910]. Поет і сам визнавав новаторство збірки, зауважив, що книга лірики –

це «... річ зовсім нова й актуальна, а на переломі, коли доводиться кидати старі шляхи, навіть конечна...» [4, с. 388].

Друга збірка «За честь і волю» є відчутною антитезою до «Al fresco», тут відсутні майже повністю іронії та гротески, натомість з'являється піднесеність, викликана збуренням народу, котрий виступив за своє природне право бути «свобідним» на своїй землі, відстоюючи право будувати власну державу [3]. Піднесено-патріотичні вірші Петра Карманського містять у собі неабияку цінність та надію щодо пробудження народу, це, по суті, початок його боротьби за волю та за незалежність. Прикладом такого твору є «Поклін тобі», у якому влучно лунають рядки:

*Щоби той люд не вмер для всякої надії
Й відчув пекельний біль відвічних ран,
Щоб викував з оков гармати крицеві
І показав, що він не раб, а великан!* [7, с. 74]

Відомий літературознавець міжвоєнного періоду Микола Євшан, досліджуючи доробки «молодомузівців», шукав патріотичні мотиви і у Петра Карманського. Але те, що він знайшов, швидко здалося досліднику, так би мовити, штучним та ледь помітним на фоні розвою модернізму, «...оскільки П. Карманський не умів вдихнути в нього життя, а дав суто голу риторичку...» [1].

З'ясовуючи основні недоліки лірики Петра Карманського, Микола Євшан наголошував: «Головні хиби лірики Карманського мають своє джерело в тому, що забагато в ній міркування, а мало тої вічно свіжої струї, яка чинить кожного лірика новим у кожному творі...» [1]. І далі критик продовжував: «Правдивий лірик не може знати, які почування охоплюють його душу завтра. Як він почуватиме себе серед даних обставин і настроїв, але лице виявить у своїх завтрашніх творах. Він пише про те, що тепер, в даний момент, говорить його душа...» [1].

До того ж, Ляшкевич у ліриці Карманського тих часів помітив «...безпосередні враження національно заангажованого громадянина» [6, с. 7]. Він називає їх так:

«Волелюбні прагнення народу, героїка стрілецьких буднів...» [6, с. 7]. Йдеться про цикл віршів Петра Карманського «Кривавим шляхом» (1914-1915), у якому домінують мотиви розчарування, скептицизму, іронії (усе це знайдемо у збірці «Al fresco», 1917). Також подібне можна ствердити про іншу збірку – «За честь і волю» (1923), у ній панує золотий гомін національної революції, а також трагічне усвідомлення її поразки [6, с. 7], що ріднить її з імпрезою раннього Павла Тичини.

Висновки. Отже, ми можемо стверджувати, що в міжвоєнний період творчість Петра Карманського була вельми цікавою для вітчизняних критиків, для пошановувачів модерністської поезії, якою, без перебільшень, була творчість Петра Карманського.

Література

1. Євшан М. Критика, літературознавство, естетика. Київ, 1998. С. 175–180.
2. Зелененька І. Художній ідеал у розумінні Миколи Євшана. Постать Миколи Євшана в контексті розвитку українського модернізму : Збірник наукових праць. Випуск 6. Ред. колегія : Н. Поляруш, В. Ткаченко, І. Зелененька, В. Круппка. Вінниця : ТОВ «ТВОРИ», 2019. 204 с.
3. Карманський П. Біографія. Електронний режим доступу : <https://www.ukrlib.com.ua/bio/printit.php?tid=13806>
4. Карманський П. Ой люлі, смутку. Петро Карманський; упоряд. текстів, передм. та прим. Л.Г. Голомб. Ужгород : Поличка «Карпатського краю», 1996. С. 388.
5. Козланюк П. Шлях до сонця. (Карманський П. До сонця. Поезії. Радянський письменник, Київ, 1941). Електронний режим доступу : <https://zbruc.eu/node/49028>

6. Ляшкевич П. Петро Карманський : Нарис життя і творчості. Відп. ред. Г. Чопик. Львів, 1998. С. 7–29.

7. Поети «Молодої Музи»: Зб. упоряд., авт. передм. та наук. апарату М. Ільницький. Київ: Дніпро, 2006. С. 74–99.

8. Рудницький Л. Петро Карманський – поет, політик, патріот. Сучасність. Мюнхен, 1989. №3. С. 910.

Васільєва Каріна – здобувач ступеня вищої освіти бакалавра факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

Наукові інтереси – естетичні пошуки українських поетів 20-х років ХХ століття.

Науковий керівник – кандидат філологічних наук, старший викладач, Зелененька І. А.

Анна Тарнавська

ДО ІСТОРІЇ ПОЯВИ ПІСЕННОЇ ЛІРИКИ УСС

Бойову стрілецьку пісню витворило саме складне життя українців. Легіон Українських січових стрільців (аббревіатура, якою надалі будемо послуговуватися – УСС, а також скорочення – «усуси») у складі Австро-угорської армії був саме найпершою солідною українською військовою формацією, свого роду, предтечею майбутньої Української армії. Загони УСС об'єднали багато патріотичної української молоді з різних теренів батьківщини, не лише так званих західняків, були там і юнаки з Поділля.

Довготривала боездатність і незламність ідейна пояснюються в науці тим, що більшість із УСС мала вищу

та середню освіту, серед них були вояки з ученими ступенями (доктори наук), музиканти, літератори, філософи, педагоги, правники. Про це читаємо у працях таких науковців як Т. Салига [5], Р. Федорів [7], О. Думін [2], М. Маслій [4], І. Зелененької [3] та ін.

Мистецька творчість УСС (1914–1920) не має аналогів у світовій військовій традиції, це стосується й воєнної поезії. Вона виплекана на козацьких і на народних традиціях, і збереглась, підбадьорюючи український дух воїнства. Стрілецькі пісні виявилися символом державницьких змагань, віковичної борні за незалежність України, продовжують ними бути й тепер, зумовлюючи **актуальність** нашого дослідження.

Найпершими, найчільнішими та найвідомішими авторами пісень усусів були саме учасники військових подій: Михайло Гайворонський, Левко Лепкий, Роман Купчинський, Антін Лотоцький, Григорій Трух, Антін Баландюк, Микола Угрин-Безгрішний, Богдан Крижанівський та інші. Патріотичні, веселі й бойові, жартівливі та глибоко ліричні, задушевні та сумні, трагічні й філософські пісні не давали забути українцям, хто вони, яка їхня боротьба і які інтереси [4].

Основними творцями музики до стрілецьких пісень були такі три композитори – Михайло Гайворонський, Роман Купчинський і Левко Лепкий. Михайло Гайворонський, випускник Львівського музичного інституту імені Миколи Лисенка (клас скрипки), у своєму творчому доробку має багато чернеток для духового оркестру та для стрілецьких пісень на слова Левка Лепкого, Юрія Шкрумеляка, Романа Купчинського, Василя Бобинського, а також і власні тексти («За рідний край», вірші Романа Купчинського, «Йде Січове військо», слова Михайла Гайворонського) [1].

Роман Купчинський і Левко Лепкий були зі священничих родин, у яких першоосною виховання були любов до літератури й до музики. Їм була близька гітара, скрипка також – інструменти, поширені в домашньому

музикуванні в Галичині. Вони, відтак, і є авторами відомих у всій Україні стрілецьких пісень: «Ой видно село» та «Чуєш, брате мій» або «Журавлі» Левка Лепкого й «Ой та зажурились стрільці січовії», «Засумуй, трембіто» Романа Купчинського [1].

Окремо відзначимо пісню «Ой у лузі червона калина», в якій, по суті, уся програма УСС. Цю пісню стрільці прийняли як гімн (славень):

*Ой у лузі червона калина похилилася,
Чогось наша славна Україна зажурилася.
А ми тую червону калину підіймемо,
А ми нашу славу Україну, гей, гей, розвеселимо!* [6].

У добу Першої світової війни саме вона постала символом визвольної боротьби і є ним зараз, хоча тривалий час у тексті слова «московських кайдан» корелювалися із «ворожими кайданами», а тан означався «кривавим», а не «з москалями» [5] – ось варіанти куплетів із цими прийомами:

*Марширують наші добровольці у кривавий тан
Визволяти братів-українців з ворожих кайдан.
А ми наших братів-українців визволимо,
А ми нашу славу Україну, гей, гей, розвеселимо!* [6].

І наступний куплет цитуємо:

*Гей, у полі ярої пшениці золотистий лан,
Розпочали стрільці українські з ворогами тан!
А ми тую ярую пшеницю ізберемо,
А ми нашу славу Україну, гей, гей, розвеселимо!* [6].

Однак пророцтво авторів цієї знаменної, геніальної пісні все ж таки збулося, хоча ж уже в ХХІ столітті, при новій загрозі, котра диктувала звернення до досвіду минулих героїчних поколінь, відтак не випадковим є звернення сучасного співака, автора слів і музики до своїх пісень, Андрія Хливнюка, до виконання цієї пісні напівакапельно. Пророцькою чи не найбільше є остання співана частина пісні, останній її куплет, у якому стрільці відчували, що їхня боротьба може бути програною, але після них придуть інші борці, зокрема, про це у своїй

промові, котру виголосив у Вінниці, писав поручник УСС Микола Євшан [3, с. 16-17]:

*Як повіє буйнесенький вітер з широких степів,
Та й прославить по всій Україні січових стрільців.
А ми тую стрілецькую славу збережемо,
А ми нашу славу Україну, гей, гей, розвеселимо!* [6].

Мета дослідження: дослідження та вивчення характеристики пісенної лірики Українських січових стрільців.

Муза властива була діяльності УСС серед і стрілецьких окопів, і стоянок, та й саме життя і тривала боротьба кликали молодих авторів до творчості. Стрілецтво, а з ним і весь народ, що доводила творчість УСС, потребує воєнних пісень, що без них історія змагань неповна, отже, потрібно дати змогу розкритися талантам авторів воєнної літератури й пісні.

Тому засновано «Пресову Кватуру УСС», до якої належали ті, хто мав творчі здібності. Це відносилось до красного письменства, до малярства, до музики. Молоді митці брали зброю і взялися до творчості, а тому стрілецький зрив, подвиги бойових частин, окремих людей, радощі перемог і сум поразок першого, по суті, національного війська частинно збереглися в записках, частинно – в образах графічних, у поезії та в піснях.

Стрілецька пісенна лірика почала свою епопею творення, так би мовити, ще в Горонді. Те, що там постало, не має повної літературної вартості, не має ще оригінальної мелодії, є повна залежність від фольклору, але важливо тим, що вважається першою стрілецькою піснею. Автор слів невідомий, а мелодія взята з пісні «Ой зацвила черемшина»:

*Марширують добровольці
Через Мезев-Теребеш,
Гей, гей, через Мезев-Теребеш.
Чи то банда, чи то військо,
Ти ніяк не розбереш...
Гей, гей, ти ніяк не розбереш... [1].*

Мезев-Теребеш – це мадярська назва села Страбичево, куди заїхали частини УСС після так званого вимаршу зі Стрия у вересні 1914 р. [1]. Вимаршували вони в цивільних одягах, із крісами на плечах та ходили на виправи; тоді справді було тяжко розібрати, «чи то банда, чи то військо» [1].

Найпершу зафіксовану в джерелах стрілецьку пісню співали всі усуси залюбки, бо пісня дуже добре передавала фактичний стан бійців і мирного населення. Після того тривалий час ніяких оригінальних і запозичених пісень не було. Стрільці займалися військовими справами і також загальними адміністративними, тому ніхто й не подумав про нову пісню як про порятунок у вельми складних умовах.

Аж у Карпатах, із боку Галичини, а саме – під час бойових і напівбойових польових застав у Гуснім (село на Турчанщині) постала перша оригінальна стрілецька пісня [1], нині вона співається в інакшій звучанні та з іншим настроєм:

*Хлопці, алярм!
Гей вставаймо!
Вже найвищий час,
Наступають на три шляхи
Москалі на нас! [1].*

При цьому, має іншомовну лексику, закличну, бойову, має також далі славоспів:

*Слава, слава, отамане,
О ти, батьку наш,
Ми з тобою на ворога
Підемо всі в рай... [1].*

Автором слів обидвох пісень був Юліян Назарак, автором мелодій до них був Михайло Гайворонський. Постали ці стрілецькі пісні після повернення І сотні УСС із Гусного до Веречок, коли Юліян Назарак написав веселу п'єсу-одноактівку: «Штурм на полукіпки» [1]. У цій п'єсі автор змалював такув гумористичну подію, що сталася в темну ніч під самим Гусним. Командант місцевої застави,

діставши звідкись фальшиву вістку, що на УСС наступом ідуть москалі, усіх побудив і рушив із УСС до протинаступу. А ворог, насправді, виявився смирними полукіпками вівсяними, що визирали вночі з-за вориння [1].

Одна і друга пісня швидко отримали популярність в УСС, а правдива причина їхньої появи на світ забулася. Після цього заклик «Хлопці, алярм!» став закликом до бою, а рядки «Слава, слава, отамане!» перетворилися на гімн кожного чесного коменданта УСС [1].

До слова, Карпатська зимова кампанія не стала комфортною до складання пісень. Вище австрійське командування кидало УСС із місця на місце, і хлопці були постійно на сторожах, відпочинку було обмаль, а отже – обмаль часу для творчості. Але настала позиційна війна у весну 1915 р. , відбулося створення так званої «Артистичної Горстки» [1], що принесло ряд пісень Михайла Гайворонського. Сюди належать такі відомі твори: «Ой впав стрілець у край зруба» і «Питається вітер смерти», що були створені після боїв на сумнозвісній горі Маківці.

Погнавши москалів з Карпат, УСС перейшли через Галичину, увесь час перебуваючи в боях, а спинилися над Стрипою. Такі села як Тудинка, Соснів, Вівся, Новосілка гостювали в себе УСС тривалий час, бо фронт понад Стрипою зберігався більше, аніж пів року. Саме тоді туди потрапив із 55 полку Лев Лепкий і збільшив гутірку стрілецьких поетів і музикантів «піснярів».

Тобто саме в той період, так званий, стрипський період стрілецької пісенної творчості, постало чи не найбільше знаних нині стрілецьких пісень. Назвемо тут кілька творів: Михайла Гайворонського: «Проїшли гори, пройшли доли», «їхав стрілець на війноньку», «Нема в світі кращих хлопців», «Йде Січове військо», Левка Лепкого: «Коби скорше з гір Карпатів», «Ой видно село», Романа Купчинського: «Ой шумить, шумить» і друга частина «Дівчино – рибчино» [1].

Отже, можемо зробити висновки саме про те, що вкрай несприятливі бойові обставини, втрати, поразки,

несправедливу невизнаність у світі потреба постійної боротьби за свободу стала причиною появи неймовірної краси мелосу, героїчного корпусу літератури – літератури Українських січових стрільців, зокрема, неповторної стрілецької лірики, зокрема, гімнів і романсів, що становить феномен світового мистецтва, зумовило поглиблення літературознавчого дискурсу.

Література

1. Довгошия В. Стрілецька пісня як основа творчості Романа Купчинського. Режим доступу : <https://ukrlit.net/item/137.html>
2. Думін О. Історія легіону Українських Січових Стрільців, 1914-1918. Дзвін, 1991. №9. С. 92–104.
3. Зелененька І. Художній ідеал у розумінні Миколи Євшана / Постать Миколи Євшана в контексті розвитку українського модернізму : Збірник наукових праць. Випуск 6. Ред. колегія : Н. Поляруш, В. Ткаченко, І. Зелененька, В. Крупка. Вінниця : ТОВ «ТВОРИ», 2019. С. 16–22.
4. Маслій М. Нам воно святе! Пісні січових стрільців. Київ, 2016. 171 с.
5. Салига Т. Стрілецька Голгофа : Спроба антології. Львів : Каменярь, 1992. 399 с.
6. Сурма : Збірник воєнних пісень. Львів : Червона калина, 1992. 154 с.
7. Федорів Р. Чотири поета із коша січових стрільців. Жовтень, 1989. № 5. С. 17.

Тарнавська Анна – здобувач ступеня вищої освіти бакалавра факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

Наукові інтереси – українська література ХХ століття.

Науковий керівник – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української літератури Зелененька І. А.

ПСИХОЛОГІЯ ПОЕЗІЇ УКРАЇНСЬКОГО СПРОТИВУ

Актуальність дослідження. Українська культура у роки Другої світової війни, попри усі негаразди, що випали на долю народу, переживала значне піднесення. Українських митців надихало почуття патріотизму, ненависті до ворога, прагнення якнайшвидше звільнити свою землю. Літературне слово стало зброєю, яка допомагала у боротьбі.

Внесок у розвиток української культури зробили письменники і поети, що воювали у лавах УПА. У роки війни вони друкувались у підпільних газетах, альманахах, випускали листівки. Серед упівських поетів слід виділити Юрія Липу (був лікарем УПА, загинув 1944 р.), Марка Воеслава та Петра Гетьманця (псевдо Волош, Полтавець, Волош-Василенко; був редактором підпільних видань ОУН і УПА, загинув 1946 р.). Їхня творчість, як і діяльність Марти Гай, Павла Євтушенка, Івана Хміля, Степана Хріна, Дмитра Грицька (Цяпки), є сторінкою української літератури часів Другої світової війни. По війні, 1947 р. часопис «Наша книгозбірня» (виходив у Західній Німеччині) видрукував добірку «З поезій повстанської боротьби», в якій змальовується сукупний образ воїна-повстанця. Актуальною цю тему робить сьогодні війна РФ проти України, оскільки всі повстанські вірші та пісні згадуються й лунають звідусіль. До того ж це дає поштовх для створення нових народних літературних творів та зміцнення протистояння українців проти окупантів.

Мета дослідження. Вивчення та послідовне дослідження поезії із зображенням родинності періоду II світової війни та часів УПА.

Для досягнення мети необхідне реалізування таких **завдань**: визначити що передувало виникненню родинних образів у поезії УПА; виокремити любовні образи;

охарактеризувати образи які найчастіше з'являються в поезії.

Об'єкт дослідження: літературна творчість Петра Василенка (Полтавець, Гетьманець). **Предмет** дослідження: основні мотиви в поезії Петра Василенка.

Стан дослідження: проблему літератури руху опору в Україні у ХХ ст. вивчали М. Петренко, [3] Т. Салига [4], П. Шкраб'юк [5], І. Яремчук [6], І. Зелененька [1] та ін.

Кидаючи загальний погляд на поетичний доробок Петра Василенка, слід зауважити, що його вірші є складовою частиною поезії, що увійшла в нашу літературу як поезія упівська. Як поетична творчість періоду Другої світової війни, вона несла на собі відбиток тих часів: за окремими твердженнями, виглядала не надто вправною, небагатою за жанрами та мотивами – у ній переважали мотиви політичні, неприховані гасла. Багато писалося про недосконалість української поезії резистансу, спрощеність поетичних текстів, які перш за все були скеровані на ідею, а не на форму. Безперечно, опонує таким оцінкам професор Тарас Салига [3], – поети-упівці були позбавлені умов «професійно творити себе», можливо, окремі їхні твори і «не відповідають високим поетичним нормам мистецтва слова», та ця поезія талановита, пристрасна, громадянська.

За переконанням поета Петра Гетьманця-Василенка, який «довго шукав правдивих шляхів – і знайшов їх» [4], поезія – це зброя, що повинна служити високій ідеї, кликати до боротьби і подвигу. Розуміння такої ролі поезії ґрунтувалося на усвідомленні призначення поета, його місця в суспільному житті в часи доби переходової. Тому вірші Петра Василенка позначені високою емоційною напругою, переповнені кличними формами, закличками до перемоги над ворогом, якого слід затаврувати, ще раз кинувши йому «поклін голосом погрози». Загалом, духом боротьби із закличками до перемоги над ворогом, над усіма тими, «хто нам несе холодні ночі і в них нас прагне розп'ять», як однорідний феномен, переповнена вся упівська поезія (Михайло Дяченко, Петро Василенко,

Мирослав Кушнір, Юрій Липа, Марта Гай, Іван Хміль, Степан Хрін та інші).

Повстанські поети, які обрали шлях вояків підпілля, формувалися як упівські поети, бо, властиво, не відділяли понять «боєць-поет», самі стали на шлях боротьби. «Я сам благословив себе на цю путь», – проголошує Петро Василенко і підсилює це одкровення: «...*Та я не жалію – / Вільно вибрав собі я цю путь! / Хай умру – далі вітри повіють, / Мого сліду однак не зітруть...*» (Зі збірки «*Мої повстанські марші*») [4]. Спочатку поведемо мову про саму поетичну творчість Петра Василенка, якого Михайло Петренко характеризує як «напрочуд талановитого поета з рано сформованим україноцентричним характером, стильовою визначеністю, чіткими світоглядними обр'ямами» [4]. Це могло б стати темою ширшої розвідки, звичайно, покликаючись на аналіз цього літературного феномена, здійснений у дослідженнях насамперед Тараса Салиги, Ірини Роздольської-Яремчук, Миколи Дубаса та інші.

«Мої повстанські марші» – перша і єдина збірка поезій Петра Гетьманця-Василенка [4], до якої увійшли вірші, написані в роки, коли він став упівцем і боровся в рядах сотні, «Месники» (до своїх поетичних спроб яготинського періоду не повертався). Уже в «На розпутьях хистких...», «Знову виють сніги...» поет проголошує, що «під грозою шаліючим небом», коли в душі «повна повінь жадань і снаги», він став на схресті великих шляхів, на розпутьях «неповоротних доріг» [4]. Та він ще там, де ненька і сестри, й солодкий чар полтавських степів: йому сниться буйний хміль цих степів, уважаються тихії верби, що вітри не дають їм заснути.

Збірка Петра Василенка пронизана і єдиним мотивом: диханням грозою революції, шалом месницького бунту, рокотом крилатої бурі – все переповнено світлом «подзвіння гострих мечів». Заглиблення в поетичні тексти засвідчує, що потенціал обдарування поета незаперечний, у своїй першій книжці Петро Василенко вибухнув потужним громадянським зарядом, полонячи

читача активністю слова, оригінальністю метафор, пластичністю образів та кольористичністю тонів. Закроювався на поета першої величини. Характер віршів дещо одновекторний, але насичений потугою думок і щедрим покатом почуттів, тим смисловим та емоціональним навантаженням, які «спрацьовували» у бажаному річищі. І хай у окремих віршах чимало декларативності, маніфестації, але ці емоції, ці почування природні, органічні, бо їх демонструють не холодні обсерватори, а безпосередні учасники дійства.

У больових картинах і образах увесь поет Петро Василенко з його філософією, світоглядом, сформованим на націоналістичній платформі, загартованим у національно-визвольній боротьбі. Власне, це не тільки система художніх образів, а й образи й мотиви, що впливали із власної біографії, обставин життя поета-повстанця. На це і звертають увагу дослідники, підкреслюючи, що проблема вибору між вчинками «я» і обставинами часу вказує на підпорядкування особистого вищій миті, бо цей тривожний час змусив *«так вперто йти в бій, у вир борні, / без вагань, докору і жалю»* [4]. Іншим поет себе не уявляв, творячи свої пісні-марші.

І. Яремчук відзначає [6], що в упівській поезії «немає відкритої чуттєвості, еросу – почуття поміж двома набирають цілісності лише за умови палкого патріотичного почуття обидвох суб'єктів пари до України, коли погляди двох скеровані не один на одного, а в бік одного єдиного Вівтаря». І підтвердженням цієї думки цілком може бути лірика Петра Василенка.

Отже, розібравшись у мотивах поезії Петра Василенка, можемо сказати, що вся його творчість спрямована на підняття бойового духу побратимів та українського народу. У ті часи, як і сьогодні, поезія – це не лише красиві слова у рядку, а ще й вагома зброя проти ворога. Лірика Петра Василенка це суцільні заклики любові до України, її возвеличення, заклики до перемоги та інші гучні гасла. На жаль, любовної та інтимної лірики у поета майже немає,

однак це йому не зашкодило стати одним із найкращих свого часу.

Література

1. Зелененька І. «Чиї це ілюзії стенають плечима, якого народу...» : Тарас Мельничук і літературний процес 60-90-х років в Україні. Вінниця : «Едельвейс і К», 2008. 152 с.
2. Костилюєва С. Історія української культури. За ред. С. Костилюєвої. Київ, 2010. С. 239–240.
3. Салига Т. Нескорена муза : Штрихи до поезії УПА // Шлях перемоги. 1994. 15 жовтня. С. 3.
4. Петренко М. В одному бункері з поетом // Василенко Петро («Волош» – «Гетьманець» – «Полтавець»). Мої Повстанські марші, Від Полтави до Ярослава, від Дніпра до Сян : Спогади, вірші, пісні. Упоряд. М. Петренко. Львів : Ліга-Прес, 2006. С. 66.
5. Шкраб'юк П. Повстанська муза вчора і сьогодні // Українська Повстанська Армія у боротьбі проти тоталітарних режимів. 2004. С. 269.
6. Яремчук І. Поезія упівська та січова : проблема ідейно-естетичної спорідненості // «Муза і меч»: національний рух у фольклорних та літературних джерелах... 2005. С. 104.

Данилюк Тетяна – здобувач ступеня вищої освіти бакалавра факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

Наукові інтереси – українська література ХХ століття.

Науковий керівник – кандидат філологічних наук, старший викладач Зелененька І. А.

РОЗДІЛ III
ЛІТЕРАТУРНІ КОНТЕКСТИ XX - ПОЧАТКУ XXI
СТОЛІТЬ

ОБРАЗНО-СИМВОЛІЧНЕ ПАННО ПОЕЗІЇ ЮРІЯ ЛИПИ ВОЄННОГО ПЕРІОДУ

В українській літературі творчість Юрія Липи – непросте й синтетичне явище. Їй притаманна відповідність відносно всіх залежних від автора параметрів мистецького синтезу. Синтез ліризму, музики та малярства є органічним, відтак, відбувається реалізація музичного покликання та вродженого малярського хисту автора, самобутнього поета, що дозволяє вповні здійснити компенсацію за допомогою музичного та малярського відчуттів, за відсутності професійної художньої освіти, а також за умов відповідного спрямування в літературній практиці. Намір Юрія Липи щодо синтезу лірики із іншими видами мистецтва, що є суміжними з белетристикою, постає цілком свідомим, оскільки є пов'язаним із письменницькою потребою в якомога повнішій самореалізації.

А тому **актуальність** нашого дослідження зумовлена необхідністю висвітлити аспекти образності та символічності поезії Юрія Липи так званого воєнного періоду, а також проблемами поетикальних особливостей ліричної спадщини митця у процесі становлення національної художньої словесності українців як європейців у периметрі ХХ століття.

Мета дослідження полягає в системному й послідовному осмисленні образно-символічного втілення боротьби в поезії Юрія Липи, що інтерпретована синтезом лірики із видами мистецтва.

Досягнення мети можливе після реалізації таких **завдань**:

- 1) визначити ознаки підрядності, підпорядкованості концепції символізму в поезії Юрія Липи;
- 2) описати генезу інтермедіальності в літературі в цілому та її місце в поезії Юрія Липи;

3) охарактеризувати специфіку образно-символічного втілення боротьби автора.

Об'єкт дослідження: поезія Юрія Липи.

Предмет дослідження: образність, символічні домінанти творчості, природа і характер поезії письменника.

Джерела дослідження: в аналізі образно-символічного втілення боротьби в поезії Юрія Липи відштовхуємося від теоретико-літературних праць та літературознавчих досліджень поезії руху опору Світлани Маценки [5], Ореста Мацяка [6], Ярослава Мельника [7], Василя Яременка [8], Ірини Зелененької [1] та ін.

Ознаки підрядності, підпорядкованості концепції символізму, мистецьким системам музики чи малярства знаходять свій вияв у тому, що Юрій Липа у своїй творчості послуговується власне синтетичними способами, аби позначити ліричний твір специфічними суміжно-мистецькими ознаками. Тобто для того, аби ліричний твір характеризувався моносенсорністю, пов'язаною з музикою чи малярством, автор витворював у ньому перевагу, представлену звуковими чи зоровими лексемами [8]. Поверховість кольору забезпечувалася шляхом прямого називання самого кольору чи того, хто чи що є його носієм. При створенні статичних образів Юрій Липа вдається до вживання слів, значення яких указує на пасивну дію [8].

Глибинне зацікавлення музикою передається автором через описи, базовані на сприйнятті чи виконанні музичних творів як виразників внутрішніх станів ліричного героя поезії Юрія Липи. Намір поета до виконання синтезу своєї лірики із видами мистецтва, що є суміжними, на нашу думку, постає цілком свідомим, оскільки є пов'язаним із наявною в кожного митця потребою в повній самореалізації [5].

Із огляду на те, що інтермедіальні процеси перебували на етапі становлення, в епосі античності легко виявити всі три типи інтермедіальності [4, с. 248]. Оскільки мистецтво багато в чому ще було синкретичним, або ж намагалось

повернутися до синтезу, що поступово втрачався, у літературі Стародавнього Світу наявно безліч прикладів інтермедіальності, особливо в формі екфрасису, що дає нам підставу говорити про поширення конвенційного і референційного типів інтермедіальності. Оскільки основні сюжети були міфологічними й особливо цінувалися сучасниками, багато з них були відображені не тільки в літературних формах, але продубльовані в живописі, фресках, розписах ваз, скульптурі, ставши, таким чином, об'єктом нормативної інтермедіальності [3, с. 310].

Досягненням епохи античності стало те, що саме в той час виникли й були зафіксовані в літературних формах практично всі базові сюжети мистецтва, які стали основою для різних типів інтермедіальності в усі епохи розвитку світового мистецтва: під їх впливом розвивалося мистецтво в імперії франків, а з початком археологічних розкопок в XIV столітті набуло розвитку й мистецтво Італійського Ренесансу, а потім і європейського класицизму [6, с. 12].

Характерною рисою середньовічної культури стало те, що роль медіума-домінанти взяло на себе зодчество, але тут ідеться не просто про архітектуру, а про зведення сакральних для християн будівель – церков, соборів, храмів, базилік, хоча варто відзначити, що найбільшою мірою середньовічні схоласти цінували музику, як прагнення до вічної гармонії, звівши її на п'єдестал разом із літературою-поезією [5, с. 310].

Художній світ XVII століття, що еволюціонував із Епохи Відродження, був позначений суперництвом, а іноді й паралельним розвитком чотирьох художніх напрямків і естетичних систем – маньєризму, бароко, рококо і класицизму, кожен із яких спирався на власну естетичну систему: якщо перші три напрямки сприймали мистецтво кризово і обрали домінантами живопис, зодчество і ландшафтну архітектуру, то класицизм став епохою нормативного мистецтва, віддавши пальму першості театру і зробивши серйозну спробу відтворити синкретичне мистецтво античності [7, с. 34].

Межа XIX і XX століть характеризується загострено-кризовим сприйняттям синтезу мистецтв, подібно до інших попередніх перехідних епох – маньєризму й бароко, романтизму. На перший план виходять два мистецтва: мусичне – література, технічне – живопис, які стають головним конвенційним типом синтезу епохи [1].

Інтермедіальні дослідження в літературознавстві були започатковані наприкінці минулого століття і досі лишаються достататньо новим напрямом інтертекстуального аналізу, увага якого зосереджується на взаємодії авторських свідомостей і художніх текстів. Очевидно, що інтермедіальність – це певний метод наближення реципієнта до тексту і навпаки [8].

Розгляд інтертекстуального простору творів Юрія Липи дає підстави констатувати, що український митець був відкритим для серйозного творчого діалогу з європейським мистецьким середовищем, із минулим, із теперішнім, із майбутнім, що пов'язував із глибокою вірою. Наводимо приклад із поезії, належної до останньої прижиттєвої збірки лірики «Вірую»:

*Ввійди до церкви. Різноколірово
Горять серця довокола, плинуть гимни в світлі.
Стань – наче в райдузі, і жди, мов наречений,
Котра хвилина – брама.
А, пізнавши, – йди
В відчиненість Відвічного й Нового.
То – нагорода днів твоїх.
То – дар найвищий [2].*

Поезія Юрія Липи міцно насичена історизмом. Поетичні твори автора пронизані духом історизму, самий дух героїчних діб української історії. І звідти її незвичайний тон.

Отже, митець (маємо на увазі будь-якого митця – артиста театру, письменника, музиканта, маляра тощо) живе, розвивається і творить в одній «культурній тканині» (уявимо для цього весь масив текстів як тканину, де кожен

твір – це її маленький клаптик) і усвідомлено чи неусвідомлено цитує своїх колег та попередників.

Юрій Липа, який вийшов з покоління, яке щойно усвідомлювало свою українську приналежність, та став шукати глибин української духовності, щоб могли віднайти призначення України у світлій майбутності [8, с. 10]. Спорідненість творів Юрія Липи з воєнною поезією відчувається у самому настрої автора. Вірші визвольних змагань палкі і ніжні, гострі і нещадні, загартовані у нерівній боротьбі.

Висновки. Отже, у поетичній спадщині митця виділяємо такі образно-символічні комплекси воєнної лірики: патріотичний, історичний, військовий. Автор у своїх поезіях реагує на мотиви, образи, ідеї, художні знахідки, архетипи та символи історизму. Орієнтація поета на історизм виявилася у використанні інтермедіальності, що притаманно ліриці Юрія Липи воєнного періоду.

Література

1. Зелененька І. «Чиї це ілюзії стенають плечима, якого народу...»: Тарас Мельничук і літературний процес 60-90-х років в Україні. Вінниця : «Едельвейс і К», 2008. 152с.
2. Липа Юрій. Вірую : Вибрані вірші; перевидання за збіркою 1938 р. / Юрій Липа; Післяслово М. Комариці. Львів : Каменяр, 2013. 116 с.
3. Література на полі медій : зб. наук. праць / за ред. Т. Гундорової та Г. Сиваченко. Київ : Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка, 2018. 633 с.
4. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р.Т. Гром'яка, Ю.І. Коваліва, В.І. Теремка. Київ : ВЦ «Академія», 2006. 752 с.
5. Маценка С. Партитура роману : монографія. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2014. 526 с.
6. Мацяк О. Синтез мистецтв у прозі Ольги Кобилянської : проблема самототожності письменниці :

автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд.. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література». Львів, 2006. 21 с.

7. Мельник Я. Художня література як міф. Зарубіжна література в навчальних закладах. 2001. № 6. С. 33–35.

8. Яременко В. Вартовий. Липа Ю. Суворість : поезії, новели. Київ : Укр. письменник, 2015. С. 5–23.

Кухарчук Аліна – здобувач ступеня вищої освіти бакалавра факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

Наукові інтереси – поезія Юрія Липи міжвоєнного та воєнного періодів.

Науковий керівник – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української літератури Зелененька А. І.

Аліна Дробасюк

ДЖЕРЕЛА ПОЕЗІЇ ЛЕОНІДА МОСЕНДЗА

Творча постать Леоніда Мосендза (1897-1948) – прозаїка, поета, літературознавця, хіміка, політика – майже не досліджена. Спорадичні публікації, що розглядають його прозаїчну, поетичну спадщину, не відображають загальної картини, не дозволяють систематично, панорамно побачити й оцінити його літературну творчість. Окремі аспекти творчої палітри поета Леоніда Мосендза визначено у літературно-критичних виступах Дмитра Донцова, Михайла Мухіна, Юрія Клена, Ярослава Гординського, Святослава Гординського, Євгена Маланюка, Л. Нигрицького (Григор Лужницький), Володимира Шелека, Юрія Шелека, Остапа

Тарнавського, Леоніда Череватенка, Миколи Нервлого, Миколи Ільницького, Зенона Гузаря, Тараса Салиги.

Вивчення творчості Леоніда Мосендза вимагає від сучасників осмислення особливостей його художнього стилю, визначення особливостей його світогляду, окреслення його творчих літературно-мистецьких координат: місце в «Празькій поетичній школі» і, зокрема, серед письменників-«вісниківців». «Необхідно оцінити його внесок як поета і прозаїка в українську літературу 20 століття, щоб «записати» творчість Мосендза до загального ходу літературного процесу 20-40-х років, яка, без сумніву, впливала на поезію руху опору, як і вся «празька школа», про що пише І. Зелененька [1, с. 15-16].

Літературна спадщина Леоніда Мосендза просякнута впливом європейської культури. Про орієнтацію творчості Леоніда Мосендза на кращі художні зразки пише О. Тарнавський: «Леоніду Мосендзу близькі проблеми сучасної світової літератури. Він письменник європейської культури і в його творах переважають загальнолюдські теми... Навіть у поезії, темою якої є багато в чому патріотизм, Мосендз – справжній європеець...» [10].

Актуальність теми дослідження зумовлена необхідністю визначити місце творчості Леоніда Мосендза в українському літературному процесі ХХ ст., пізнати особливості, основні риси його поезії, художньої прози та есеїстики, а відтак завершити мету та цілісну картину літературної силуети.

Метою дослідження є осягнення та розуміння цілісної картини світу поезії Леоніда Мосендза у контексті загальної панорами українського літературного процесу доби визвольних змагань. Серед завдань статті – визначити координати художнього світу поезії Леоніда Мосендза,

місце його протесту в протесті «Празької школи».

Об'єкт дослідження – лірика Леоніда Мосендза доби визвольних змагань. **Предмет** дослідження – образні домінанти поезії Леоніда Мосендза.

Леонід Мосендз увійшов у літературу після Української революції 1917-1920 рр. Перші поетичні зразки на еміграції виростили на взірцях київської школи неокласики: це передовсім Микола Зеров і Максим Рильський, а також Павло Филипович, Михайло Драй-Хмара, Юрій Клен (Освальд Бургардт). Леонід Мосендз був захоплений творчістю Максима Рильського, адже київська школа неокласиків мала прихильників у Празі і вплинула на розвиток української поезії еміграції – Мосендзові це було потрібно, щоб висловити міркування щодо тогочасної дійсності [2, с. 10].

Він звертався до поетичної публіцистики, мав справжній художній хист, зберігав поетичну тему в українському вимірі, наближаючись до тем загальнолюдських: всесвітнього мистецтва, української культури та духовності. У ранній поетичній творчості Леонід Мосендз намагався передати мотиви, близькі до почуттів:

- мотив від'їзду з батьківщини;
- мотив ностальгії;
- празькі мотиви;
- мотиви перебування в Ченстохові;
- мотиви викликів на еміграції;
- мотиви боротьби за свободу;
- мистецькі мотиви;
- мотив України;
- мотив кохання.

У Подєбрадах 5 липня 1924 року вийшов на літературному вечорі із читанням уривків зі свого

поетичного твору «Вічний корабель», де домінує давній мотив відомої легенди про «Летючого голландця», ласого мотиву для художників, композитор Ріхард Вагнер 1839 року в подорожі Північним морем від Пілоу аж до Лондона створив відповідну музичну картину. У «Вічному кораблі» Леонід Мосендз розмірковує щодо долі недалекого купця Ганса ван Лооса, який не хоче воювати проти іспанських загарбників разом із жителями містечка і готовий покинути батьківщину заради миру й добра за океаном [3]. Твір став притчевим.

Ранній період поезії Леоніда Мосендза – це входження автора в поетичну формальність, як-от сонет сонета, у масштабність і комічність мотивів, використання математичних інтегралів. Хоча звертався й до, так званих, земних тем із смутком, про долю рідного краю, із метою примирити давнину зі сучасністю. Усе це писав Святослав Гординський про майстра у рецензії на поетичну збірку «Зодіак»: «Можна сказати, що його поезія, як і багато наших сучасних поетів, формально зберігає загальноприйняті класичні закони вірша, але прагне наповнити їх романтичним змістом...» [4]. Можемо стверджувати, що романтизм Леоніда Мосендза виявляється у «філософії простору», у спробі втечі в космос. Це стосується іще таких його віршів, як «Сонет», «Ми були», «На лекції математики» та ін.

Його участь у «Literaturwissenschaften Bulletin», у «Віснику» вельми вплинула на погляди щодо життя, на суспільний обов'язок письменника і громадянина [7, с. 73]. Його коло – Юрій Клен, Олег Ольжич, Олена Теліга, тобто група молодих поетів-вісниківців, мета яких – створити таку поезію, яка у формі естетичної краси пропагувала б нові імпульси мислення в українському суспільстві, усе – на

засадах національного відродження. Усі ці принципи стали складовою (подаємо далі термін Юрія Шереха) «формули літературної публіцистики» [11]. Юрій Шерех писав про це так: «...імперіалістичний романтизм. Рух, боротьба – не мир. Втручання – не споглядання. Безмежна пожадливість – відсутність задоволеності датами. Правління волі, активне й енергійне – не регулювання раціоналізму. Пристрасть до життя – не втекти від нього Жага до життя і вміння оволодіти ним – не пасивність і самозречення...» [11].

Леонід Мосендз певний час розглядав сучасність під кутом ідеологічним, із точки зору журналістики, це впливало й на поезію. До прикладу, дослідник Петро Голубенко, проаналізувавши погляди на той період, стверджував, що «пражани» просто взяли за основу «відоме надмірне наголошення на публіцистиці Донцова» [12, с. 45]. Творчість Леоніда Мосендза була типовою, як для формату «пражан», його ліричний герой нагадував читачеві про важливу глибинну суть понять, вочевидь, викликану об'єктивними обставинами, подіями світового масштабу, зокрема, буремний період після національно-визвольної революції 1917-1920 рр. Чимало митців того часу у своїх творах відображали це хоча б у вигляді емоцій, уважно стежачи за розвитком дискусій, що розгорталися в Україні з питань літературних і стосувалася безпосередньо основних засад української національної культури [12, с. 45].

Натомість відомий дослідник Ігор Набитович слушно зазначив, пишучи про поезію Леоніда Мосендза, що «одною з головних ідей збірки є те, що національна гідність є невід'ємною частиною людської гідності й є ще важливішою й вищою за вартість життя. Але цією гідністю можуть насолоджуватися лише ті, хто не втратив відчуття кровного зв'язку з рідною землею...» [4, с. 112].

Висновки. Підсумовуючи, зазначимо, що митець-модерніст Леонід Мосендз своєю лірикою зухвало заперечив думку про здатність людини забувати батьківщину, деформувати патріотизм у неволі в готовності на жертви. Розуміння стилю раннього, зрілого Леоніда Мосендза сприяє формуванню розуміння, що таке національна еліта.

Література

1. Зелененька І. «Чиї це ілюзії стенають плечима, якого народу...» : Тарас Мельничук і літературний процес 60-90-х років в Україні. Вінниця : «Едельвейс і К», 2008. 152 с.
2. Мосендз Л. Два есеї Леоніда Мосендза. Визвольний Шлях (Лондон). 1999. № 1. С. 89–91.
3. Набитович І. Леонід Мосендз – лицар Святого Грааля. Визвольний Шлях (Лондон). 1998. № 1. С. 74–88. Режим доступу : https://chtyvo.org.ua/authors/Nabytovych_Ihor/Leonid_Mosendz_-_Lytsar_Sviatoho_Hraalia/
4. Набитович І. Творчість Леоніда Мосендза : особливості художнього світовідображення. Автореферат канд. філ. наук. Івано-Франківськ, 1999. 16 с. Режим доступу : https://revolution.allbest.ru/literature/00329845_0.html
5. Набитович І. Леонід Мосендз – перекладач. Філологічний збірник Дрогобицького педагогічного Університету. Дрогобич, 1998. Випуск 1. С. 192–200.
6. Набитович І. Леонід Мосендз – прозаїк. Визвольний Шлях (Лондон). 1998. № 7. С. 825–837.
7. Лист Леоніда Мосендза до Меланії Кравців. Українські Проблеми. 1998. № 2. С. 130–132.
8. Невідомі поезії Леоніда Мосендза. Українські Проблеми. 1998. № 4. С. 124–126.
9. Порфирій Горотак : літературна містифікація

Леоніда Мосендза і Юрія Клена. Визвольний Шлях (Лондон). 1997. № 12. С. 1498–1505.

10. Тарнавський О. Людське життя – це шукання правди. Туга за мітом. Есеї. Нью-Йорк : Ключі, 1966. С. 73–80.

11. Scriptural Themes in Twentieth-Century Ukrainian Prose // The Ukrainian Review (London). 1997. № 1 (spring). P. 64–72.

12. The Poetic World of Leonid Mosendz // The Ukrainian Review (London). 1997. № 3 (autumn). P. 68–74.

Дробасюк Аліна – здобувач ступеня вищої освіти бакалавра факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

Наукові інтереси – лірика ХХ століття.

Науковий керівник – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української літератури Зелененька І. А.

Мирослава Мартинюк

ЮРІЙ КЛЕН В КОЛІ «КИЇВСЬКИХ НЕОКЛАСИКІВ» І ПОЕТІВ «ПРАЗЬКОЇ ШКОЛИ»

Поетичний світ Юрія Клена завжди привертав увагу літературознавців та критиків, які вважають його «живим мостом» між митцями Розстріляного Відродження та творцями-діаспорянами. Він збагатив українську поезію оригінальними образами, класичними формами, урівноваженістю думок і почуттів.

У творчому доробку Юрія Клена – поета, перекладача, вченого, переплелись світоглядні позиції одразу двох літературних угруповань: «Київських неокласиків» і «Празької школи», що згуртували навколо себе талановитих одномумців. Освальд Бургардт – один із неокласиків, який

заявив про себе як український поет Юрій Клен вже в еміграції, в колі поетів празької школи.

Поету належать твори, які назавжди увійшли в історію української літератури ХХ століття: поезії «На переломі» (1924) та «Сковорода» (1928), що були написані Освальдом Бургардтом в Україні. Поезії «Київ» (1938), «Божа матір» (1935), «Терцини» (1935) та поеми «Прокляті роки» (1937), «Попіл імперій» (1943-1947), сповнені глибокого драматизму та пройняті тугою за Батьківщиною.

Творчість Юрія Клена – поета-неокласика та поета пражанина є об'єктом дослідження відомих вчених-літературознавців: Ю. Коваліва, М. Борецького, О. Багана, І. Дзюби, О. Астаф'єва, В. Державина, І. Качуровського, Д. Чижевського, М. Неврлого, В. Просалової та ін.

Мета статті – з'ясувати особливості творчої манери Юрія Клена в колі «Київських неокласиків» та поетів «Празької школи».

Для 20-30-х років ХХ століття було характерним утворення літературних угруповань і організацій, які прагнули збагатити українську літературу й піднести її на європейський рівень. Нове покоління талановитих культурних діячів творило модерну епоху в історії українського письменства. Академік О. Білецький справедливо зауважує, що «літературні явища цієї доби становлять надзвичайно строкату картину» [1, с. 22], адже література цього часу відзначилась розмаїттям жанрово-стильових пошуків та залишила незгасимий слід в українській історії.

У літературному процесі 20-30-х років ХХ століття поважне місце належить Київській групі поетів-неокласиків, «П'ятірному грону»: Миколі Зерову, Павлу Филиповичу, Михайлу Драй-Хмарі та Максимові Рильському, до яких належав і німець за походженням Освальд Бургардт.

Утворення плеяди неокласиків стало своєрідною реакцією представників творчої інтелігенції на літературно-мистецьку ситуацію, що склалася в Україні в 20-х роках ХХ

століття, зокрема як реакція на крайнощі футуризму. Поети-неокласики своєю творчістю проголошували наслідування класичного мистецтва. Вони виступали проти графоманства, прагнули наповнювати літературу справжніми мистецькими здобутками.

Зауважуємо, що митців об'єднували не маніфести, програми чи універсали, а естетичні орієнтири, глибокий і тонкий культурний настрій, європейський світогляд та високий рівень художньої майстерності. Ю. Клен у «Спогадах про неокласиків» зазначає: «Яких-небудь маніфестів «неокласичної школи» годі було б шукати, бо ніяких «програм» вони не намічали. Та й сама назва «неокласики» була випадкова й вказувала лише на те, що поети, яким її причеплено, хотіли вчитися у класиків, цебто майстрів, які дали нам невмирущі зразки поезії» [7, с. 21].

Що ж стосується назви цього мистецького угруповання, то відомо, що термін «неокласики» був досить умовною і випадковою назвою й викликав у деяких письменників протест. Уже згодом про це написав М. Рильський: «Треба прямо сказати, що досить невиразний термін «неокласики» прикладено було випадково і дуже умовно до невеличкої групи поетів і літературознавців, які гуртувалися спершу навколо журналу «Книгар» (1918-1920), а пізніше – навколо видавництва «Слово» [12, с. 320].

За поетичним висловом М. Драй-Хмари, який пролунав у поезії «Лебеді» 1928 р., об'єднання письменників отримало назву «П'ятірне гроно»: *«О гроно п'ятірне нездоланих співців, // Крізь бурю й сніг гримить твій переможний спів, // Що розбиває лід одчаю і зневіри. // Дерзайте, лебеді: з неволі, з небуття // веде вас у світи ясне сузір'я Ліри, // де пінить океан кипучого життя»* [4, с. 72].

Літературознавці виокремлюють «Київських неокласиків» як оригінальне явище в історії української літератури. Художня література, публіцистика, твори літературно-критичного характеру та поетична мова загалом є свідченням глибокої філософської ерудиції неокласиків, ґрунтовних знань з вітчизняної та світової

літератури, вимогливої та професійної роботи. На підтвердження нашої думки наведемо висловлювання М. Неврлого: «Здобутки світової класики, починаючи з античності і кінчаючи французькими парнасцями та німецькими експресіоністами, вони органічно поєднували з вітчизняною традицією. Своєю творчістю неокласики утворили самобутній і повнокровний поетичний стиль, пройнятий духом справжнього гуманізму» [10, с. 78].

Отже, Юрію Клену притаманні спільність світобачення, естетичних засад і близькість індивідуального стилю з «Київськими неокласиками», до кола яких він належав як Освальд Бургардт. Його прагнення були спрямовані на переконання сучасників у необхідності розвитку та збереження в творчості високих національних традицій, важливості піднесення української літератури до класичних взірців – національних та світових. Він, як неокласик, збагачував свій поетичний світ вічними, глобальними темами на противагу всьому миттєвому, швидкоплинному. Так, Микола Зеров підкреслює, що «Поети «грона п'ятірного» спромоглися якісно змінити всю панораму української літератури ХХ століття, оновити мову і стилістичні ресурси української поезії» [5, с. 1271].

Одним із найвідоміших на той час літературних угруповань, що утворилося за межами України, була «Празька школа». Науковці стверджують, що «під гаслом Празької поетичної школи об'єднують письменників-емігрантів періоду міжвоєнтя, чия творчість почалася переважно в Празі та Подєбрадах, а продовжувалася в інших містах Європи» [8, с. 1]. Літературознавець Володимир Державин вперше назвав це об'єднання українських поетів і письменників міжвоєнного двадцятиліття в еміграції «Празькою школою».

Проте серед науковців немає однастайності у підтвердженні чи запереченні правомірності терміна «школа», тому стосовно визначення склалися дві протилежні точки зору. Відомий вчений М. Неврлий відзначає, що: «Всі ці поети були зближені світоглядом,

стильово й тематично. Їхня творчість викликала низку наслідувань, для їхнього й пізнішого поколінь стала школою» [9, с. 3]. Правда, існує і протилежна думка, яку висловлює літературознавець Ю. Бойко: «Всі ці поети не творять школи, занадто бо багато в них індивідуального, свого у стилі і в лірико-тематичному засягові. Але всі вони спаяні єдністю духу, ідейною спрямованістю шукань» [2, с. 287].

Поети-пражани, до яких належав Юрій Клен, це насамперед Євген Маланюк, Наталя Левицька-Холодна, Леонід Мосендз, Олег Ольжич, Олена Теліга, Оксана Лятуринська, Галина Мазуренко, Юрій Липа. Серед представників об'єднання, за словами Д. Донцова, також поети «трагічного оптимізму» [3, с. 285]: Л. Мосендз, О. Теліга, О. Ольжич, Є. Маланюк, твори яких сповнені мужності та пройняті подвижництвом у боротьбі за незалежність України.

Як відомо, репресії більшовицької влади змусили Освальда Бургардта емігрувати до Німеччини, а потім до Чехії, де він обрав псевдонім і заявив про себе як український поет Юрій Клен.

Поети «Празької школи» вступили в контакт із загальноєвропейським літературним процесом, синтезуючи у своїй творчості національні традиції і класичну світову літературу, передусім зберігаючи свою творчу індивідуальність. Вони стояли на засадах відновлення української державності. Натхненні насамперед ідеєю національного відродження, вони стали авангардом нескореного українства. Тому для поезії пражан характерним є прагнення поєднати художню діяльність з націотворчими завданнями, а здобутки у царині науки лише сприяли посиленню інтелектуального струменя у мистецтві.

Юрій Клен, як яскравий представник «Празької школи», зумів втілити чуттєву стихію української ментальності, надати їй стрункої форми та витворити самотутню історіософську лірику. Велика увага в його творчості приділяється національній традиції, пошукам тем

серед українського героїчного епосу, фольклору та творчості Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки. В ній виразно виступає ідея возвеличення всього переможного, патріотичного, героїчного, що мала українська історія і саме тому історія в його поезії набуває глибокого переосмислення. Так, літературознавець Микола Льницький підкреслює, що «Поети-емігранти, будучи або безпосередніми учасниками боротьби за Українську Народну Республіку або дітьми її діячів, несли з собою ідею української державності» [6, с. 200].

Юрій Клен серед поетів пражан вирізнявся прихильністю до класичних поетичних форм, а «бажання зміцнювати віру, гартувати дух, філософія трагічного оптимізму ріднила його з представниками «Празької школи» [11, с. 52].

Отже, Юрій Клен – це поет, який органічно поєднав світоглядні позиції Київської школи поетів-неокласиків та «Празької школи». Він блискучий перекладач, талановитий поет та літературознавець, який увійшов до цих літературних угруповань наче «нова свіжа сила, яка тематично й по-мистецьки збагатила українську поезію» [9, с. 8]. Творчість Юрія Клена – поета-неокласика і поета пражанина, суттєво збагачує українську літературу творами високого мистецького рівня, художнім осмисленням трагічної долі України.

Література

1. Білецький О. Двадцять років нової української лірики : (1903-1923). Харків : Держ. Вид-во України, 1924. 38 с.
2. Бойко Ю. Олег Ольжич як поет // Вибрані праці. Київ : Медекол, 1992. С. 286–297.
3. Донцов Д. Трагічні оптимісти // Дві літератури нашої доби. Торонто : Гомін України, 1958. С. 279–285.

4. Михайло Драй-Хмара / ред. С. А. Гальченко. // Митці на прицілі. Харків : Фоліо, 2018. 500 с.
5. Зеров М. Українське письменство / Упоряд. М.Сулима; післям. М. Москаленка. Київ : Вид-во Соломії Павличко Основи, 2002. 1301 с.
6. Ільницький М. Від «Молодої Музи» до «Празької школи» : монографія. Львів: 1995. 319 с.
7. Клен Ю. Спогади про неокласиків. Мюнхен : Накладом Укр. вид. спілки в Мюнхені, 1947. 48 с.
8. Левчук Т. «Празька школа» в контексті української діаспори (період міжвоєнтя). Волинь філологічна : текст і контекст. Вип. 6 : у 2-х ч. Ч. II / Упоряд. Л. Оляндер. Луцьк : РВВ «Вежа» Волин, нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2008. 528 с.
9. Неврлий М. Празька поетична школа // Муза любові й боротьби : Українська поезія празької школи. Київ: Укр. письм., 1995. С. 3-19.
10. Неврлий М. Українська радянська поезія 20-х років : Мікропортрети в художніх стилях і напрямках : монографія. Київ : Вища школа, 1991. 271 с.
11. Просалова В. Текст у світі текстів Празької літературної школи. Монографія. Донецьк : Східний видавничий дім, 2005. 344 с.
12. Рильський М. Зібрання творів : у 20 т. Київ : Наукова думка, 1986. Т. 13. 475 с.

Мартинюк Мирослава – здобувач ступеня вищої освіти бакалавра факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

Наукові інтереси – українська література I пол. XX століття.

Науковий керівник – кандидат філологічних наук, доцент Поляруш Н. С.

УРБАНІСТИЧНА ЛІРИКА МИХАЙЛЯ СЕМЕНКА: ПРОБЛЕМАТИКА, ОБРАЗИ

Початок ХХ ст. характеризується надзвичайно швидкими темпами розвитку країн Європи. Вогні великих міст, шумні вулиці та проспекти, по яких автомобілі впевнено прокладають собі шлях крізь здивовані натовпи людей, саме в таких декораціях зароджувався футуризм, як стиль в літературі та мистецтві.

Іван Кулик писав, що «футуризм народився у момент, «коли надзвичайний розвиток промисловості, нові винаходи, могутні двигуни, велетенські машини, фабрики, безупинний нервозний рух великого міста – спрямовували думку митця в майбутнє, до ще більшого розвитку, ще більш хаотичного руху, розбиваючи старі смаки, погляди й форми, зв'язані зі старим мирним і нудним життям» [3, с. 96-120].

ХХ століття, як відомо, ознаменувалося стрімким збільшенням темпу людського життя. Суспільство почало жити швидше. Однією із причин цьому був капіталістичний спосіб виробництва. Найбільше це відчувалося у містах, які почали прискорювати свій темп життя та розвитку в різних галузях. Той період став знаковою подією ще й тому, що по вулицях почали їздити автомобілі, трамваї, активно почав використовуватись телефонний зв'язок, з'явилися вуличні реклами. Все це уявлялось футуристам як технічний прогрес. Досягнення науки, техніки, як складові повсякденного життя, були предметами творчості футуристів. Усі ці аспекти знайшли своє відображення у творчості не тільки італійських футуристів, але й українських, яскравим представником яких є Михайль Семенко та його урбаністична лірика.

Актуальність статті зумовлена стійким інтересом до сучасного українського літературознавства до нового осмислення української урбаністичної лірики, зокрема

Михайля Семенка. Його творчість розглядали вчені багатьох поколінь: Анна Біла, Микола Ільницький, Олег Ільницький, Юрій Лавріненко, Марія Моклиця, Володимир Моренець, Михайло Наєнко, Мікулаш Неврлий, Василь Пахаренко, Ірина Семенко (Leo Kriger), Микола Сулима та ін.

Мета статті полягає у системному аналізі урбаністичної лірики Михайля Семенка, її провідних мотивів та образів.

До змалювання образу міста зверталися письменники різних часів та народів: Б. Прус, А. Камю, Ч. Діккенс, Ш. Бодлер, В. Вітмен, Е. Верхарн, українські поети-неокласики. Під їхнім пером місто поставало у найрізноманітніших своїх іпостасях – від центра гріха та розпусти (повісті О. де Бальзака) до образу втраченого міста (А. Загаєвскі, Т. Конвіцкі) – їх цікавила еволюція образу міста від епохи до епохи, від одного мистецького напрямку до іншого.

Урбаністична лірика Михайля Семенка народжувалась під впливом науково-технічного прогресу сучасної дійсності. Як відомо, місто цікавило багатьох митців і трансформувалося ними через дві протилежні «неоміфологічні» структури: «регресивну», характерну переважно для лірики символістів, коли технізоване місто стає символом духовного занепаду, та «прогресивну», яка інтерпретує бурхливість міста як актуалізацію творчих можливостей людини. На думку дослідників, місто для футуриста – це «нова природа», категорія природи для нової людини, яка панує у ліриці Михайля Семенка. Прихід саме до такої позиції був у творчості митця поступовим. Адже зацікавлення темою міста фіксують у творчості Михайля Семенка у 1914 році, де місто – це не більш, ніж ситуативний настроєвий тон, як, до прикладу, у поезіях «Асфальт», «Настрій», «Бажання» [6, с. 241].

Михайль Семенко-футурист рухався до відтворення через предметні образи міста, нових вражень, переживань, зосереджуючись на деталях міського побуту, особливо при

змалюванні мандрівки містом. І тут урбаністична деталь приходиться на зміну пейзажній:

*«Трамвайв дзенькіт пухкання сурм
то приска міста гамірний сміх
нема в нім «вчора» нема задуми
немає стуми так рік у рік
гуде в мельодах і сяє в блисках
і безугавно у рухах тче
залізо цока слястить криця
в гіпнозних присках життя тече...»* [4, с. 33].

У ранній творчості Михайля Семенка помітними є ідейні, світоглядні запозичення, а також наслідування способу лексичного новотворення та лаконізації: *багнесь, безхвиля, димність, фантазоцирк* та подібні новації, які сприяють психоемоційній насиченості образів. Поет-футурист у своїй творчості використовує специфічний прийом заміни категорії Природи категорією Міста, що в літературознавстві називається антифізис: *«Місяця стягнуть і дати березової каші, Зорі віддати дітям – хай граються...»* [4, с. 31].

Починаючи з 1914 року, поет активно розробляв у своїй ліриці тему мегаполіса, адже футуризм націлений у майбутнє, і саме це виправдовує технологічну насиченість поезії характерною лексикою для урбаністичної лірики: *аеро, паротяги, пароплави, заводські димарі, асфальтовані вулиці, бензинні випари, авто, міські кав'ярні, повії, кінематограф*. Перед очима молодого поета, залюбленого у місто, урбаніка постає універсальним заміником природного ландшафту, адже вона має витіснити відсталість, ностальгійність, депресію монотонних пейзажів і відкрити перед кожною людиною сучасне технологічне майбутнє.

Відомо, що сам Михайль Семенко захоплювався пейзажами сучасного міста, його ритмом та стилем життя. Митець любив посидіти з друзями в кав'ярні, сходити у кіно чи просто вдихати запах бензину від швидкого руху машин, йдучи по вулиці. Всі ці відчуття від ритму

активного міста він інтерпретує у своїх віршах, а головним критерієм значимості поезії митець вважав словесну гру й оригінальність думок. Навіть вже з назв поетичних творів Михайля Семенка ми можемо зрозуміти, що він був прихильником неологізмів. Про значення багатьох таких слів не важко здогадатися, а ось деякі з них змушують замислитися, що ж хотів сказати автор. Мабуть, саме тому творчість Михайля Семенка тримає читача в постійній напрузі, її цікаво читати, потім аналізувати і знову перечитувати вже під іншим кутом зору.

Провідним поетичним образом в урбаністичній ліриці поета є місто. Михайль Семенко його оспівав у кількох віршах із однойменною назвою «Місто», але ці твори мають другу назву за першим рядком: «Вдихаю я тонку отруту...», «Блимно і крапно», «Сонце освітлювало...», «Зойкно вилітали...», «Вечір подошовий...», «Місто мокре», «Ось те сте...». Цікавими є поезії із надзвичайно промовистими назвами, що відображають міську атрибутику: «Будинки», «Тротуар», «Улиці», «Асфальт», «В кафе». Думаємо, що саме цими поезіями було утверджено урбанізм в українській поезії початку ХХ століття. Ось уривок із поезії «Місто» (1914):

*Осте сте
бі бо
бу
візники – люди
трамваї – люди
автомобілібілі
бігорух рухобіги
рухливобіги...[4, с. 34].*

Буквально кожен рядок несе певне смислове навантаження. Поезія насичена звуками: «*Осте сте*», «*бі бо бу*», «*пах пахка*». За допомогою їх поет передає хаос міста, його динаміку. «*Осте сте*» – можна трактувати як уривок фрази, немов хтось із цього шуму намагається упіймати слово «остепенись», «остановись». «*Бі бо бу*» – сигнали

клаксона; «пах пахка» – звук мотора, заводиться якась техніка, гудіння заводів.

Звертають на себе увагу рядки «візники – люди», «трамваї – люди» – це своєрідний калейдоскоп міської метушні. Михайлю Семенку вдалося олюднити трамваї. Цікавою нам видається гра слів «автомобілі білі», «бігорух рухобіги рухливобіги», «селі елі лілі». Так письменник передає химерну картину міста, показує, що все навколо рухається у своєму напрямку. Монументальність та велич міста автор підкреслює словами «пути велетні», «диму сталь палять».

Цікавим є використання в урбаністичній ліриці Семенка кольорової гами. Для підсилення картинності образу міста автор використовує в основному такі кольори: «дим синій», «чорний дим», «жовті стьожки просувались по вікнах», «плями, крапки – сірі, червоні...», «мене ваблять снігові хребти, я відходжу від сірих стін».

Під пером поета-футуриста місто є живою істотою, воно асоціюється із чіткими зоровими образами. Урбаністичний пейзаж доповнюється звуковою палітрою: шумом і гамором великого мегаполісу, який майстерно передається асонансами. Ліричний герой захоплений цією динамічною картиною, навіть бензинові випари не засмучують його, бо вони невід’ємні від урбаністичного пейзажу. Тому міське життя для нього «життедать», а такі слова, як «кохать кахикать» – стоять поряд. У цьому рядку, як бачимо, слово «кохать» – на першому місці.

Автор переважно використовує дієслова, які творять динамічну картину, насичує поезію неологізмами, що властиво футуристам. Можна навіть сказати, що твір загалом нагадує «телеграфний» стиль: поезію не поділено на строфи, а рими відсутні.

У поезії «Місто. Трамваїв дзенькіт...» [4, с. 36] Михайль Семенко акцентує увагу на звуках трамвая: «трамваїв дзенькіт пухкання сурм», «гуде в мелодах і сяє в блискаках», «залізо цока елястить криця». Поет підкреслює невинний рух цього транспортного засобу: «нема в нім

*«вчора» нема задуми», «немає стуми так рік у рік», «безугавно у рухах тче». Буденність і сірість міста розкрито у поезії «Місто». Наївно гавкали цуцики», «фізіономії були скривлені» – так автор описує потік людей у мегаполісі. Стомлені люди повертаються/ йдуть з/на роботу і так по колу, день за днем. Цікаві рядки з поезії: *«Іхтіозаври в скажених рухах Мстились за зневажений сон»*, цими словами поет вказує на злам епох, тобто природне змінюється на антропогене та техногенне, на місці, де були поля, ліси і ріки, народжують великі сучасні міста.*

У поезії *«Двоногий звір»* [4, с. 64] поет-футурист змальовує людину як *«урбаністичного двоногого звіра»*. Твір умовно можна поділити на дві частини: у першій описується нічна вулиця міста: *«облуплені стіни з червоними віконницями», «Тротуар, похилений до канавки». «Запнуті газом, красуні синіють спідницями Перед дверима галантерейної лавки»*, таким чином, Михайль Семенко змальовує дівчат напідпитку, які роздивляються модні аксесуари. У другій частині розповідається саме про двоногого звіра: *«В глузу ніч, виринувши з ями, Почвалав двоногий звір»*. Так Михайль Семенко показує нам, що місто і вночі не спить. Порівняно з попередніми аналізованими поезіями, це своєрідна антитеза денне місто/нічне місто.

Сонячне яскраве місто Михайль Семенко зображує в поезії *«Улиці»* [4, с. 67]. Вже в першому рядку з'являється, полюблений автором трамвай: *«Улиці залюднені, трамваї стрійні»*. Ліричний герой захоплюється ранковими картинами міста, йому стає легко і приємно на душі: *«З очей тасмних шовкові нитки Снуються в душу, де плями мрійні, Де тепло гріють зустрічні думки»*. Для передачі цих почуттів автор використовує метафори *«шовкові нитки Снуються в душу», «гріють думки»*; порівняння *«У серці свято, мов смілий скарб»*. Кольори міста поет передає не менш цікаво: *«багато на сонці вранці Зустрічно-злотних тасмних ниток»*. А от у поезії *«ФФФФ...»* [4, с. 76] Михайль Семенко змальовує зимове місто. Автор акцентує

увагу на звукових ефектах зими: «ФФФФ дмухало пирхало» – звуки заметілі, вітру; «шшшш шипіло шумно за машиною» – шипить сніг.

Отже, урбаністична тематика займає особливе місце у творчому доробку поета-футуриста. Михайлю Семенку вдалося естетизувати техніку, машину. Динаміку сучасного міського життя він реалізував через форму верлібра без розділових знаків, об'єднував і роз'єднував різні слова. Поет любив місто, його рух, динаміку, змінність. Михайль Семенко намагався відтворити місто у його найменших деталях. Можемо помітити, що навіть мінімальне використання слів не заважає автору змусити створити у читацькій уяві описану ним картинку. В урбаністичній ліриці Михайль Семенко відтворює звук і колір, динаміку міста, змальовує його в різні пори року. До нього ніхто не акцентував так увагу на окремих урбаністичних реаліях та атрибутіці, так не опоетизовував їх; тож можна сказати, що Михайль Семенко сумлінно споруджував в українській поезії культ урбанізму.

Література

1. Бобринська Е. Футуризм. Миколаїв : Галарт, 2000, 192 с.
2. Вихор І. Дискурс міста в українській поезії кінця ХІХ-першої половини ХХ століття. Тернопіль, 2011, 20 с.
3. Кулик І. Реалізм, футуризм, імпресіонізм. Миколаїв : Ліон, 2007. С. 96–120.
4. Семенко М. Вибрані твори. Упоряд. А. Біла. Київ : Смолоскип, 2010, 688 с.
5. Степанова А. Місто на межах : естетичні грані образу в літературі перехідних епох. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Apsf_lil/2009_22/stepanova.pdf/.

6. Холодинська С. Техніко-урбаністичні мотиви у творчості Михайля Семенка. Маріуполь : МДУ, 2017. С. 240–242.

Кислиця Дарія – здобувач ступеня вищої освіти бакалавра факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

Наукові інтереси – історія української літератури ХХ століття.

Науковий керівник – кандидат філологічних наук, доцент Поляруш Н. С.

Лілія Боднар

КІНОПОВІСТЬ О. ДОВЖЕНКА «УКРАЇНА В ОГНІ» У ДЗЕРКАЛІ ЧАСУ

Творча спадщина О. Довженка – кінорежисера, прозаїка, драматурга, основоположника жанру кіноповісті – не залишає байдужим та піднімає значну кількість важливих тем для наукового осмислення.

Серед дослідників, які обирають творчість О. Довженка як частину кола своїх наукових зацікавлень, не лише за часів його життя, а й сьогодні, треба відзначити наукові студії Ю. Барабаша, С. Плачинди, О. Поляруша, І. Семенчука, І. Кошелівця, Ю. Лавріненка та інших. Українськими літературознавцями ґрунтовно досліджено життя та творчість митця, проаналізовано його літературний доробок, проте часи незалежності та розсекречені архівні матеріали дали нам змогу поглянути на творчість О. Довженка без пропагандистських рамок, а події, що відбуваються в Україні, підсилюють та увиразнюють описане у творах.

Вважаємо, що прикметним в силу обставин є інтерес до кіноповісті «Україна в огні», якій належить особливе

місце в життєвій і творчій біографії митця, а також в історії української літератури ХХ століття. У контексті подій російсько-української війни, коли мільйони українців на власні очі бачать звірство, кровопролиття, про які раніше лише читали, увага до твору лише підсилюється.

Мета роботи полягає у з'ясуванні актуальності проблематики та образної системи кіноповісті О. Довженка «Україна в огні».

Літературознавці слушно наголошують: «Із творів про перший період війни, написаних у часи Великої Вітчизняної, я, не вагаючись, на перше місце поставив би кіноповість Олександра Довженка «Україна в огні» через шевченківську перейнятість автора всенародною трагедією. За широтою охоплення матеріалу, глибиною і правдивістю зображення, за справді-таки шекспірівськими колізіями цей твір у нашій літературі тих часів немає собі рівного» [3, с. 7-8].

Кіноповість «Україна в огні» було написано в 1943 році у розпал війни, але побачила вона світ лише через 23 роки, після смерті її автора. У творі правдиво відображено події II світової війни, картини відступу і поразки радянського війська, що одразу викликало негативну реакцію влади. 31 січня 1944 р. відбулося засідання політбюро ЦК ВКП(б), на якому твір було розкритиковано Й. Сталіним нібито за спробу переглядання ленінізму, зазіхання на національну політику партії та відсутність правди у ній, хоча, насправді, описаної ж правди він понад усе уникав та боявся. Генсек СРСР сприйняв твір як докір своїй владі, тому зробив усе, аби припинити вільнодумство Довженка. І кінофільм, і кіноповість було заборонено, в пресі продовжувалося цькування О. Довженка, якого позбавили всіх посад, йому заборонили повертатися в Україну.

Кіноповість «Україна в огні» – трагедійна за змістом та композиційно чітка. І вже цим звучанням вона контрастує з офіційною думкою щодо реалій війни. У творі, де не раз автор щиро возвеличує «велике братерство

народів» та «велич країни Рад», партійна номенклатура поміж рядків прочитала небезпечні для себе погляди на війну та роль українського народу в ній. Зокрема, авторіві пропонували замінити національність одного з головних героїв на російську, адже тоді план оповіді зазнає кардинальних змін: тепер «старший брат»-росіянин стоїть на чолі визвольного руху, як і належало, з точки зору офіційної пропаганди. Роль українців у боротьбі з фашизмом було применшено, а погляди О. Довженка було визнано еретичними, що й потягнуло за собою вказані нами наслідки.

Кіноповість «Україна в огні» як цілісний за ідейним та художнім задумом твір порушує цілий ряд важливих проблем. Кожну з них автор зображує з необхідною увагою та майстерністю, відображаючи їх не лише у контексті української історії, а й певним чином у загальному плані зображення людської психіки в мінливі та небезпечні часи. В період проживання колективного горя загострюються визначальні людські риси та відкриваються ті проблеми, які давно виникали у суспільстві, а зміщені акценти в умовах постійної загрози змушують несвідомо повертатися до прадавніх народних джерел, в яких люди шукають мудрості у прийнятті рішень та заспокоєння. Це робить історію актуальною для сучасного читача, який в умовах військового вторгнення часто відчуває страх та розгубленість.

Проблема національної консолідації, до якої звертається автор, реалізована через образ німецького завойовника, в уста якого автор вкладає слова: *«Нацизм не має серйозного значення, оскільки у нацистів, щоб ти знав, нема фактично ніяких ідей. Це сліпа сила, щось вроді надзвичайної грозової хмари»* [2, с. 10]. Поступово ця сила вироджується, все більше й більше оголюючи недоліки системи, що прагне до вбивств. Їхні ж супротивники проходять впродовж твору шлях, який об'єднує не лише спільною працею задля визволення, а абсолютною довірою та єдністю між побратимами. Вони переросли ворожнечу

мирного часу, що дорого коштувала їм у перші роки війни та зрозуміли, за вони воюють.

На чільному місті в кіноповісті проблема *простої людини на війні та в тилу*. Автор описує часи окупації та дії людей під час неї, уникаючи частого опису прямих військових зіткнень, хоча у тогочасній літературі, не лише українській, поширеною була практика зображення життя простих людей на окупованих територіях як суцільну активну боротьбу з фашистами, де усі людські поривання прямо підпорядковано постійній боротьбі проти окупантів задля перемоги й піднесення СРСР. О. Довженко ж надає перевагу емоційно достовірному змалюванню стану українців та тих процесів, що поступово відбувалися, як внутрішньо, так і зовнішньо.

Правдиве та емоційно достовірне зображення подій без постійного прямого включення боїв є для читачів додатковим джерелом напруги, адже вони несуть в собі загрозу, що прямо впливає на стан подій на місцях, але частково залишається за кадром. Це не спростовує того факту, що звичайним українцям доводиться мати справу з окупантами, для яких будь-які методи є виправданими. Сцени жорстокості, вбивств, катувань та ув'язнень розкривають суть завойовників та їхнє ставлення до завойованих. Не можна залишити поза увагою й рядових бійців, які власними життями закривали спину чиновникам, що втікали, та боролися «на життя» задля майбутнього, в якому війні не буде місця.

В умовах, коли людина вимушена боротися за своє життя, гостро постає **проблема вірності та зради**. Колабораціонізм не є новим в світовій історії явищем, і тут варто пам'ятати, що причини, які штовхають на співпрацю з ворогом, можуть бути надзвичайно різними: від страху за своє життя чи рідних, що знаходяться в небезпеці, до зловтіхи, вдоволення тими руйнівними подіями, що відбуваються. Образи зрадників у творі позбавлені упередженості та схематичності, в О. Довженка вони – люди, тож автор намагається з'ясувати їхні мотиви та

прагнення, які підштовхнули до співпраці з ворогом. Це і страх (Павло Хутірний, Іван Гаркавенко), і прагнення помститися за розкуркулення (Григорій Заброта), і злочинна байдужість чиновництва, яке уникає пораних та втікає від небезпеки, відмовляючись допомогти як солдатам, які їх боронять, так і мирним жителям. Попри це автор не приховує свою зневагу до тих, хто *«не змогли піднятися до висот розуміння ходу історії»* [2, с. 12] і допомагали окупантам.

Важливо також зазначити, у творі було лише оглядово зазначено про те, що німецькі завоювальники роздаватимуть землю, отже, люди, які з ними співпрацюють, зможуть стати самостійними господарями, що повертає нас до прадавнього бажання селянства до господарювання. На противагу цьому вони повинні були воювати на боці державного ладу, який спричиняє репресії, депортації, голодомори. Це значно пригнічує моральний дух та спричинює перехід на біг окупантів для помсти за давні образи.

З погляду сучасного, ми усвідомлюємо, що ця інформація – це спосіб завербовування за допомогою пропаганди, яка і в кіноповісті, і в теперішній війні є вагомим інструментом керування свідомістю широких мас населення. Тому О. Довженко не міг не звернутися до проблеми **правди й напівправди**, оскільки в часи II світової війни пропаганда набула особливого розквіту, адже вона відкидає всі моральні перестороги стосовно насильства.

У кіноповісті «Україна в огні» яскравим зразком засліпленої пропагандою людини з німецького табору можна назвати Людвіга фон Крауза. О. Довженко характеризує цю людину так: *«...расовий гітлерівський пес останньої формації»* [2, с. 10]. Автор наголошує, що фашисти, цілком впевнені у природності й правильності своїх дій, сіють терор на землях, якими захоплюються. Чоловіки поширюють неправдиву інформацію, яка мала б зламати дух опору в тих, хто ще його мав, та змусити їх підкоритися.

Острах Ернста перед синівською сваволею не спростовує батьківської сентиментальності відносно нього, а тому служить виправданням усіх дій або ж прийняття їх як закономірних, адже *«хіба ж не Гітлер з мільйонами оцих білявих пустунів Людвігів привів його через всю Європу на Україну?»* [2, с. 10]. На противагу цьому, українці жорстко реагують на співпрацю із завойовниками, заявляючи про свою вірність та любов до України: Купріян Хуторний з кулаками кидається на сина-колабораціоніста [2, с. 14]; Лаврін Запорожець, який пройшов багато боїв разом із партизанами, наказує вбити Ернста фон Крауза серед усіх партизанові, *«якому вже нічого втрачати»* [2, с. 66]; партизанський загін судив Христину за зв'язок із італійським офіцером [2, с. 55], який був вимушеним кроком задля порятунку та інші випадки.

Постійна загроза смерті оголила людські натури та виставила на перший план людські цінності, що були закладені в них життям та недолики, які сформувалися з часом. В уста Василя Кравчини О. Довженко вкладає такі слова: *«Кожен з нас мусить одержати дві перемоги. Перемогу над загарбниками-фашистами, вітчизняну спільну велику перемогу. І другу перемогу свою малу – над безліччю своїх недостатків, над грубістю, дурістю, ...і, до речі, поганим ставленням до жінки»* [2, с. 68].

На чільному місці в кіноповісті **проблема жінки в часи війни**. У щоденнику О. Довженка від 6 березня 1942 року знаходимо запис: «Велика і надзвичайна тема – українська жінка і війна. Хто виніс і витяг на своїх плечах найбільше лиха, жорстокостей, ганьби насильства? Українська мати, сестра, жінка, улюблена» [4, с. 51]. Тема жінки і війни майстерно реалізована на прикладах Тетяни та Олесі Запорожець та Христі Хутірної.

У той час, коли «визволителі» залишали території, жінки, які там залишалися, переживали зраду та приниження, біль та вбивства, голод і поневолення. Можливість переїхати в безпечніші місця була не у всіх, адже це сприймалося як зрада. Навіть на завойованих

територіях жінка залишалася власністю держави, тому ми й спостерігаємо гострий діалог між партизанами і Христею, які її засуджують, але дають можливість спокутати свої дії помстою.

І Христя, і Олеся надзвичайно сильні жінки, часто наголошується на їхньому непереборному бажанні жити та прагненні повернутися додому [1, с. 198]. Автор в уста Олесі вкладає думку, що жінки повинні витримати все й продовжити рід. Ці слова можна розглядати як ключовий мотив боротьби за життя у непрості часи суспільних потрясінь.

О. Довженко не описує у кіноповісті участь жінок в активних бойових діях та в тилу, залишаючи за ними функцію на майбутнє – репродуктивну. Жінка залишається контрольованою чоловіками з обох таборів, які вбачають за собою право засуджувати або ж милувати її на всіх рівнях [5, с. 54]. У плані зображення жіночого питання Олександр Довженко є одним з тих авторів, які відверто зображували нескореність духу жінки, почуття відданості своєму народові та Батьківщині, але при цьому дотримуються поширених й бажаних з боку держави поглядів та інфантилізують жіноцтво.

Отже, кіноповість О. Довженка «Україна в огні» виразила особливу форму синтезу індивідуального та загальнолюдського у світогляді О. Довженка, а переважання національного в пориваннях над суцільними ідеологічними вимогами засвідчило більшу свободу у мистецьких поглядах. Проблеми, до яких звертається автор, не вичерпуються аналізованими нами, але й цей обсяг свідчить про високий рівень знань про ті процеси, що відбувалися в українському суспільстві часів Другої світової війни.

Література

1. Новиков А. Концепти «добро» і «зло» в художньому світі Олександра Довженка. Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки, 2015. № 2.

С. 197–202. URL:
http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmduf_2015_2_43 (дата
звернення: 29.04.2022).

2. Довженко О. Україна в огні URL:
<https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=876>

3. Довженко О. Україна в огні : Кіноповість,
щоденник; упорядник і автор передмови О. М. Підсуха.
Київ : Рад. письменник, 1990. 416 с.

4. Довженко О. Щоденникові записи. Харків : Фоліо,
2013. 879 с.

5. Щур О. Жінка і війна в кіноповісті О. Довженка
«Україна в огні» URL:
<http://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/8511> (дата
звернення: 28.04.2022).

Боднар Лілія – здобувач ступеня вищої освіти бакалавра факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

Наукові інтереси – українська література кінця ХХ століття.

Науковий керівник – кандидат філологічних наук, доцент Поляруш Н.С.

Ольга Ткачук

ТРИЛОГІЯ «ПОЗИЧЕНИЙ ЧОЛОВІК», «ПРИВАТНЕ ЖИТТЯ ФЕНОМЕНА» І «ПАРАД ПЛАНЕТ» Є. ГУЦАЛА В ОЦІНЦІ ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ

Євген Гуцало – талановитий український письменник, який прийшов в літературу в період короткочасної хрущовської відлиги, журналіст та кіносценарист. Його цікавили досягнення всіх сфер науки, філософії, літератури, він був відкритий до нового, до сучасного.

Як митець, Євген Пилипович належить до тих, чия творчість демонструє жвавий відгук на модерні атрибути

життя, прагнення освоїти новітні тенденції часу, аж до епатажних. Він не міг пропустити повз увагу й таке філософсько-мистецьке явище, як постмодернізм, що став популярною літературною течією в Україні, починаючи з 80-х років ХХ століття. Творчість письменника багата жанрово, ідейно та тематично. Його оповіданням, повістям, новелам, романам властиве постмодерне мислення. Це є помітним у прагненні митця до оригінального бачення повсякденного життя, інтертекстуальності, іронічності, пародійності на сюжетно-композиційному, образному і мовному рівнях.

Художній світ його прози є предметом осмислення літературознавців О. Бульбачинської, Т. Грачової, Л. Громик, О. Кумкової, В. Дончика, Н. Навроцької, Н. Полохової. Л. Тарнашинської, О. Чепурної, І. Глозової, О. Подлісецької, І. Дзюби, та ін.

Євгену Гуцалу, талановитому митцю з індивідуальною манерою письма, вдалося розширити уявлення про українську культуру, утвердивши в ній національне кризь призму все людського. Підвищений інтерес сучасного суспільства до світогляду українського народу, національного способу мислення, української культури й духовності зумовлює **актуальність** обраної теми

Мета статті – висвітлити основні напрями літературної рецепції романів Євгена Гуцала. Систематизувати погляди вчених на природу творчості митця.

Романістика Є. Гуцала яскраво представлена трилогією «Позичений чоловік», «Приватне життя феномена» і «Парад планет», які виходили в світ впродовж 1981-1984 рр. Всі три романи присвячені незвичайному життю колгоспника Хоми Прищепи. Навколо головного героя роману – «дивака і характерника, гуманіста і пройдисвіта, джигуна і мудреця» – розгортається каскад неймовірних пригод. Захоплюючись несподіваними поворотами сюжету, кумедними ситуаціями, в які потрапляє

наш герой, ми розуміємо, що насправді головною дійовою особою в романі є дух українства.

Літературознавці вважать романи «Позичений чоловік», «Приватне життя феномена» і «Парад планет» Євгена Гуцала трилогією з питомо українським, незапозиченим постмодернізмом, наголошуючи, що «у ній (трилогії) панує іронія, «несерйозний» погляд на світ, який, хоч і корениться у старовинних народних традиціях, усе ж значною мірою кореспондує з найсучаснішими філософськими концепціями. Ігровий, іронічний принцип побудови романного середовища і моделювання характеру головного персонажа цілком відповідає одній із центральних властивостей постмодернізму...Подібна атмосфера тотальної іронії визначає основну тональність трилогії – від наративної стратегії до побудови сюжету й характеротворення» [7, с. 143].

Важливою особливістю поетики роману є те, що центральний персонаж Є. Гуцала Хома Прищепя виступає скоріше носієм народних скарбів, і саме на цій основі відбувається своєрідний синтез фольклорної традиції і характерних рис постмодернізму.

Своєрідною авторською новацією Гуцала є те, що створені народною фантазією образи людей і характерні фольклорні сюжети й ситуації вдало використовуються в оповіді, рясно пересипаючись прислів'ями, приказками, загадками та їх авторськими варіаціями. Подібна модель оповіді, притаманна й для наступних двох романів трилогії, стає авторською версією синтезу постмодерністської іронічності з традиційними українськими фольклорними традиціями.

Микола Жулинський у своїй статті «Відкрився птахом, людям і рослинам... Десять років без Євгена Гуцала» переконливо скаже: «І письменник переводить свої творчі «стрілки» на третю, після лірико-епічної та суто реалістичної, химерно-гротескно «колію». І тут багатюща уява й фантазія Євгена Гуцала розкошує на безмежжі усного народного мовлення із вражаючою вигадливістю у

творені порівнянь, загадок, приказок, прислів'їв... Його герой-оповідач Хома Прищеп, цей «найвидатніший характерник колгоспної епохи», «дивак і характерник, гуманіст і пройдисвіт, ловкач і народний умілець, джигун і мудрець» – химерно-ексцентричне, гротесково-пародійне, іронічно-саркастичне «прощання» зі світом радянсько-комуністичних ілюзій, уявлень, символів, стереотипів, ідеологем»... [6, с. 7].

У першому романі «Позичений чоловік або Хома невірний і лукавий», де перед нами й з'являється Хома Прищеп, відкривається прагнення Євгена Гуцала до іронічного зображення традиційного побуту, вміння збити «оскому» реалістичної оповіді.

Заслуговує уваги і думка літературознавця про те, що «свій бурлескно-травестійний «ключ» застосовує письменник і в наступних романах «Приватне життя феномена» і «Парад планет», у яких з особливою напругою гіперболізації, пародіювання, гротеску, містифікації, доводиться до абсурду все, чим захоплюється, цікавиться, врешті-решт, живе сучасна людина. Але треба цю трилогію сприймати, як визначив сам її автор, у химерно-гротескному ключі, зокрема (і передусім перший роман «Позичений чоловік») як творчий розвиток української народної сміхової культури з використанням незліченого багатства української фразеології» [7, с. 7].

Досліджуючи нарративні форми та моделі авторської свідомості на матеріалі романів «Позичений чоловік», «Приватне життя феномена», «Парад планет» Марина Лучицька відзначає, що уміле використання засобів гумору, гротеску, іронії, сарказму крізь призму фольклорності допомагає митцеві досягти максимальної «химерності» роману. Звертаючи увагу на манеру викладу, М. Лучицька переконує, що саме вона наближає роман до «стародавніх епічних жанрів, де домінували фантастичні перетворення, надприродні явища» [9, с. 521].

О. Дуденко, досліджуючи паремійний репертуар роману Євгена Гуцала «Позичений чоловік» пише: «Жодна

з паремій, засвідчена у тексті, не пережила себе, не застаріла; зерна народної мудрості, перевірені упродовж тисячоліть, залишаються актуальними і до сьогодні, відбиваючи систему моральних норм, цінностей, особливості світосприйняття, життєвих настанов народу, правила поведінки тощо. Звичайно, вони є певними стереотипами мислення – узвичаєними, традиційними, проте їхня семантика, модифікуючись до реалій сучасності, не втрачається, а навпаки, розширює коло своїх «обертонів» [5, с. 234].

Сучасна дослідниця О. Бульбачинська у дисертації «Кінематографізм романів Євгена Гуцала 1980–1990-х років» приходиться до висновку: «Трилогія – це символічна химерна формула-схема художніх сенсів. Поетологічне застосування митцем монтажу допомагає читачу бачити нерозривні логічно структуровані картини. За допомогою монтажу Є. Гуцало поєднав дві соціальні формації (село Яблунівка та Америка), тому роман сприймається цілісно. Читач не відчуває склейки кадрів, а бачить послідовну кінострічку про життя та подорожування Хоми. Лише потенціал інтелектуального прочитання допомагає реципієнту декодувати монтажність гострих суспільних проблем доби, які автор замасковує химерією та показово надмірною фольклоризацією. Є. Гуцало доклав значних кінематографічних і літературних зусиль, щоб його химерна проза реалізувалась в уяві читача не просто картиною, а смисловим полотном для роздумів. Запропоноване тлумачення роману дає можливість визначати її як винятковий зразок химерно-кінематографічного гуцалівського стилю» [1, с. 136].

Отже, трилогія Євгена Гуцала «Позичений чоловік», «Приватне життя феномена» та «Парад планет» засвідчує важливу світоглядну ознаку постмодернізму: глобальну втрату сенсу ідеології, моралі, житейських принципів, цілей буття старої системи.

Очевидним у проаналізованих нами романах є реалістичність характерів, тонкий ліризм, романтика,

висока художність, закоханість у світ природи, тісний зв'язок із народною мудрістю. Твори письменника настільки колоритні, яскраві та загадкові, що потребують глибшого прочитання авторського задуму. Їм сьогодні належить помітне місце в історії української літератури.

Література

1. Бульбачинська О. Кінематографізм романів Євгена Гуцала 1980-1990-х років. Дис. на здобуття ступеня д-ра філософії за спеціальністю: 035. Київ. 2021. 205 с.
2. Гуцало Є. Парад планет. Київ : Радянський письменник, 1984. 479 с.
3. Гуцало Є. Позичений чоловік : роман. Київ : Знання, 2012. 383 с.
4. Гуцало Є. Приватне життя феномена. Київ : Радянський письменник, 2012. 384 с.
5. Дуденко О. Використання паремійного репертуару як стилетворчий прийом та спосіб вираження української ментальності (на матеріалі роману Є. Гуцала «Позичений чоловік»). *Література. Фольклор. Проблеми поетики*. 2004. Вип. 18. Ч. 2. С. 230–243.
6. Жулинський М. Відкрився птахом, людям і рослинам...Десять років без Євгена Гуцала // Слово і Час. 2005. №8. С. 3–8
7. Кумкова О. Між етнографізмом і постмодерном (еволюція концепції характеру персонажа у прозі Євгена Гуцала) Учені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія : Філологія. Соціальні комунікації. 2014. Т. 27(66), № 4. С. 140–146.
8. Літературознавчий словник-довідник / ред. кол. Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. Київ : ВЦ «Академія», 1997. 752 с.
9. Лучицька М. Наративні моделі роману Є. Гуцала «Позичений чоловік». *Література. Фольклор. Проблеми поетики*. 2010. Вип. 29. Ч. 1. С. 505–521.

Ткачук Ольга – здобувач ступеня вищої освіти магістра факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

Наукові інтереси – творчість українських письменників періоду 60-х років ХХ століття.

Науковий керівник – кандидат філологічних наук, доцент Поляруш Н. С.

Уляна Скрипник

ОСМИСЛЕННЯ ТОТАЛІТАРНОГО ПРЕСИНГУ І СВОБОДИ В ПОЕЗІЇ ДМИТРА ПАВЛИЧКА

Актуальність дослідження. Дмитро Павличко практично уніфікував у поезії ряд ідей, які суспільство виношувало десятиліттями, намагалося визначити в полеміках, у дискусіях та в суперечках. Поет порушив проблему нового масштабування особистості, яка має осмислити космос часовий безмір у ХХІ столітті. До прикладу, Демон Миколи Вінграновського витав у світовому безмірі, шукав сенс життя зі свічкою між зірок інтегральний мандрівник Івана Драча, його ліричний герой часто зависав між атомом і небом. Однак у віршах шістдесятників нема абсолютного відриву від землі.

Метою статті є вивчення джерел добра і зла, тоталітарного пресингу і свободи в поезії Дмитра Павличка на основі огляду певних жанрово-тематичних площин творчості письменника на зламі століть. **Завдання** розвідки: з'ясувати основні джерела в поезії Дмитра Павличка, місця філософської лірики автора в літературному просторі України другої половини ХХ-початку ХХІ ст., охарактеризувати жанрові форми, особливості строф.

Стан дослідження. Цій темі присвячено багато праць, зокрема про джерела, на основі яких поет творив свої поезії, писали М. Жулинський [2, с. 8], М. Ільницький [4, с. 34],

В. Мусатов [5, с. 240], Е. Соловей [9, с. 175], І. Зелененька [3, с. 3] та ін.

Поетизація НТР, пошуки земної антитези космічній безконечності, пошуки протидії духовній пустоті, також ідеї філософських віршів Дмитра Павличка [9, с. 175]. У віршах «пізнього» Андрія Малишка, у поезії «Крапля» Василя Мисика, у притчі «Про хоробрість» Бориса Олійника, як у типових творах, де переплелися «фізика» і «лірика», письменники «відлиги» гуманістично почали трактувати космізм як світовідчуття.

Дмитро Павличко опоетизував сучасну йому людину, описав її як начало начал, вказав, що в її звичайності є духовне безмежжя, яке пов'язує кожне смертне «я» із космосом, вічним всесвітом. Тому книга віршів «Гранослов» стала знаковим, одним із найяскравіших літературних явищ 60-х років ХХ століття, саме за цією збіркою почався спад інтелектуальної та духовної активностей суспільного життя українців у СРСР у період застою. Книга «Гранослов» як ліричне відкриття стала опірною точкою відкриттів добі реставрації режиму, явищем після якого всі придушення поступу літератури, всі низини, злами та верховини стали проглядатися з особливою прогностичною ясністю [8, с. 81].

У збірці «Гранослов» поступально розкрито земну основу людського існування, ентеерівські амбіції, висловлені перспективи. Дмитро Павличко зобразив сучасну йому особистість не над природою, що було популярним у 50-х роках ХХ століття, а частину природи як фрагмент матерії, де постійно відбувається взаємоперехід миті й вічності. Інакше, письменник переконаний, неможливо максимально зрозуміти світ. Вірші Дмитра Павличка – наче малюнки, вони характеризуються об'ємністю характеру, духовним мікрокосмом, що ширшає від меду до зорі, про це свідчить поезія «Біля вуликів на землі...»: *«Біля вуликів на землі/ Лежить собі дід мій і куня. / І лазять бджоли по його чолі, / Як по розтрісканім зрізі пня. / І лазять бджоли по запалій щоці, / А він лежить собі,*

як *неживий...*» [7, с. 355]. Автор переходить вдало до портретування, жонглюючи цікавими епітетами, на яких у школі, до прикладу, можна звернути особливу увагу – учні можуть навчитися не лише розуміти класичну поезію, а й мислити на рівні словесних малюнків: *«Очі його, немов чорні рубці,/ Зашиті сивою ниткою вій. / Не ворухнеться його рука – / Нехай беруть собі карий мед / Дідусь мій до смерті своєї звика, / Як звикає до слави поет...»* [7, с. 403].

У цій грандіозній філософській картині немає кінцесвітніх мотивів, а є матерія у своєму безконечному триванні, яка виявляє різноманітні властивості, характерні для свідомості, проявляє доброту як вищу її сутність. В естетиці української поезії ХХ століття було в добу СРСР писати чесно про чесні мрії та ідеали. Земні клопоти – це те, що дає зрозуміти безкінечність. Схожою до спартанського культу є осанна молодій плоті в сонеті «Лук», у мініатюрах «Моя гріховнице пречиста», «Очі твої злочинно-гречні».

У поезії «*Navigare necesse est!*» Дмитро Павличко продовжив ідею, яку висловила Леся Українка в «*Contra spem spero*», Іван Франко – у «*Sempertiro*», як вважав Микола Жулинський [2, с. 8]. Громадянську наснаженість віршів Дмитра Павличка не затінила дещо електрична, гуцульська, різнопланова натура автора, він пристрасно шукав людську сутність у всьому. Так звана трибунність письменника вирізняється від ораторства, трибунність стала способом приховати справжнє життєвідчуття від тоталітаризму, а тому певна декларативність проявляється в усіх жанрах, вона розширює їхнє коло; Дмитро Павличко поступово звертається до класичних та до екзотичних видів строф. Філософська розмисленість несподівано переростає в пейзаж, у пленер – це «Зимові красевиди», де вже нема ідейного трибуна, який дошкуляв читачеві ядерним звертанням, тут обсервація: *«Повітря, неначе прозорий граніт,/ слюда снігова ряхтить, наче манна...»* [7, с. 321]

Зрідка в глибині пейзажування з'являється голос автора: *«Шлях тоді проляже в світ, коли йтимуть за тобою...»* [7, с. 178] і розчиняється в українському

ландшафті, у контрастах. Ліричний герой Павличкового вірша добре розуміє, що його єство закинута кимось матеріальний світ так, як у філософію, історію, естетику. З часом пейзажі Дмитра Павличка стають позначеними чіткістю, штрихованістю, збагачуються новими мотивами. Пейзаж переходить у жанр натурфілософської лірики, набуваючи онтологічних смислів, виписуючи панно духовного космосу, площину земного буття людини, зробивши його тлом усього світу. Автор опоетизовує гуманістичну цілісність людини, а також суспільства, що вливається у всесвіт у своєму триванні.

Із животворними наперстками континентальних духовних світів, від ренесансного гуманізму Мікеланджело до Франкового самозреченого служіння народу, від пафосу свободи Григорія Сковороди до гармонії серця й розуму Максима Рильського. Автор став вважати мистецьку якість сутністю свого буття, а тому вірші перенасичені художньо-філософськими ідеями [5, с. 240]. Завдяки широкому культурному світогляду в ліриці світ переломлено крізь призму позитивного «я». А духовно-інтелектуальні різночасові спалахи не стають асимільованими, а підсилюються всіляким усвідомленням. Тому в поезії Дмитра Павличка помітна вираженість суджень, морально-етична надійність, нескінченна енергія [4, с. 34].

Поезія Дмитра Павличка ввійшла, насамперед, у вітчизняну та і світову культуру, набувши зрілості й духовно-інтелектуальної глибини. Культурно-історична тема складає цілий пласт, що є основою багатьох книг поета (найперше це ранній цикл «Вчителям і друзям», а також «Київські сонети», унікальна Франкіана «Задивлений у будучину») Художньо-філософський досвід найбільше виявлено в культурі думки поета, в її осмисленні непізаного. До прикладу, в сонеті «Бажання» (1972) із певної відносності знання постає його абсолютна цінність, що подібно до естетичних пошуків молодого Павла Тичини [1, с. 69]. Іншим прикладом можуть бути рубаї: *«Дай більше*

сміху, ніж плачу,/ Не нарікай на тьму злостиво, / А краще засвіти свічу!» [7, с. 389].

Ці рядки нагадують Довженкове висловлювання про обов'язок культури й мистецтва завжди нагадували людині, що життя велике випробування і благо. Спробуємо в цьому контексті розглянути любовну поезію Дмитра Павличка: у ній чимало народної моралі. У ранньому вірші «Коли ми йшли удвох з тобою...» конфліктний образ коханої, яка байдуже топче житні колоски, моментально втрачає свою первинну святість і привабливість. Це писання виходить за межі, позначені філософією драми-феєрії «Лісова пісня» Лесі Українки. Тому поетичний світ Дмитра Павличка розбудовано не в вакуумі, не в порожнечі, а в заповненому людською культурою часопросторі [2, с. 8], звідси й впливає його збагачення, а не збідніння, від збірки, від теми до теми.

Отже, культура кожного народу усвідомлено стає не лише фундаментом новітніх генерацій, а індивідуальним базисом сприйняття світових особистостей, які не завжди зрозумілі поколінням. Праця велетнів конденсує вершини культури, пов'язує минуле й сучасне з майбутнім. Творчість геніїв письменник зав'язує у своєрідні вузли культурно-історичного світового досвіду, саме вони, на його думку, не дають урватися тисячолітньому зв'язку поколінь. Подібне практикували такі велетні, як: Михайло Ломоносов, Роман Роллан, Ярослав Івашкевич, Іван Франко. Після неокласика Максима Рильського подібні культурологічні функції нашої української літератури як європейської послідовно перебрав Дмитро Павличко, відкрито апелюючи до імен.

Як аналітик Дмитро Павличко стверджує: «Поезія – найдраматургічніший жанр, в кожному справжньому вірші – схована драма, зачасний конфлікт. І чим ширший фронт того конфлікту, тим значиміший твір...» [6, с. 97]. Визначальна ознака поетики творів Дмитра Павличка – це діалектична суперечка суспільних ідей. Автор захоплюється її суттю: *«Я не взяв ні гроша. Тільки серце мені/ Та опришківська ватра навек переплавила. / Сповіщав я про*

бога, але в глибині / Свого духу – чекав на пришесть диявола...» [7, с. 348].

Подібні відкриття можна спостерігати в багатьох віршах Дмитра Павличка, вони складаються в мозаїчне, історично правдиве бачення світу й у переживання об'єктивної дійсності, висвітленої на зламах різноманітних діалектичних зламів, переходів, паралелей і заперечень.

Література

1. Гришаєнко Н. Основні мотиви лірики Д. Павличка // Українська мова і література в школі, 1991, №1. С. 69–73.
2. Жулинський М. Два крила несамовитого Павличка // Урядовий кур'єр. 1999. 28 вересня. С. 8.
3. Зелененька І. Образна система лірики Тараса Мельничука : автореф. дис. канд. філ. наук : 10.01.01. Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. Львів, 2009. 15 с.
4. Ільницький М. Дмитро Павличко : Нарис творчості. Київ : Дніпро, 1985. 100 с.
5. Мусатов В. Художні традиції в сучасній поезії. Іваново, 1980. 300 с.
6. Павличко Д. Оглянься в дорозі. // Зубанич Ф. Діалоги серед літа. Київ, 1982. С. 97.
7. Павличко Д. Твори : в 3 т. Київ : Дніпро, 1989. Т.1. / Автор передмови В. Моренець. 501 с.
8. Соболь В. Етапи творчості: «Наперсток» Дмитра Павличка // Слово і час. 2001. № 5. С. 80–83.
9. Соловей Е. Українська філософська лірика Київ : Юніверс, 1999. 368 с.

Скрипник Уляна – здобувач ступеня вищої освіти бакалавра факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

Наукові інтереси – українська література ХХ століття.

Науковий керівник – кандидат філологічних наук, старший викладач Зелененька І. А.

Ірина Карнаух

ПРОТЕСТ ПИСЬМЕННОЦЬКОГО «Я» ПРОТИ «РЕАЛЬНОСТІ БЕЗ ОБЛИЧ» (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРУ «БІЛЬ І ГНІВ»)

Проблема впливу радянської дійсності на винищення індивідуального та поховання народної пам'яті знаходиться радше у сфері української історії, проте її літературознавче дослідження залишається не менш важливим з урахуванням того, якого висвітлення набувала тема асиміляції у творах. Описану вище проблему раніше студіювали Л. Масенко, М. Ярмоленко, В. Ятченко та ін.

Метою статті є окреслення меж визначення «реальність без облич» й аналіз того, як саме виражалася протидія письменницької особистості проблемі тотального знеособлення.

Маємо на меті запропонувати визначення «реальність без облич», тобто дійсність, культивована у часи комуністичної навали ХХ ст., яка передбачала знищення звичних способів самоідентифікації та усвідомлення себе шляхом створення колективного суспільного обличчя та боротьби з індивідуалізмом. У дослідженні намагатимемося конкретизувати сказане і навести приклади безпосередньо із творчості Анатолія Дімарова.

Культуру знеособлення, впроваджувану на селі в період, описуваний у романі «Біль і гнів» (переважно сюжет твору стосується Другої світової війни та частково років примусової колективізації) впроваджували через насадження спільних майнових інтересів. *«Тому, хто працює чесно в колгоспі, город зовсім не потрібен. Той з колгоспу все матиме»* [4, с. 9]. Тобто українців намагалися запрягти у ярмо новітнього кріпацтва, приправивши його іншою термінологією. На наше переконання, вершинним

виявом цинізму було порівнювати працю на землі для власного блага із нечесним способом нажитися. Інакше кажучи, селян намагалися перетворити на волів, але ментальні та матеріальні ясла спустошували зі скурпульозною ретельністю.

«Злочинність» самостійного господарства в очах селян підсилювали неможливістю мати вигоду і з колективного. Останнє підносили на п'єдестал вищості, у той час підсилюючи страх поплатитися за майно побічне. *«Ось одберуть городи – будете городину восени тіки й нюхати»* [4, с. 10]. Проблема села була не в збагаченні, нажите своєю працею було здатне перекрити базові потреби, яких росло як з води.

Культивація «суспільства без облич» відбувалася, на нашу думку, і завдяки присоромленню за прагнення жити, а не виживати. Тих, хто *«повертався лицем до городу»* вважали ледь не зрадниками інтересів людства, бо колгоспники не мали права бути відсталими людьми, які посміли займатися такою крамолою як покращення власної господи [4, с. 11].

Однаковість проявлялася й у виробленні ставлення до влади, яка викликала у пересічного громадянина огиду й стійку недовіру. Частково тут можна вбачати нахил до стереотипізації, яка, на наше переконання, є протилежністю критичному мисленню ефективної людини та тієї, що вміє думати. Нешерет у творі переконує, що не кожен начальник заслуговує на страх, а ставлення до влади прямопропорційне її спроможностям *«Тож стрічав тепер начальство залежно од того. На чому воно приїжджало»* [4, с. 20].

Вилучення з суспільної свідомості поняття про окремішність відбувалося і за допомогою такого неочевидного елемента як одяг. Найбільш чітко стигматизація народного строю відбувається шляхом «переодягання» влади, яка становила взірць для наслідування. Начальство Тарасівки, Володимира Твердохліба, намагалися присоромити через сповідання

«старської» моди: *«...ти тепер не хто-небудь, а представник радянської влади... Тож і ходи... відповідально...»* [4, с. 25].

Червоним прапором для легшої ідентифікації безлико́сті у романі є принцип безпартійності, який на ділі діяв хіба що декларативно, бо коли людина не належала до партії, усі дороги у майбутнє закривалися із блискавичною швидкістю. Якщо громадянин «не партійний», то і можливості у його житті мали тенденцію до «негативного розвитку». Проте те, що однаковість мала існувати не для всіх і серед рівних могли із легкістю знайти рівніші, свідчать слова Нешерета про однаковість «книжечок» та відмінність між можливостями, які вони давали в ієрархії розвитку та соціальної успішності *«... однакові, і палітурки червоні, а покладіть їх рядком?... ваша всі козири битиме, а моя так, разок походити»* [4, с. 26].

Найбільш вагомою інституцією для інкубації однаковості на селі була школа, де вчителі старанно розповідали, яким повинно рости молоде покоління комсомольців. Перше, до чого намагалися привчити дітей, що «стаханівщина» – це чи не єдиний можливий успіх та стеля їхніх прагнень у житті. Усі повинні були старатися і бути однаково хорошими (у розумінні соціалізму), аби дорости до ідеалу. Молодь з великою неохотою відпускали у великий світ, бо інакше робоча сила могла перетекти з селянина в біомасу пролетаріату.

Протест проти безлико́сті виявлявся через ставлення автора до називання дітей іменами, які стосуються соціалізму. Наприклад, через реакцію селян на імена Кім та Клара, які стосувалися соціалізму.

Думками Ганжі вимощена дорога до здорового злуду, бо він, аналізуючи проблему примусового залучення селян до праці в колгоспах, стояв на позиції людяності та спротиву насильству, яке передбачала колективізація. Він був жертвою стереотипів, які в очах влади та деяких односельців робили з нього кого завгодно, тільки не людину в очах «просвітленого» суспільства.

Людей, які не бачили у рабській праці перспектив для свого потомства, соціалістична машина нарікала несвідомими, зводячи до когорти непросвітлених та нездатних досягнути таку очевидну річ, як бажання витиснути із них всю кров та ще й залякати на додачу. Тому Анатолій Дімаров, знову ж за допомогою образу Василя Ганжі намагається показати, як із тарасівців роблять покірне стадо. Персонаж ставить незручне, але просте запитання Твердохлібові, який намагається довести потребу гарувати метою служіння вищій, народній меті: *«Чи не здається тобі, що ти державу, народ потроху-потроху та й від живих людей відокремив?»* [4, с. 84].

Шпигунство та доноси – це те, що сіяло в людях страх відрізнятись, Курочка уособлював собою всевидюще око запродавців, які допомагали впливати на свідомість людей, коригуючи поведінку лиш своєю наявністю. На підтвердження цієї думки наводимо цитату з дослідження Володимира Ятченка: *«Екзистенційний характер усвідомлення ілюзорності безпеки власного існування тягне за собою і відчуття оманливості власної ідентичності як ознаки, яка завжди перебувала в центрі самостворення й самоствердження особистості»* [6, с. 185].

Моторошно звучить намагання виховати в дітях неприйняття власних батьків з метою отримання соціального схвалення, адже відомо, що сини чи доньки ворога народу залишалися на маргінесі життя та автоматично здобували тавро зрадника не за натурою, а походженням. Думки про однаковість, а, отже, безпечність, звучать з уст Андрійка, який мріяв *«А добре було б, якби тато наш був бідняком»* [4, с. 149]. Його не цікавило те, яким би мав бути тато з моральної точки зору, бо він бачив у ньому сходинку в спокійне життя.

Звертаючись до попереднього досвіду української літератури, мусимо зазначити, що окремішність поглядів, а також матеріальних прагнень уособлював образ Господаря, який, на нашу думку, переінакшує собою модель створення власного мікросвіту та керування ним. *«Протягом століть*

селянин цілком підставово ідентифікував себе як годувальника всього суспільства, як групу, яка внаслідок цього посідає особливе місце в історії» [6, с. 185]. Тобто перекреслення культури господарства на селі призводило до виродження мотивації до праці та ефективного розвитку, за яким гналися на так званих п'ятирічках.

Отже, головню Анатолий Димаров протестує проти знеособлення людини за допомогою своїх героїв. Він згадує такі риси культивування спротиву індивідуальності, як насадження неповаги до батьків, зрівняння через матеріальне, ганьблення за спроби відокремитися та стереотипізація.

Література

1. Агєєва В. Дороги й середохрєстя. Львів : Видавництво Старого Лева, 2016. 352 с.
2. Адорно Т. Теорія естетики. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. 518 с.
3. Гундорова Т. Соцреалізм : Між модерном і авангардом. Слово і час. 2008. № 4. С. 14–21.
4. Димаров А. Біль і гнів : роман : у двох книгах. Кн.1. Харків : Фоліо, 2021. 797 с.
5. Кебуладзе В. Чарунки долі : есеї. Львів : ВСЛ, 2016. 160 с.
6. Ятченко В. Соціальна травма в філософському й соціологічному знанні. Гілея : науковий вісник. 2019. Вип. 145(2). С. 183–186.

Карнаух Ірина – здобувач ступеня вищої освіти магістра факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

Наукові інтереси – українська романна проза ХХ століття.

Науковий керівник – кандидат філологічних наук,
доцент Ткаченко В. І.

Анастасія Оголь

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ПРИГОДНИЦЬКОЇ ПРОЗИ ВСЕВОЛОДА НЕСТАЙКА ДЛЯ ДІТЕЙ

На сучасному етапі важко уявити всю українську літературу без творів для дітей, адже саме дитяча література формує світогляд людини, виховує її та дає розуміння життя. Дитяча література – це унікальний різновид літератури, «у якому, як у краплині води, відображаються прагнення тієї чи іншої епохи, домінуючі тенденції суспільної свідомості» [3, с. 78].

Особливе місце в доробку пригодницької прози займає творчість Всеволода Нестайка. Саме його пригодницька, детективна проза та казки входять у коло читання молодших підлітків. Його твори ставали об'єктом дослідження багатьох літературознавців – В. Дончика, Т. Караменової, А. Костецького, Б. Чайковського, Ю. Ярмиша. Твори В. Нестайка відповідають критеріям доби та є актуальними зараз. Його повісті позбавлені жорстокості, а отже мають на меті навчити дитину добру та дружелюбності.

Актуальність теми розвідки зумовлена недостатнім теоретичним осмисленням пригодницької прози Всеволода Нестайка як формо-змістової цілісності та наявністю значної кількості творів жанру, які потребують комплексного літературознавчого аналізу на основі сучасних методів дослідження.

Мета дослідження – проаналізувати жанрові, композиційно-сюжетні та стильові особливості пригодницької прози Всеволода Нестайка.

Жанрово-стильова структура української дитячої прози – це поєднання чи нашарування усталених жанрових форм і тих, що утворені унаслідок синтезу жанрових

елементів. Існує проблема саме жанрово-стильового аспекту щодо дитячої пригодницької прози. Як зазначає Т. Качак «у межах формації «сучасна проза для дітей та юнацтва», орієнтуючись на спосіб зображення художньої дійсності, виокремлює три основні групи: реалістична проза, реалістично-фантастична проза, фантастична проза. У кожній групі є класичні жанри, синтетичні жанри та модифіковані жанрові форми, представлені конкретними творами» [2, с. 236].

Пригода завжди займала важливе місце у творенні саме дитячої прози. Саме вона становить один з найважливіших компонентів усіх дитячих жанрів. Пригодницьку прозу як окремий жанр починають виділяти лише в ХХ столітті. У творах цього жанру ключовою вигадкою є те, що «герой – індивідуальний чи група – перемагає перепони і небезпеки і втілює якусь важливу етичну місію» [7, с. 39]. Дж. Кавелті класифікує формули пригод на два основні типи, де головний герой є: 1) «супергерой із надзвичайною силою чи вміннями», 2) «один із нас», постать, позначена, принаймні на початку історії, браком умінь» [7, с. 40]. Акцентування уваги на головному персонажеві та його випробуваннях по-особливому зацікавлює юних читачів і стимулює їх до дослідження уявлень про «своїх» і «чужих», ініціюють самоідентифікацію дитини з протагоністом, оскільки без цього емоційний ефект не буде повним [7, с. 18].

Пригодницькі твори Всеволода Нестайка мають свою особливу композицію, характеротворення, для них характерний романтизм пригод, авантюризм головних героїв, гумористичний характер оповіді, багата мова та колоритні персонажі. Все це ми можемо спостерігати в трилогії «Тореадори з Васюківки».

В. Нестайко – майстер композиції. У трилогії «Тореадори з Васюківки» перші дві частини йде оповідь від Павлуші Завгороднього, третя від Яви. У середині цих композиційно об'єднаних повістей є ретроспективні розділи, які опускаються з основної оповіді, але є важливим

та асоціативним її доповненням або поясненням. Наприклад, розповідь про театр та його започаткування, постановку «Ревізора» переривається спогадами героїв, звідки це все почалося та пішло.

У третій частині Ява Рень пригадує, чому, коли і як вони посварилися з Павлушею, його найкращим другом. У цій розповіді присутня низка вставних історій, як-от: легенда про Горбушину могилу, історія про доти часів Другої світової війни. Як стверджує Л. Овдійчук, «таке зміщення подій у часі і просторі дає читачеві інформацію про історію села, а також створює додаткові мотиви для пригод Павлуші і Яви. Невтомна фантазія автора через Яву (переважно) і Павлушу постійно продукує ідеї, які стають точкою відліку нових несподіванок» [6, с. 11].

Час і простір твору обумовлюється пригодницьким жанром. Основним є «хронотип пригод». Усі події відбуваються або в селі Васюківка, або ж у Києві протягом чітко означеного часового періоду – два роки навчання в школі та літні канікули. Але є ще локальний простір – це місце пригод: свинарник, пасовисько, кладовище, лаврська печера, доти. На кожній локації у дітей траплялися незвичайні пригоди: під свинарником вони копали метро; на пасовиську відбувався поєдинок тореадорів з славнозвісною коровою Контрибуцією; хлопці побували на кладовищі, з метою викопати пістоль та шаблю; у лаврській печері головні герої забирали годинник, а коло дотів отримували інструкції. Протягом лише одного дня відбувалося кілька пригод у житті хлопців, які були наслідками широкої фантазії Яви. Ці пригоди розтягуються майже на всю повість. Зокрема пригода, де хлопці шукають власника годинника.

Влучно про часопростір зазначила О. Гарачковська: «Оцей індивідуальний нестайківський часопросторовий континуум (мандрувати у просторі й часі за допомогою уяви та фантазії) став домінантним засобом організації сюжету» [1, с. 65].

За композицією твір є складним та строкатим. Він насичений різними подіями, як того і вимагає пригодницький твір. Головним мотивом є таємниця, що і приваблює юних читачів.

Однією з характерних особливостей стилю Всеволода Нестайка є комізм та гумор, який використовується майже в кожному пригодницькому романі письменника. Сам прозаїк згадував, «Може, саме тому, що таке ненормальне було моє шкільне життя, і захотілося мені пізніше повернутися до школи і пожити в ній бодай у своїй уяві, – пише В. Нестайко, – от і став писати про дітей для дітей» [5, с. 8]; «І, пам'ятаючи своє невеселе дитинство, він намагався писати весело, з гумором, оскільки «сміх – це здоров'я» [5, с. 344].

У пригодницькому творі письменник створює для своїх героїв найбільш комічні та смішні ситуації, у які вони потрапляють. Саме у комічній ситуації людина несвідомо, але починає осягати недосконалість явищ, які претендують на повноцінність в нашому житті. Саме взаємозв'язок сміху, гри слів, мовних засобів, дотепності та майстерності самого письменника допомогли створити настільки багато комічних ситуацій в романі-трилогії.

У романі органічно поєднується авторська мова та розмовна мова персонажів. Розмовна мова, що лягла в основу всіх діалогів твору, тому що «в нас веселий народ, усі люблять жартувати і сміятися» [5, с. 486], дозволила автору точно та влучно відтворити образи головних героїв, навколишній світ та відношення підлітків до цього світу.

У трилогії гумористичні та комічні ситуації досягаються суто мовними засобами. Сама назва трилогії говорить про це, «Тореадори з Васюківки», звернемо увагу на іспанське слово тореадор (toreador) – «головний учасник бою биків в Іспанії та в країнах Латинської Америки, який шпагою завдає бикові останнього, смертельного удару» [5, с. 203]. Хлопці уявляли себе тореадорами в своєму селі, мріяли влаштувати бій биків та потрапити в історію, щоб уся Україна знала їх імена.

Окремим гумористичним витвором мистецтва є звертання до головних героїв незалежно від того, що вони витворили. Наприклад, дід Варава, який завжди один з перших реагував на витівки хлопців: «*Ой знайдібіда, авантюрист шмаркатий! Ванько-о!*» [4, с. 16]; «*Вилазь, убоїще*» [4, с. 16]; «*Вони мені ще умови ставлять, вишкварки!*» [4, с. 16]; «*Ще не скінчили, анциболотни-ки?*» [4, с. 24]; «*Кінчайте, шминдрики*» [4, с. 24]; «*Та я ж, я, – сказав дід, вилазячи на берег. – Не впізнали, жовтодзьоби?*» [4, с. 165].

Зверталися до хлопців і такі персонажі як:

1) дід Салимон: «*От хлопці! Орли! Соколи! Гангстери, а не хлопці. Нема на них буцегарні!*» [4, с. 18]; «*Ах, шелегайдики! Ах, шмарогузи! Ах, катові гаспиди!*» [4, с. 88];

2) дядько з Києва: «*Досить спати, трупи*» [4, с. 300];

3) старшина Паляничка: «*Ну, приїхали. Вилазьте, шерлоки холмси*» [4, с. 42];

4) режисер Женя: «*Привіт, старики!*» [4, с. 307];

5) баба Мокрина: «*Ах ви ж, гаспиди, іроди, анциболотники трикляті! Горіти вам у геєні огненній, богохульці сопливі! Щоб вас чиряки обсіли! Щоб ваші язики до зубів поприростали! Щоб вас гикавка напала! Щоб вас болячка із'їла! Щоб вас черва сточила! Щоб вам перекидатися у гробовій могилі! Щоб вам ні дна, ні покришки! Щоб...»* [4, с. 364].

Всі звертання до хлопців поширюються прокльонами, жартівливими знущаннями та наклепами, на які вони навіть не звертають увагу.

У трилогії присутня велика кількість фрагментів усної народної творчості, яка відображає приналежність головних героїв до українського народу та культури, а також зображує комічну реакцію хлопців на деякі незрозумілі для них стійкі словосполучення, традиції чи пісні. Це гарно зображено в епізоді, коли хлопці заблудилися у кукурудзі та згадували пісні, які починалися з вигуку «Ой», наприклад:

«Ой, у полі могила», «Ой, я нещасний», «Ой, не світи, місяченьку», «Ой, не шуми, луже», «Ой, чого ти, дубе», «Ой, одна я, одна», «Ой, у полі жито».

Або ж, коли Галина Сидорівна, прощаючись зі старшиною Паляничком, заспівала пісню «Ось і вечір, вівці біля броду». Хлопці швидко переробили її, замість слова вівчаря вставили старшину: *«Ми з Явою лукаво Perezираємось і тягнемо на все горло:*

У садочку старшину стрічає

Дівчинонька, що його кохає.

І так нам весело, що ми аж лягаємо» [4, с. 46].

Трилогія «Тореадори з Васюківки» невичерпне джерело справжнього українського гумору, який демонструє нам ідейний стиль письменника, його інтелектуальні здібності, вміння підібрати влучне слово. Для письменника завжди є головним жарти, сміх читача та невичерпний народний гумор.

Отже, пригодницька проза займає важливе місце в розвитку дитячої літератури нашого століття. А також у великому таланті Всеволода Нестайка, який зміг створити велику кількість творів для дітей. Його творчість це незвичайне явище: і за системою образів, і жанрово-тематичного пошуку, і композиційною розмаїтістю творів. Він – новатор в плані художньої форми і змісту дитячої пригодницької прози.

Література

1. Гарачковська О. Сюжетно-образна структура казок Всеволода Нестайка. *Київська старовина*. 2008. № 5. С.65–67.

2. Качак Т. Особливості жанрової системи сучасної української прози для дітей та юнацтва. *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. 2017–2018. № 4/3. С. 229–240. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvntsh_sl_2017-2018_4-3_24 (дата звернення 18.04.2022).

3. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ. Видавничий центр : Академія, 2007. 752 с.

4. Нестайко В. Вибрані твори : В 2-х . Київ : Веселка, 1990. Т. I : Тореадори з Васюківки : Трилогія про пригоди двох друзів. 495 с.

5. Нестайко В. Чому я пишу для дітей. *Література. Діти. Час*. 1989. Вип. 14.

6. Овдійчук Л. Всеволод Нестайко – майстер пригодницької прози. *Українська література в загальноосвітній школі*. 2015. № 2. С. 35–38.

7. Cawelti J. G. Adventure, mystery, and romance : Formula stories as art and popular culture. Chicago : University of Chicago Press, 1977. 344 p.

Оголь Анастасія – здобувач ступеня вищої освіти бакалавра факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

Наукові інтереси – пригодницька дитяча література ХХ століття.

Науковий керівник – кандидат педагогічних наук, асистент Петрович О. Б.

Вікторія Денисюк

ПСИХОЛОГІЗАЦІЯ ПОРТРЕТІВ У РОМАНІ «СМАРАГД» ВАЛЕНТИНИ МАСТЕРОВОЇ

Валентина Мастерова відома журналістка й громадська діячка, майстриня художнього слова. Відзначена у міжнародних та всеукраїнських конкурсах: «Гранослов», «У свічаді слова», премія ім. Василя Стуса та інші.

Найбільшу славу принесли два її знакові романи «Суча дочка» та «Смарагд», які вражають життєвою правдою, де зло керує і править над добром. Тексти

вражають символічністю та метафоричністю, де авторка реальні речі не називає своїми іменами, а намагається надати їм нового алегоричного значення. Завдяки такій авторській манері письма, кожен може переосмислити прочитане і зробити власні висновки: охарактеризувати вчинки та дії героїв, виходячи з власних міркувань та суджень.

Художній світ роману – конфліктне тертя двох світобачень: дитячого, та дорослого. Ці теми завжди викликають у письменників та читачів особливий інтерес та сильні емоції, адже воно наповнене уявою, захопленням красою персоніфікованої природи, пошуком довірливої-чистої любові. Доросле світобачення руйнує гармонію довіри, вбиває паростки любові, демонструє диктат сили і пристосуванства, розхитуючи систему загальнолюдських цінностей. До цієї теми зверталися такі українські майстри слова, як Марко Вовчок, Б. Грінченко, І. Франко, М. Коцюбинський, Гр. Тютюнник, В. Близнець, Ліна Костенко та інші.

Мета статті полягає у дослідженні складних образів та їх світоспийняття у романі «Смарагд» В. Мастерової.

Вторгнення несправедливого світу на територію дитинства подано пронизливо: різкий голос Марти, яку Данило (Даньо) має називати матір'ю, змушує дитину ховатися в лісі. Свіжість хлопчиковаго світосприйняття поєднується з інтуїтивним розпізнаванням сутності речей, з покликом крові – піти до циганського табору за Ізабеллою, справжньою матір'ю, бути вільним від домашньої тиранії, де єдиною захисницею є бабця. Між цими двома почуттями губиться Данило Туманич, хлопчик з прізвиськом батька та душею матері: *«Хлопчик злякано зіщулювся й увібрав голову в плечі. У хаті під портретом Леніна лежала нагайка. Батько ніколи не клав її в інше місце, бо ці дві речі були для нього символами: перша – розуму, друга – покори. Часто брав нагайку, і часто вона опускалась на плечі малого або його старшого брата – Юрка, мовчазного, з чорними, як в Даня, кучерями, але темно-карими очима. У Данилка ж очі*

блакитні, аж прозорі, немов на диво всім, хто помічав ту блакить під ламаними дугами бровенят» [3, с. 12].

Нарація експозиції нагадує розхитування між двома полюсами: світобачення Даня й авторського ставлення до персонажа – під батькову нагайку, яка лежить на почесному місці, під портретом Леніна. Декодування цієї деталі дає змогу оцінити і тяжіння до символізму в репрезентації часу, й авторський сарказм над його ідеями. Відмовився Григорій Туманич від свого роду, аби посісти крісло парторга колгоспу, та задля власної вигоди готовий показувати свою дволикість: *«– А чого – ні за кого? – перепитав зацікавлено дяк. – А Данило? – Данило? – Марта засміялася, і від того сміху так стислися кулаки у хлопця, що аж пальцям стало боляче. – Грицько замогоричив його в Рахів циганам. – Як це? – не зрозумів голова. – А так, – розповідала, як розповідають про когось стороннього, а не того, хто стільки років казав їй: «Мамо». – Уже й телеграма прийшла, що все гаразд. Обкрутили дурника, а тепер татусь н'є без просвітку» [3, с. 45].* Його обмеження права матері на спілкування з рідними, методи виховання синів, можуть нагадати репресію тоталітарного режиму, що стосувався української інтелігенції.

В об'єкті дослідження Валентини Мастерової широкий спектр ситуацій морального вибору: голос роду, віра, мова, спосіб життя і фізичне виживання, тортури, реалії сьогодення, реалізація Божого таланту, дружба, кохання, армійське побратимство, служіння людям, Господові все те, через що проходить людина протягом свого життя.

Героя з циганською зовнішністю, гордою вдачею й українською душею (часто ці особливості, прирікають бути об'єктом підозр у злочинах, які не скоювались) подано в неоромантичному ключі: *«Даню часто хотілося піти з дому. А коли грався із сусідськими дітьми в піжмурки, ховався так, що його довго не могли знайти. Одного разу, ховаючись, протиснувся у двері напівзруйнованої церкви. Давня церква була порожньою, тільки лики святих проступали з-під посірілої крейди» [3, с. 33-34].* Батько мав

непереборне бажання зламати непокірного Данила, який муляє очі як нагадування про колишню Грицеву закоханість. Доля, яка зовсім непривітна до хлопця творить химерний глухий кут нереалізованості недолюбленого сина як у родинному колі, так і в пісенному таланті, й у пошуках життєвого призначення.

Неупереджене ставлення наратора до персонажів дає змогу неоднолінійного розкриття характерів Данилових побратимів: по-батьківському суворого старшини Татомама; щирого відчайдуха Олега, якому «не однаково», хто завтра поруч піде в бій; підсілого на наркотики Андрія Кравченка – одного з армійських «дідів», який втратив сон і спокій через власну причетність до жорстокості війни.

У кожного – своя правда і власні критерії оцінювання дійсності. Знайомство з ними, зіставлення сукупності правд та підходів забезпечують всебічне, стереоскопічне зображення ситуацій і філософське осмислення життєвого кредо кожного, поданого точною ємкою фразою. А «золото душі» авторки, влучно зауважене Юрієм Мушкетиком у передмові до роману, виявляє себе у стефаниківській співчутливості до долі маленької людини.

Так, конфлікт батьки-діти простежується не тільки між Данилом-Варфоломієм і батьком-мачухою, а й у ставленні Григорія Туманича до своєї матері, сербської циганки Маріуци. Чи не тому, що мачуха *«ненавиділа, як люди ненавидять тих, хто знає усі темні відтінки їхньої душі»*, а *«в серці Григорія не було місця для своїх синів»*, протест головного героя виявлено жестом – Даньо насмілився спинити батькову руку з нагайкою.

Тугий конфліктний вузол не розв'язується й зі смертю бабусі Маріуци: затятий Григорій їдко висміює Данилове моління за упокій як акторство. Ненависть до синів повертається до Григорія бумерангом жінчиної нелюбові. Зламаний відкриттям подружньої зради Марти, перед якою мав єдиний страх, що дізнається, як він її любить, і тоді може з нього ліпити, як із глини, він втікає від жорстокої реальності в горілку.

Мотив нелюбові у сюжетних колізіях набуває нових вібрацій злочину і покарання. За непокору батьковій волі – втечу із заручин – Данила покарано роботою на фермі, за носіння хрестика – єдиної пам'яті про матір – хлопця виключено з технікуму.

Григорієва мета – зламати непослуха, домогтися підкорення своїй волі, і він використовує усі можливі методи. Цьому допомагають різні ситуації: і воєнна «м'ясорубка», і викрадення документів і речей у скаліченого Данила на столичному вокзалі, що обертається його ж затриманням як злодія; бунтарство і незалежність юнака стає приводом для численних спроб його приниження, як архімандритом Печерської Лаври Іанофаном, де прагнув знайти душевний спокій після Афганістану, так і заїжджих кацапчуків.

Конфлікт почуття і обов'язку варіюється в сюжетній лінії кохання: ще юнаком Данило був «замогоричений» власним батьком на шлюб із циганкою Софією без відома та згоди хлопця. Застосувавши наркотики, його «ловлять на гарячому» у влаштованій пастці, погрожують помстою за порушення традиції. Не спокушають юнака ні багатство, ні кар'єра ресторанного співака. Втікаючи, він усвідомлює: проти нього у змові весь світ, навіть бабця, яка, знаючи, не попередила про небезпеку. Довіру до людей втрачено, чистоту душі скаламучено.

Не готовий Данило відповісти взаємністю й на кохання технікумівської красуні Марго, яка з розпачу через його байдужість до неї тонко мстить: «– Заспокойся, Маргаритко. Ти найкраща з усіх дівчат на нашому курсі. Повір, у тебе попереду велика любов. Справжня. А мені прости, – провів долонею по її волоссю, легенько торкнувся пальцями обличчя. Хотів щось іще відчувти, ніж звичайне співчуття, але все в ньому ніби вмерло від тієї, одурманеної гашишем, ночі» [3, с. 71]. Нарешті, спалахнув першим коханням до Мирослави, але, фізично скалічений Афганістаном, кинутим у страшне пекло чужої війни: «Данило дерся по камінню, нічого не відчуваючи, окрім

люті, автомат у руках не замовкав ні на хвилину. Його висока кремезна фігура виділялася між іншими, і раз у раз близько дзизкали кулі. Та лише коли позаду хтось голосно зойкнув, він різко спинився, вирізняючи зойк болю між іншими криками. Повернувся і побачив, як неподалік упав механік їхнього бетеера» [3, с. 107], не хоче зв'язувати своєю безпомічністю сільської красуні, тому свідомо відштовхує її, глибоко тамуючи почуття.

Письменниця акцентує внутрішню зосередженість на оцінюванні почутого та глибокому переживанні несподіваного відкриття: батюшка живе не лише серцем. Читач усвідомлює, що Михайло Михайлович серце віддає дітям, як і В. Сухомлинський, а отже, очікував, що і його співрозмовник обрав свій шлях серцем. Тож «в'язання» вікон зі звичайного об'єкта праці над оновленням храму стає метафорою світобачення персонажів-деміургів, кожен із яких по-своєму опікується майбутнім села. Це прихований, пунктирно означений конфлікт героїв одного полюсу – позитивного.

Отже, кожен сюжетний епізод – це повноцінна новела, де конфліктність буття і необхідність морального вибору сконденсовані до стислих діалогів, у яких проявляються характери, а художня деталь слугує філософському узагальненню в символічному ключі двох світобачень.

Література

1. Ковалюк Б. Чоловіче й жіноче начало романній прозі В. Мастерової. Літературознавчі студії : збірник наукових праць. Вінниця : ТВОРИ, 2020. Вип. 14. С. 376–382
2. Мастерова В. Письменники Чернігівщини : біобібліографічний довідник. Чернігів – Ніжин, 2005. URL:http://crb.edukit.cn.ua/downloadcenter/literaturna_chernigivschina/valentina_mastyerova/pvi
3. Мастерова В. *Смарагд* : роман. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2016. 288 с

Денисюк Вікторія – здобувач ступеня вищої освіти бакалавра факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

Наукові інтереси – українська жіноча проза кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Науковий керівник – кандидат філологічних наук, доцент Ткаченко В. І.

Юлія Бурдейна

ТЕМА ЖИТТЯ І СМЕРТІ В ОПОВІДАННІ ГАЛИНИ КИРПИ «МІЙ ТАТО СТАВ ЗІРКОЮ»

На превеликий жаль, навіть у сучасному світі для дітей існують воєнні загрози. Розглядаючи цю ситуацію потрібно зазначити, що війна – найбільше жакіття в історії людства. Це найважче випробування для народу. Найбільш беззахисними та вразливими виявляються в цей час діти. Їхнє дитинство безповоротно йде, йому на зміну приходять біль, страждання, втрати рідних та близьких. Крихітні душі дітей війна стискає металевими, холодними лещатами, калічачи їх. Саме в такому випадку, потрібно правильно пояснити та донести юним особистостям, що відбувається навкруги та як з цим боротися. На допомогу у цьому приходять дитяча література.

Ці події знаходять відгомін і в літературі для юних читачів, адже вони також є частиною цього суспільства, переживають родинні та особисті трагедії – смерть батьків, родичів, які загинули на війні («Мій тато став зіркою» (2015) Галини Кирпи, «Марта з вулиці Святого Миколая» (2015) Дзвінки Матіяш, «Казка про Майдан» (2014) Христини Лукашук, «Війна, що змінила Рондо» (2014) Романни Романів та Андрія Лесіва).

Нині досить активно проводяться дослідження у галузі танатології. Критики та оглядачі Ірина Славінська, Христя Венгринюк, письменники Наталія Щерба, Володимир Аренев, бібліотекар Таня Пилипець вивчають проблеми дитячої реакції на смерть, танатофобії у перехідних вікових періодах та подолання страху смерті. Т. Качак переконана, що художні книжки – це особлива розмова з дітьми про смерть [1, с. 208]. Тому актуальним є подальше дослідження теми життя і смерті в сучасній українській літературі для дітей та юнацтва.

Мета статті – з'ясувати особливості відображення танатичних мотивів крізь призму дитячого бачення в оповіданні Галини Кирпи «Мій тато став зіркою».

Т. Качак вказує на кілька факторів, які вплинули на актуалізацію танатичного в сучасній українській літературі для юних читачів: «По-перше, зміна уявлень про те, якою має бути література для дітей та юнацтва; переорієнтація з дидактичної на пізнавальну, розважальну, комунікативну функцію; демократизація у виборі тем, розтабування та відсутність цензури, ідеологічних приписів. По-друге, приклад зарубіжних письменників. Зараз в Україні особливу популярність мають перекладні книжки, в яких дуже цікаво, правильно з психологічної та вправно з художньої точки зору написано про смерть і її сприйняття дітьми... По-третє, танатичні мотиви у сучасній українській літературі посилюються із актуалізацією мілітарної теми, художньої реакції письменників на жорстокі реалії сьогодення: Майдан, війну на Сході України, щоденні смерті українських воїнів» [2, с. 23].

Психологію смерті крізь призму сприйняття дитиною та її почуття досліджує Галина Кирпа в оповіданні «Мій тато став зіркою». Сприйняття смерті дитиною передається письменницею через власне бачення, адже авторка спостерігала за подіями, які відбувались під час війни в Україні.

В оповіданні «Мій тато став зіркою» – головна героїня дівчинка дошкільного віку, чий тато загинув на Майдані. У

повіді немає прямого зображення подій, але їх нескладно відтворити за розповідями дівчинки – барикади в середмісті й тато на них, ось він зник і його шукають, а ось його у домовині-човні відспівують на Майдані. Тобто за розповідями маленької героїні можна легко систематизувати конкретні факти минулого, згрупувати в значні історичні події та загалом у цілісні історичні процеси. Дівчинка міркує про недитячі теми: смерть, війну, біль через втрату найрідніших. Розповідь маленької героїні переповнена страхом, очікуванням, хвилюванням, тугою.

Танатичні мотиви переростають у тему твору. Авторка уникає слово смерть, щоб менше травмувати молоде покоління. Навіть, у назві твору письменниця замість лексеми «помер» використовую «став зіркою», що не так впливає на психіку дитини.

Головна героїня твору чекає, щоб тато прийшов додому з Майдану, але він вже більше не з'являється, тому в дівчинки виникає тьма запитань, на які матері потрібно знайти відповіді для малечі. Галина Миколаївна передає типову поведінку дорослих, адже вони уникають прямих відповідей на складні дитячі питання, приховуючи від них правду: *«..але минала ніч, друга, третя, а тато все не приходив. Мені це вже починало не подобатися, і я раз по раз питала мами:*

– Коли прийде тато?

І вперше мама нічого не відповідає. Так наче я питаю про когось стороннього. Вона поводитьься так, мовби не чує мене. Так наче вуха в неї заткнуті ватою. Загалом мама мені теж починала не подобатися. Вона враз стала якась інакша. Майже нічого не говорить, усе підходить до мене і обіймає. Ні з того ні з сього.

– То коли, мамо? – допитуюсь я» [3].

Можна простежити, що мати головної героїні не знає, як правильно розповісти дівчинці про події, які відбуваються в країні. Напевно, мати сама остаточно не може усвідомити того, що вже сталося.

Але наша героїня переконали матір, що з нею не потрібно поводитись, як з дитиною і мати переходить на іншу сходинку – починає говорити з дівчинкою на рівні дорослих людей: «– Мамо, тільки не поведься зі мною, як з маленькою, – прошу я в мамі.

Мама здивовано дивиться на мене. Здається, хоче щось заперечити, та врешті-решт передумує.

– Гаразд, не буду, – обіцяє вона і знов ні з того ні з сього мене обіймає. Міцно-міцно, міцніше не буває. А потім дуже довго цілує в голову» [3].

Спостерігаючи за головною героїнею, можна побачити, що дівчинка сумує за татом, їй дуже складно досягнути такі реалії життя, зрозуміти їх сенс, пояснити для себе, чому так сталося. Письменниця тонко передає цю розгубленість, дівчинки, її емоційне переживання, обурення, а відтак – сльози, страшний жаль і розпач. І мама, і дитина намагаються не впадати у відчай. Дівчинка завжди тримає батька в думках поруч із собою. Зважаючи на те, що книжка адресована юним читачам, а оповідь ведеться від імені дитини, письменниця через умовність та метафоричність мови намагається не загострювати трагічного пафосу, але не уникає драматизму зображеного.

Хоч тема втрати батька дуже складна, дорослі не можуть її вічно замовчувати у суспільстві, в якому так багато дітей пережили таку трагедію на власному досвіді. Однак серед глибокого суму в книжці бринить світла нотка – «наш тато став зіркою і завжди нам світитиме». Навіть той тато, який живе лише в пам'яті, підтримує і надихає свою дитину, світить їй і завжди світитиме.

В оповіданні Галини Кирпи «Мій тато став зіркою» образ батька – сильний і глибокий. Він є тією людиною, завдяки якій донька пізнає світ. Все її буття ніби бачиться крізь призму світогляду батька. Дитина постійно його згадує. В її спогадах, в її серці батько житиме вічно – це беззаперечна істина.

Можна спостерігати, що душа тата повна щирості і світла. Він ніжно ставиться до природи і привчає маленьку

дівчинку до того ж. Образ батька – творча особистість: «– Коли це все закінчиться, ми з тобою малюватимемо небо й тополі, – казав тато. – І тополі у нас із тобою діставатимуть до самого неба. Я хочу, щоб усі побачили, яке високе в нас небо і які високі тополі» [3].

Батько до безтями кохає свою донечку, він розуміє, що може більше не побачити свою малечу, тому і обіймає так сильно, як в останнє. Батьківська любов – це найсильніше «зілля», яке лікує дитячу душу: «– Ой, тату, задушиш, – шепчу я.

А тато мовби не чує – обіймає ще міцніше» [3].

Батько – герой своєї Батьківщини. Він щиро вірить у нашу перемогу і незалежність! Тато пишається своєю країною та народом, який чинить опір ворогам: «– Доцю, сонечко, ми переможемо, – шепоче тато мені на вухо. І я розумію: шепоче він не тому, що звіряє якусь таємницю, а просто від щастя. Колись мама казала, що щасливі люди часто говорять пошепки. Мені трішки лоскотно, і я подумки сміюся» [3].

Головна героїня було янголятком для батька, він оберігав її та любив всім серцем. Дарував їй лише добро: «...а от тато ніколи не забував не то що про мене, а й про мого ангела» [3].

Тато поклав своє життя за спокій та свободу своєї родини: «– Ти ба, такий молодий, а вже зірка..» [3]; «Я навіки люблю тебе, тату!» [3]. Він захищав країну, відстоював її права. Батько навік залишився героєм в очах дівчинки та мільйонів українців.

Можна спостерігати, що навіть після важких подій, які відбулися з дівчинкою – смерті батька, вона гідно тримається і у її голові та серці він вічно залишається найкращим батьком у світі.

Таким чином, у творах Г. Кирпи головна увага сфокусована на дитині, яка є активною учасницею драматичних подій, а реальність, історичний факт виступає частиною її сьогодення. Тож і середовище, яке оточує, подається очима дитини. Тема втраченого дитинства

побудована й на основі художнього розгортання проблеми «діти і війна». Письменниця заглиблюється у тему війни, осмислюючи наслідки її впливу на долю дівчинки, заглиблюючись у психологію переживань її і дорослих, даючи відсіч нівелюванню морально-етичних цінностей. Позитивним є те, що у сучасній літературі для дітей та юнацтва з'являються твори, у яких митці намагаються доступною дитині мовою висвітлити ситуацію, передати емоції героя-ровесника.

Література

1. Качак Т. Танатичні мотиви у сучасній українській прозі для дітей та юнацтва. *Slavica Wratislaviensia*. 2019. № 168. С. 207–217. DOI: 10.19195/0137-1150.168.17.

2. Качак Т. Тема війни і миру в сучасній українській прозі для дітей та юнацтва. *Українська література в загальноосвітній школі*. 2015. № 3. С. 22–24.

3. Кирпа Г. Мій тато став зіркою. Львів : Видавництво Старого Лева, 2015.
[URL:http://bukvoid.com.ua/library/galina_kirpa/miy_tato_stav_zirkoyu/](http://bukvoid.com.ua/library/galina_kirpa/miy_tato_stav_zirkoyu/)

Бурдейна Юлія – здобувач ступеня вищої освіти бакалавра факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

Наукові інтереси – танатичні мотиви у сучасній українській прозі для дітей.

Науковий керівник – кандидат педагогічних наук, асистент Петрович О. Б.

ЕКЗИСТЕНЦІЙНІ МОТИВИ ЛІРИКИ ОКСАНИ ЗАБУЖКО

Оксана Забужко ввійшла в літературу з поетичними творами у 1980-х роках і досі активно присутня в сучасному літературному процесі. Привабливою і неординарною поезією і прозою, що просочена питаннями філософії існування, відзначається українська авторка. Її багатогранна творчість (поетична, прозова і публіцистична) представляє майстерну реалізацію художніх засад письменників-вісімдесятників. Особлива й неординарна вона й досі перебуває в центрі уваги літературознавців. В. Агеєва, Я. Голобородько, Л. Таран, Г. Грабович, Н. Зборовська та інші ґрунтовно вивчають її творчий доробок, хоч і в переважній більшості прозовий. Поезія ж залишається повністю не дослідженою. Тому, вважаємо, що аналіз лірики Оксани Забужко з погляду специфіки функціонування екзистенціальних ідей нині є **актуальним** процесом.

Метою статті є окреслення онтологічно-екзистенційних мотивів у ліриці Оксани Стефанівни Забужко. Її лірика вражає багатством форм ліричного самовираження, а заглибленість у категорії філософського та екзистенційного плану. Лише поезія, вбираючи мінливі ритми Землі, є найкращою для вербалізації підсвідомих імпульсів, пошуку власної ідентичності на межі взаємопроникнення профанної та сакральної сутностей людського існування. Як зауважувала сама О. Забужко, поезія – *«гранична повнота людської мовної потенції, ліміт, за яким – хіба що вже лиш мова янголів (чи, може, музика? чи – мовчання?..)»* [4, с. 41].

Мисткиня формувалася під впливом національного та європейського духовного досвіду і вже в ранній ліриці простежується інтерес до питань філософії існування. У

своїй поезії вона заглиблюється та по-філософськи осмислює основи людського буття, розкриває різноманіття людських емоцій. Має численну кількість віршів, що насичені художніми явищами, які засвідчують її підкреслено ігрове начало. Поетеса більше тяжіє до стилю театру смерті, моделювання «світу навиворіт». Збірки всіх періодів творчості відтворюють ідею абсурдності і беззмістовності існування людини: у тоталітарному й постколоніальному просторах особистість не може бути собою, щоразу одягаючи інші маски й виконуючи інші, нав'язувані прагматичним соціумом, ролі. Аналогічно до екзистенціалістів, постмодерністи, зокрема й Оксана Забужко, сприймають реальне життя як театр абсурду, апокаліптичний карнавал, в якому людина втрачається, залишаючи по собі лише маріонетку.

Проаналізувавши її поезію можемо виділити основні філософські мотиви, заґрунтовані на екзистенціальній парадигмі:

- мотив абсурдності буття («Балада про офсайд», «Блазень співає», «Монолог Офелії»);

- біблійні мотиви («Ще слова, вологі і сирі...», «Самогубче дерево», «Благословіння хлібів», «Три осінні елегії. Вересень», «Дорогою до пекла», «Вознесіння Богородиці», «Автостоп (Молитва кінця часів)»);

- мотив «світового дерева» («Цей чоловік...», «Художник», «Од такої тоски...», «Королівство Повалених Статуй», «Феєрія про диригента свічок», «Ad hominem», «Портрет К. М. Грушевської в юності»);

- мотив смерті й страху («Самогубче дерево»).

Такий поділ лише умовний, адже часто ліричні твори письменниці просякнуті не лише одним мотивом.

«Балада про офсайд» належить до збірки «Травневий іній» (первісна назва «Нельотна погода») 1985 року. Вірш є алегорією стосунків людини із абсурдним світом. У ньому важко бути самим собою, тому гра і маскування стають засадничими основами існування. Авторка вводить

метафоризоване словосполучення «поза грою», щоб наголосити на неможливості постійного театралізування життя, що провокує суцільне лицемірство і фальш. Вона розширює семантичне значення футбольного терміна, який буквально означає заборону футболісту грати при певному положенні. Поетеса надає йому глибинного філософського змісту:

*А він був поза грою, і не знав,
Що він уже віддавна поза грою* [3, с. 13].

Розділяємо думку Н. Анісімової, що для ліричного наратора О. Забужко абсурд полягає у відмежуванні від світу реального через постійне перебування у стані гри, який виступає порятунком від згубного процесу знеособлення індивіда [1, с. 8].

Літературознавиця Г. Біберова здійснила прочитання триптиху («Монолог Офелії», «Офелія і "мишоловка"», «Офелія – Гертруді») крізь призму філософії абсурду [2, с. 206-214]. Дійсно, в інтерпретації Забужко в образі Офелії іноді досить чітко виступають риси абсурдного героя.

Письменниця застосовує прийом «очуження», що був головним принципом театру Брехта, і який стає ефективним засобом відтворення роздвоєння ліричного героя. Зокрема, у «Монолозі Офелії» можемо простежити як Офелія грає роль іншої особи не лише на сцені, а й в реальному житті, чим і зумовлено досягнення ефекту «очуження».

Наступна експресіоністична риса поетичної творчості української письменниці – часте звернення до біблійних мотивів. Вважаємо, що доречно було б розглядати її разом із іншим мотивом – смерті й страху. Найбільш показовим ліричним твором, на нашу думку, є «Самогубче дерево».

Щоб зобразити причини кривавих сутичок і жорстоких убивств авторка звертається до біблійних образів братів Каїна й Авеля. Поетеса нарікає світу за те, що «*шоста заповідь кровить*» [3, с. 105]. Всі навколо стали настільки злі і жорстокі, що можуть легко порушити найголовнішу Божу заповідь. Авторка знаходить цьому пояснення і виражає у цих рядках: *первинний – страх / Він – батько всіх*

*убивств / Ним цілий світ просякнута, як потом [3, с. 105].
Ми од страху посліпли... / Наші діти од страху спросоння
кричать; ми од страху / Не спускаємо з рук автомата ні
вдень, ні вночі [3, с. 104].*

Авторка репрезентує жорстокість всього суспільства крізь призму свого трагічного світобачення:

*І все, що до моїх народин відбулось, –
Погроми, війни, оскверненні храми, –
Зарубинами в пам'ять упеклось.*

І раптом відкривається, мов шрами [3, с. 105].

Оксана Забужко засуджує війну, і вводить образ кровопролиття який охоплює і Першу світову війну, і згадки про афганців, і часи Центральної ради. Вона впевнена:

*Кожне вбивство – це крок до власного гробу,
Кожне вбивство, власне, і є самогубство... [3, с. 101].*

У поезії «Ad hominem» йдеться про особистість, яка кидає виклик суспільству, продовжує боротися із проблемами сьогодення. Вона не здається і «не згіри земних мотає строк» [3, с. 179]. Головна героїня знаходить у собі сили протистояти, тим самим застерігаючи молоде покоління від необдуманих вчинків. Попри мінорне звучання перших двох строф, закінчується вірш на піднесеній ноті:

*... риючи вперед, наосліп, мов кротиха,
Вколочена у твань чи вдарена під дих,
Вихлиплю свій текст – під видихом і вдихом,
І значить, бережу
когось із молодих [3, с. 179].*

Можемо зробити висновок, що трагічне світовідчуття, біблійні мотиви, мотиви страху, смерті й абсурдності буття є ключовими в ліриці Оксани Забужко та відображають стан не лише тогочасної епохи. Письменниця розуміє, що саме такою повинна бути лірика не в найкращий період буття українського народу. Історія не повторюється, вона – вічна, а тому поезія Оксани Забужко буде актуальною завжди.

Література

1. Анісімова Н. «...Все іще можна зіграти інакше...»: театралізований «світ навиворіт» у поезії Оксани Забужко. *Науковий вісник МДУ імені В.О. Сухомлинського*. Бердянськ. 2014. С. 7–12.
2. Біберова Г. Образ Офелії в ліриці Оксани Забужко : гендерний аспект. *Актуальні проблеми слов'янської філології*. 2004. № 9. С. 206–214.
3. Забужко О. Вибрані вірші. Київ : Комора. 2020. 302 с.
4. Забужко О. Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика 90-х. Київ : Факт, 1999. 340 с.
5. Лавринович Л. Екзистенційний герой в українській та польській постмодерній прозі (Т. Конвіцький, О. Забужко). *Науковий вісник Волинського державного університету. Філологічні науки*. № 6.
6. Токмань Г. Чи знав Євген Плужник, що він екзистенціаліст? *Слово і час*. 1999. №4–5. С. 63–65.

Кифоренко Марія – здобувач ступеня вищої освіти бакалавра факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

Наукові інтереси – українська література кінця ХХ - початку ХХІ ст.

Науковий керівник – кандидат філологічних наук, старший викладач Крупка В. П.

Вікторія Нікітіна

ПРОВІДНІ МОТИВИ ЛІРИКИ ВАСИЛЯ СЛАПЧУКА

Ім'я Василя Дмитровича Слапчука є одним зі знакових у літературному процесі кінця ХХ – початку ХХІ ст. Він – талановитий прозаїк, поет, схильний до філософського заглиблення й високої самодостатності поетичного слова.

Українські дослідники С. Бибик, С. Єрмоленко, Ф. Жилко, Г. Сюта, З. Шевчук, К. Кусько, Т. Насалевич, К. Писаренко, А. Скачков та ін. займалися дослідженням творчого феномену Василя Слапчука. Низку наукових розвідок присвячено зв'язку біографії з творчістю митця, особливостям віршування поета в контексті еволюції його творчості, темі національної ідентичності тощо.

До сьогодні ґрунтовного комплексного дослідження ліричної спадщини Василя Слапчука у літературознавчій науці немає. Цьому є своє пояснення: широкий діапазон тем і мотивів, метафоричність образів, нестандартність манери письма, різноманітність методів і прийомів тощо. Нас зацікавили мотиви лірики поета, її тематичне розмаїття. Ці напрямки дослідження й зумовили його завдання: з'ясувати чинники, що впливали на формування світогляду В. Слапчука, ознайомитися з критичними матеріалами, присвяченими оцінці творчого доробку поета; окреслити тематику та домінуючі настрої збірок «Німа зозуля», «Як довго ця війна тривала», «Мовчання адресоване мені», «Солом'яна стріха Вітчизни».

Літературознавці сходяться в поглядах, що тема Афганістану є однією з домінуючих у творчості В. Слапчука. Про це каже і сам автор: «Деякі теми доводиться носити з собою, як щось особисте, – для мене це афганська тема, доволі громіздка і незручна, я хотів би звільнитися від неї остаточно, але не уявляю, як це можна зробити без того, щоб не замкнути її в тексті» [9].

Дебютна поетична книжка Слапчука «Як довго ця війна тривала» розпочинається поезією «Після першого бою». Центральний образ – солдат, якого автор іронічно називає «військовим генієм»: *«Сьогодні він убив людину, / сиротив чийсь родину / іще не висохла земля, де він ворожу кров проляв...»* [5, с. 5]. Словосполучення «убив людину» –

це один із найважливіших концептів, утворюючих концептосферу в афганському циклі В. Слапчука. Подія, що позначена усвідомленням: «Убив людину» – поділила життя ліричного героя на до і після. Навколо цього словосполучення формується інтесіональне поле з почуттям вини, потреби спокути і порушенням питань: Хто винен? Герой, знаходячи відповідь, з гнівом вказує на головних винуватців – це «*вожді з ікон*», «*канібали-дикарі*», «*вовкулаки та вампіри*» [2, с. 267].

В. Слапчук часто звертається до образу матері. Його багатозначність передбачає і загальний образ усіх матерів, які віддано чекають своїх синів, і особисте звернення ліричного героя до рідної матері, і дещо сакральний образ матері як уособлення святості. Такий образ можемо простежити, наприклад, у вірші «Молитва на повернення»: «*Жінки, жінки, самі жінки, / над однією – німб, / по нім признаю неньку стареньку. / Вона ж – я знаю – мене впізнає по ярмі. / Амінь*» [6, с. 33]. Поет часто ототожнює образ матері та образ України, а сам образ Вітчизни зливається з образом малої батьківщини – Волині. В одній із поезій В. Слапчук каже: «*Якщо в пісках Афганістану / впаду на землю і не встану, / тоді душа моя полине / в зарослі просіки Волині*» [5, с. 10]. Він абсолютно впевнений: знайти душевний спокій можливо лише на рідній стороні; автор називає рідною навіть «водицю», яку матір набирає з криниці на їх подвір'ї. В. Слапчук майстерно використовує контрасти: *піски Афганістану* порівнюються з *райськими кущами Волині*; це певним чином допомагає поету ідеалізувати рідний край, порівнюючи його з райським кутком. «*Це знов вчуваються мені Вкраїни милої пісні – марення героя Батьківщиною; він мріє про неї, про пісні, яких не чує, тужить за рідною домівкою*» [5, с. 22]. Душею він на Волині, але тілом – в чужій, на підлій війні: «*Мабуть, від неба гори сині. / Та не зрівняється та синь / із синню рідної Волині – / Я того краю рідний син*» [5, с. 26]. Автор немовби ділить небо навпіл: то небо, яке над його рідним краєм – набагато краще і ближче його серцю. Волинь у

поезії В. Слапчука постає перед читачем живою особою, в чій синій очі поет хоче поглянути перед боєм.

«Німа зозуля» та «Як довго ця війна тривала» мають багато філософських роздумів автора про життя, швидкий плин часу, долю. Його хвилює не лише власне «завтра», а й «завтра» його побратимів. В. Слапчук не втрачає надії: *«Ніщо не вічне, все минає. На місце те – нове прийде»* [5, с. 37].

У трикнижжі «Мовчання, адресоване мені» провідними мотивами є почуття любові та суму. Ліричний герой каже: *«...чекаю жайвора, аби приніс її мовчання, / що адресоване мені / від дівчини / котра не любить телефонів»* [7, с. 9]. Герой веде діалог зі своєю коханою, вдаючись до ідеалізації, немов сповідається перед нею, і в першу чергу, самим собою: *«І ти приходиш – нетутешня, / немов з небес або з ікони»* [7, с. 17], *«...ти рятувала цілий світ...»* [7, с. 6]. Лише кількома штрихами-деталлями він пише портрет тієї, що запалила серце чоловіка: *«дівчина з волоссям кольору соломи, гречки та вівса»* [7, с. 38], *«буриштинові очі»* [7, с. 7]. В. Слапчук підкреслює «чистоту» коханої, але подекуди ця «невинність» і «чистота» дівчини переходить у певну прохолоду, збільшуючи відстань між закоханими. Про це він пише стримано, але дуже вражаюче, бо у простій за своєю довершеністю формі криються глибокі почуття. Показовою щодо цього є поезія «На кожен дотик...»: *«На кожен дотик / ти реагуєш, мов їжак, / бо ти і є їжак, / маленький їжачок, / колючками всередину. / На кожен дотик, / ба навіть / на саме бажання дотику»* [7, с. 24].

У «Мовчанні» В. Слапчука цікавлять суперечності й складнощі у взаєминах двох люблячих сердець, вибухи емоцій, які супроводжують кохання. Він намагається проникнути в жіночу психологію, розв'язати проблему взаємин чоловіка та жінки, але в поезії «Вісім» його герой відмовляється від цієї ідеї, вважаючи, що в цьому немає жодного сенсу; незмінним є лише одне: жінка для нього – це цілий Всесвіт, джерело енергії та натхнення для чоловіка, і якщо він коли-небудь розгадає її таємницю – потік впливу

припиниться, що спричинить цілу катастрофу: «...зрозуміти незбагненність жіночої логіки, / спричиняє непередбаченість, / усіх космічних явищ, / котрі якщо і не породжені жінкою, / то принаймні перебувають під її впливом» [7, с. 131]. Але жінка, «безстрашна завойовниця дилеми» [7, с. 131], береже цю таємницю, і Слапчук вкладає в уста свого героя щире захоплення нею: «жінка незбагненністю свого мислення, / оберігає від чоловіка формулу, / краси і дива» [7, с. 132].

У поезії «Солом'яна стріха Вітчизни» лірик згадує українські національні традиції, козацтво; нерідко звучать сатиричні мотиви, репліки: «*кохається козак із шаблею, / з люлькою цілується*» [8, с. 40]. Дослідниця Н. Колошук вважає, що «Незважаючи на видиму прив'язаність до своєї культури й Батьківщини, ліричний суб'єкт книги здебільшого підкреслює у своїх земляках розмивання почуття національної ідентичності, єдності й солідарності, відчуження від роду й племені» [1, с. 162].

Отже, на основі дослідженого матеріалу можна висновкувати, що провідними мотивами збірки «Солом'яна стріха Вітчизни» є любов до України і свого народу, повага до історичного минулого і традицій, а також козацтва. Автор вдається до сатиричного висміювання вад українців, порушує питання національної самоідентифікації, а також інші, актуальні, на сьогодні проблеми в Україні. Поетичне трикнижжя «Мовчання, адресоване мені» охоплює мотиви кохання, жертвності, доброти, страждання, душевних злетів. Автор намагається розв'язати філософські питання стосунків чоловіка та жінки, любові та ненависті, гармонії та душевної рівноваги.

Література

1. Колошук Н. Міфізація минулого й сучасності в художньому світі Василя Слапчука. *Волинь у житті та творчості письменників*. 2007. С. 159–168.

2. Оляндер Л. Василь Слапчук і Волинський текст. *Волинський текст в українській та польській літературах (XIX–XX ст.)*. Луцьк, 2008.

3. Письменник Василь Слапчук, який воював у Афганістані, зустрівся зі студентами – СУСПІЛЬНЕ | ВОЛИНЬ. Головна – СУСПІЛЬНЕ | ВОЛИНЬ. URL: <https://vo.suspilne.media/news/10653>.

4. «Письменником мене зробила війна», – Василь Слапчук | НСПУ. НСПУ | Національна спілка письменників України. Офіційний сайт. URL: <https://nspu.com.ua/novini/pismennikom-mene-zrobila-vijna-vasil-slapchuk/>

5. Слапчук В. Як довго ця війна тривала. Луцьк : Видавничо-редакц. від. Вол. облас. упр. по пресі, 1991. 128 с.

6. Слапчук В. Німа зозуля. Дрогобич : Вид. фірма «Відродження», 1994. 113 с.

7. Слапчук В. Мовчання адресоване мені. Дрогобич : Вид. фірма «Відродження», 1996. 181 с.

8. Слапчук В. Солом'яна стріха Вітчизни. Луцьк : Вол. обласна друк., 2003. 176 с.

9. «Текст – це і є життя» (інтерв'ю з Василем Слапчуком) URL: <https://supraphon.livejournal.com/2870.html>.

Нікітіна Вікторія – здобувач ступеня вищої освіти бакалавра факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

Наукові інтереси – українська література кінця XX – початку XXI ст.

Науковий керівник – кандидат філологічних наук, старший викладач Крупка В. П.

Яна Ільченко

УКРАЇНЬСЬКА НОВЕЛА КІНЦЯ ХХ - ПОЧАТКУ ХХІ СТ.: МОДИФІКАЦІЇ ТА ТРАНСФОРМАЦІЯ

Літературний процес в Україні межі ХХ – початку ХХІ століть прикметний кардинальними змінами, сміливими експериментами, творчими пошуками нових форм і змісту. Суттєве переосмислення світоглядно-естетичних домінант зумовило жанрово-стильові модифікації в українській прозі. Змін зазнали малі епічні жанри: новели й оповідання, які для багатьох митців стали своєрідними формами творчої реакції на вкрай складні мистецькі й суспільно-політичні події бурхливої перехідної доби. Сучасна мала проза, опинившись на перехресті традиції та новаторства, замінила вектор складними процесами інтеграції та диференціації на стильовому та жанровому рівнях. Його ідейно-естетичні напрямки різноманітні й різнобічні. У ньому співіснують різноманітні художньо-стилістичні напрями – реалізм, сюрреалізм, магічний реалізм, натуралізм, постмодернізм, позначений сучасним прозовим дискурсом.

Багато літературознавців досліджували історичний розвиток новели, її композиційні особливості, вивчали шляхи і методи аналізу малої прози (В. Агеєва, О. Білецький, М. Глобенко, Г. Грабович, Г. Гримич, Т. Гундорова, В. Даниленко, І. Демченко, І. Денисюк, С. Єфремов, Н. Зборовська, Н. Калениченко, О. Логвиненко, Ю. Луцький, Є. Мелетинський, Г. Майфетов, Є. Нахлік, С. Павличко, В. Пахаренко, Н. Пахаренко, С. Пригодій, І. Спатар, В. Фащенко, Ю. Шерех, Н. Шумило, О. Юрчук, Б. Якубський та ін.). Проте, незважаючи на велику кількість творів, присвячених новелам, залишається велика кількість художніх текстів ХХ-ХХІ ст., які не досліджені. Їх динамічність, варіативність, контрастність, множинність авторської та читацької інтерпретації тощо недостатньо підкреслені у творчості літературознавців як формоутворюючого явища сучасного малоукраїнства. Потрібні подальші дослідження естетики постмодерного тестування.

Суттєві зміни історичних і культурних умов зумовили глибоке оновлення й одночасно суперечності розвитку української літератури ХХ ст., генезис літературних жанрів і стилів. У цьому відношенні новела була надзвичайно показовою, зазнавши різноманітних модифікацій, що наближали її до кращих зразків світового модерного мистецтва [7, с. 85].

Поступово розвивався жанр новели, по черзі «проходячи» інтеграцію, більш-менш чітку жанрову індивідуальність, синтез, злиття та інші етапи. Тому ми вважаємо природним у контексті сучасної художньої літератури вивчати не лише «канонічні» новели, а й твори малої прози, які є по суті новими за своїм змістом і формою.

Джерелом сучасної новелістики, як і інших словесно-художніх форм, стала міфологія, синкретичні форми уснопоетичного мистецтва, прадавня авторська творчість.

Сучасна українська новела є наслідком тривалої та складної взаємодії власне фольклорних та книжних джерел (староіндійських, античних, середньовічних), тому малі українські прозові форми спочатку були представлені переважно фольклорно-етнографічним та побутовим оповіданням, запропонованим Г. Квіткою-Основ'яненком.

Наприкінці ХІХ ст. – на початку ХХ ст. жанр новели в українській літературі збагачується психологічними мотивами: з'являється психологічна новела О. Кобилянської, М. Коцюбинського, В. Стефаника, М. Черемшини. Психологізм став одним із факторів жанрового новаторства. Він не тільки вдало формує структуру новели, а й розвиває *новелу акції*. До найцікавіших художніх відкриттів межі століть належала психологічна новела з внутрішнім сюжетом, викладеним у формі суцільного монологу, або «потoku свідомості» («Цвіт яблуні», «Intermezzo» М. Коцюбинського, «Помилка» Лесі Українки, «Перед дверима» Г. Хоткевича), яким здійснюється самоаналіз героя – його думок і почуттів в процесі їх виникнення, плинності й розвитку, в протиборстві тези й антитези.

Впродовж ХХ ст. новела зазнала значного жанрового, змістового і стильового генезису. Її динаміка до теперішнього часу була хвилеподібною: за періодами художніх злетів наступала певна пауза, після якої жанр знову набирав нових модифікацій. Українська новела зазначеного періоду увібрала в себе всі найкращі риси цього жанру в європейській та східній літературах, що зумовило її тематичну і стильову неперевершеність. На сучасному етапі, взявши до уваги здобутки попередніх епох, розвиток української новели триває в руслі основних напрямів у вітчизняній літературі: народницько-традиційного, модерністського, постмодерністського.

Із приходом наприкінці 80-х – на початку 90-х років ХХ ст. в українську літературу нового літературно-мистецького напрямку – постмодернізму – набув значної сили процес її оновлення. Зміни в суспільному житті країни, зокрема розпад СРСР, відбилися і в розвитку літератури. Нове покоління митців прагнуло подивитись на навколишню дійсність по-новому, а не під кутом методу «соцреалізму». У літературі почали з'являтися нові теми, зрештою змінився і підхід до творчості.

Переважає більшість епічних жанрових форм сучасної літератури позначена впливом саме постмодерної естетики. Завдяки процесам модифікації усталених жанрових норм, розширення жанрової структури через явища інтеграції та диференціації піддається сумніву традиційна категорія «жанр». Основними ознаками постмодерних художніх форм є жанрово-стильова еkleктика, стилізація, перемешування свідомого й підсвідомого, гра з текстами попередників, деструкція традиційних сюжету, композиції, хронотопу, нарративу. Поширеними художніми прийомами є гротеск, іронія і сатира, за допомогою яких сучасні митці намагаються засвідчити своє прагнення подолати радянські комплекси, заявити про своє несприйняття процесів дегуманізації суспільства, знеособлення окремої людини.

Розглядаючи різні форми утворення сюжетної нестійкості в новелі порубіжжя ХІХ-ХХ ст., Т. Бовсунівська

зазначає: «українські письменники тієї доби вимушені були орієнтуватися на відтворення нестійкості переходового часу (часу свого життя) у формах малої прози. Подальший розвиток сюжету прямо залежав від форм сюжетного опанування культурно-історичною нестійкістю доби» [1, с. 9].

Подібне спостерігається і в контексті сучасного літературного процесу, адже нестійкість ідейно-естетичних орієнтирів новітньої доби, мінливість світоглядних і, як наслідок, художніх констант позначаються на жанрових формах. Сучасним митцям притаманна певна розгубленість, депресивні та песимістичні настрої, епатажність, сприйняття буття як гротескного дійства, хиткість і нечіткість художньо-естетичних орієнтирів. Такі тенденції пояснюються кардинальною переоцінкою цінностей, невизначеним ставленням до традиційного та пошуком нового, що часто супроводжується розчаруванням у всіх експериментах і новаціях, усвідомленням, що ніякі світоглядні орієнтири й шляхи пошуку сенсу себе не виправдали. Відчуття вичерпності мистецтва, філософії, історії – характерна ознака світовідчуття багатьох сучасних письменників.

Показовою рисою новітньої української прози є жанрова поліфонія. «У сучасному лінгвістично поінформованому літературознавстві категорія жанру гнучка і не обмежена традиційними поняттями про три роди (епічний, ліричний, драматичний) та їхні під- і підпідкатегорії» [6, с. 175] – зазначає М. Павлишин. Тенденція до руйнування усталених типологічних ознак жанру як типу художньої творчості, процеси жанрової модифікації визначили поліфонізм епічних наративів, репрезентованих у творчості сучасних митців. Так, малі прозові жанри демонструють свої нові можливості у творчості Л. Гарнашинської, Г. Тарасюк, Л. Пономаренко, Л. Таран, Є. Кононенко, В. Даниленка, В. Портяка, О. Жовни та ін. Поряд зі збереженням канонічних ознак, прозові жанри прикметні оновленням власних структурно-

семантичних моделей. Спостерігається процес модифікації жанру через інтеграцію у його структуру елементів інших жанрів, через руйнування традиційних жанрових констант.

Літературознавчий огляд основних існуючих в літературознавстві підходів до жанру «новела» дозволяє зробити припущення про універсальність та багатофункціональність цієї категорії. Новела постає як ідеальна структура, результат відмежування від текстурної конкретики, або як одиниця живого літературного процесу, в якому виражається соціально-історичне, національне, індивідуально авторське. Сучасна новела в українській літературі демонструє надзвичайну чутливість до естетичних втручань, здатність піддаватися різноманітним деформаціям і трансформаціям. Під пером сучасних авторів новела часто виходить за межі, накреслені жанровою матрицею, модернізується, набуває специфічних художніх якостей [3, с. 104].

Нові реалії життя, зокрема широкі міжнародні зв'язки та міжлітературні контакти, досягнення літературознавства та розвиток української літературної критики активізували поширення нових методик текстових інтерпретацій, нове розуміння ролі та значення творчої людини, твору мистецтва і творчого процесу загалом.

Література

1. [Бовсунівська Т. Сюжет як когнітивна детермінанта нестійкості в новелі доби порубіжжя XIV – XX ст. Слово і час. 2009. № 9. С. 3–13.](#)
2. Клочек Г. Поетика і психологія. Київ : Знання, 1990. 48 с.
3. Колінько О. Сучасна новела : константи і трансформації (на матеріалі малої прози українських і російських письменників кінця XX – початку XXI ст.) *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського*. Серія : Філологія. Соціальні комунікації. Том 30 (69) № 2 Ч. 2 2019. С. 100–105.

4. Науменко Н. Символіка як стильова домінанта української новелістики кінця ХІХ – початку ХХ ст. Монографія. Київ : НУХТ, 2005. 204 с.
5. Павличко С. Теорія літератури. Київ : Основи, 2002. 679 с.
6. Павлишин М. Чорнобильська тема і проблеми жанру. *Канон та іконостас* : Літературно-критичні статті. Київ : Видавництво «Час». 1997. С. 175–183.
7. Фуко М. Що таке автор? *Слово. Знак. Дискурс* : Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. 2-ге вид., доповнене. Львів : Літопис. 2002. С. 598–613.

Ільченко Яна – здобувач ступеня вищої освіти магістра факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

Наукові інтереси – українська мала проза кінця ХХ-початку ХХІ століть.

Науковий керівник – кандидат філологічних наук, старший викладач Крупка В. П.

Катерина Кабакова

ОСОБЛИВОСТІ СОНЕТНОГО ЖАНРУ ЕММИ АНДІЄВСЬКОЇ

Емма Андієвська – сучасна українська письменниця, поетеса, художниця, багатогранна творча спадщина якої є яскравою сторінкою вітчизняної культури початку ХХІ століття. Оригінальна і самобутня за структурою і змістом і поезія, і проза мисткині не вписується в жодні канони. Прагнення свободи у житті і творчості є однією із суттєвих рис її світосприймання. Літературно-мистецький доробок письменниці, пронизаний ідеєю національного самоусвідомлення, дедалі частіше стає об'єктом різноаспектних наукових студій. Серед праць, присвячених

творчості талановитої української письменниці, наукові розвідки О. Астаф'єва, І. Астапенка, Б. Бойчука, В. Державина, М. Жулинського, І. Жодані, Н. Зборовської, І. Качуровського, Ю. Коваліва, Л. Тарнашинської, І. Фізера та багато інших.

Актуальність нашого дослідження зумовлена необхідністю системного осмислення специфіки сонетного жанру у поетичній творчості Емми Андіївської як структурно-органічного начала. Заслуги авторки у збагаченні різноманітних жанрових форм, зокрема сонетних, наповнених настроями, почуттями, філософськими мотивами, є досить вагомими. Поява нових жанрових форм у творчості поетеси підсилює спробу проаналізувати різножанрові твори.

Мета статті – з'ясувати особливості жанрових традицій і новаторства у сонетних поезіях Емми Андіївської.

Дослідник творчості Емми Андіївської Ігор Астапенко переконливо стверджує: «Найбільшою пристрастю письменниці в літературній творчості є сонет, яких у неї вже кільканадцять книжок» [3, с. 19]. Її сонетарій нараховує 16 збірок: «Вілли над морем» (2000), «Атракціони з орбітами й без» (2000), «Хвилі» (2002), «Хід конем» (2004), «Півкулі і конуси» (2006), «Погляд з кручі» (2006), «Рожеві казани» (2007), «Фульгурити» (2008), «Ідилії» (2009), «Міражі» (2009), «Мутанти» (2010), «Ламані коани» (2011), «Міста-валети» (2012), «Бездзигарний час» (2013), «Шухлядні краєвиди» (2015). Її сонети є художнім відображенням дійсності. Події, факти життя стали емоційним тлом текстів, образів, мотивів. Цим творам притаманні неповторна метафорика та химерне поєднання протилежних явищ, герметизм, усе це забезпечує їм унікальність і самотність.

Звертаючись до історії жанру сонета, стає очевидним, що неможливо з'ясувати точну дату його виникнення через активну міграцію. Відомо, що сонет з'явився на початку XIII ст. в Італії, тоді його ознаки описав А. да Темпо. Ігор

Качуровський уточнює, що «сонет завдячує своїм походженням сіцилійській школі» [5, с. 149].

Сонет став жанром, який вимагав від поета вишуканої майстерності, адже кожна з чотирьох його частин має бути синтаксично завіреною, рими повинні бути точними і двінками. У сонеті рекомендується уникати повторень, проте допускається використання однакових службових слів або спеціально вмотивованих ліричним сюжетом.

Досліджуючи особливості жанру сонета, більшість літературознавців звертають увагу на вимоги щодо об'єму, строфіки, рими та видів римування.

О. Абрамова виділяє такі основні формальні ознаки сонета: стабільний об'єм (чотирнадцять рядків); чітке членування на два чотиривірші (катрени) та два тривірші (терцети), або три чотиривірші й завершальний двовірш (англійський сонет); строга повторюваність рим: у катренах дві рими чотири рази, у терцетах інші три рими двічі, а в англійському сонеті – у кожному з двох катренів – дві рими двічі, у двовірші – одна рима двічі; усталена система римування (в італійському сонеті – перехресна або кільцева рима в катренах, більш різноманітна схема римування в терцетах – cdc dcd (або cde cde); у французькому – abba abba cc deed (або ccd ede); в англійському – abab cdcd efef gg; віршовий розмір – п'ятистопний або шестистопний ямб [1].

За Ю. Ковалівим, сонет – це «ліричний вірш твердої строфічної форми, який складається з 14-ти рядків п'ятистопного або шестистопного ямба, тобто двох відкритих чи закритих катренів із перехресним римуванням і двох триверсів тернарного римування» [6, с. 415].

І. Качуровський, детально аналізуючи сонетні форми, нараховує їх 20 видів. Наприклад, він згадує про хвостатий сонет, безголовий сонет (з одним катреном), фальшивий сонет, половинний сонет (строфа з семи віршів) тощо. З появою постмодернізму на початку ХХ ст. продовжуються експерименти з сонетною формою: поети роблять виклик традиційній формі сонета, адже строгість сонетного канону викликає у автора бажання створити щось своє і стати

новатором у цьому жанрі. До різноманітних інтерпретацій вдаються відомі поети М. Зеров, П. Тичина, М. Чернявський, В. Бобинський, А. Ведміцький та інші.

В епоху постмодернізму сонет набуває нового значення, адже абсолютно змінюються літературні орієнтири, хоч творчі здобутки письменників цієї доби є дотичними до традиції. Вони свідомо залучають до своїх текстів вже створене, маючи на меті переосмислення традиції. Хтось наповнює його новим змістом, а хтось продовжує грати з його формою. Сучасні письменники не бояться канонічного жанру, вони вдаються як до традиційних, так і до експериментальних форм. У цьому контексті «сонет Андієвської» – це авторська модифікація жанру, адже «лишаючись вірною сонетній ідеї, поетеса мало турбується про загальноприйнятий канон (точне римування тощо), бо неканонічна сама природа поетичного творення Емми Андієвської» [8, с. 40].

Людмила Таран ствержує, що «Емма Андієвська – суцільна аномалія, ненорма. Цим вона провокує інших до фокусів, експериментів, неправильностей. Сонет – і не сонет. Вихор – скалки – розсипані віяла тире (сама ж собі закон!)» [9, с. 13].

Для Емми Андієвської написання сонетів – це вміння, яке потрібно постійно розвивати. Якщо у сонеті відсутня рима, її варто замінити увагою до образу або потужним внутрішнім ядром. Поетеса скаже: «Сонету потрібна особлива дисципліна. Оскільки я від народження вмирала, й мама мене постійно рятувала, то я ще змалку прищепила собі цю дисципліну» [3].

Варто звернути увагу на строфіку сонетів Емми Андієвської, яка дуже часто варіюється. Так, наприклад, у сонеті «З нуля» (зі збірки «Міста-Валети») авторка свідомо уникає двох завершальних рядків, а у сонеті «Веселий порт» – додає (ця ж збірка).

Серед творів Емми Андієвської можна віднайти п'ятнадцяти- та шістнадцятирядкові сонети, а також дванадцятирядкові. Поетеса переконана, що класичний

сонет не у всіх випадках дозволяє повністю реалізувати ідею автора, бо ж може бути дуже розлогим для викладу змісту. Примітно, що у творчості Емми Андієвської переважає строфічна форма італійського та французького сонета, проте вона успішно розширює поняття про жанр.

Не менш важливим для сонетів Емми Андієвської є римування. В окремих творах воно нагадує римування у її несонетних формах. Про це напише А. Мойсієнко у своїй статті «Напруга, що сприймається як стиль» [7, с. 40]. Емма Андієвська уникає точних рим, а у її сонетах переважає консонансне співзвуччя, що ефективно розкриває потенціал української мови.

Поетеса успішно працює з усіма варіаціями римування – кільцевим, перехресним, суміжним. У її творах можемо простежити наявність внутрішньої рими, що є забороненим у жанрі сонета. Про це вона скаже: «У класичному петрарківському сонеті рими зовнішні, у мене – дисонанс, внутрішні. Я їх заховаю у середині, як непотріб» [8].

І. Качуровський звернув увагу на це явище у сонетах Емми Андієвської і виокремив 7 випадків вживання внутрішньої рими: рима початку вірша з його кінцем; рима початку вірша з кінцем наступного; рима кінця попереднього вірша з наступним; рима піввіршів; рима піввірша з кінцем вірша; початки суміжних або близько розташованих віршів; рима суміжних слів у вірші.

На чільному місці у сонетному доробку Емми Андієвської – лексика. Про це у статті «Сни про базар» пише О. Гриценко, наголошуючи на тому, що «однією з найхарактерніших рис творчого доробку поетеси є її специфічний словник» [4, с. 23]. Її сюррелістична творчість потребує відповідного стилю мови, а тому кожне наступне слово є несподіваним.

Пріоритетним художнім засобом у сонетах поетеси вважають оксимирон. На цьому наголошує А. Мойсієнко: «В лексиці переважає старовинність, вишукана книжність та пісенність» [7, с. 45]. Емма Андієвська влучно поєднує

архаїзми з неологізмами, вишукані форми з дисфемізмами тощо:

Аквамаринний – час від часу – подув.

Не дискобол, що – замість диску – день [2, с. 35].

Цікавою є і синтаксична структура сонетів мисткині. Звертає на себе увагу вживання неповних речень, здебільшого присудкової частини. Емма Андієвська у синтаксичному плані уникає елементу дії, хоча в смисловому він залишається: вона компенсує дієслівні форми вживанням тире. Таким чином, читач включає свою увагу і смостійно будує власну дієслівну структуру.

Прикладом може стати поезія «Інтервали» зі збірки «Сонети», де поетеса свідомо уникає вживання дієслівної форми «лізуть», або лексему подібної семантики, з метою розбудити увагу читача:

Як приступці, – крізь хрумкотливі хаці,

Які – у шлунку – сонце і порти [2, с. 15].

З долоню ледь, а тіні аж до стін,

Сокира замінила мирний кодекс [2, с. 25].

Дослідники переконані, що «сонет Емми Андієвської має за основу петрарківську форму й здебільшого написаний відповідним канону ямбом, однак існує чимала кількість текстів, де поетка ритміко-метрично та строфічно оминає систему загальних правил класичного жанру. Відхід од канону втілюється в поетки через низку аспектів: рими (зокрема й внутрішньої), ритміки й метрики, строфіки, повторювання слів, системи римування» [3, с. 4].

Отже, Емма Андієвська, зберігаючи вірність традиціям у жанрі сонета, знаходить можливість наділити їх унікальністю і форми, і змісту. І. Астапенко про це писав: «Загалом, попри абсолютну перевагу строфічної форми італійського та французького сонета Емма Андієвська знаходить простір для експериментаторства, таким чином розширюючи уявлення про жанр та наділяючи його індивідуальноавторськими ознаками» [3, с. 75]. Сонет під її пером стає новим, розмальованим мисткинею власними фарбами. Асоціативність її художнього мислення, багатство

інтерпретацій, спрямованих на відтворення світу, підтверджують авторську модифікацію цієї жанрової форми.

Література

1. Абрамова Е. Основные литературоведческие концепции жанра сонета // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Сер. : Літературознавство. 2012.

2. Андієвська Е. Міста-валети: сонети й білі вірші. Київ : Всесвіт, 2012. 256 с.

3. Астапенко І. Поетична творчість Емми Андієвської ХХІ століття : метатекст, жанрові моделі, ідіостильові стратегії. Рукопис. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук зі спеціальності 10.01.01 – українська література. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Київ, 2018.

4. Гриценко О. Сни про базар // Жінка як текст. Київ : «Факт», 2002. С. 22–25.

5. Качуровський І. Строфіка : підручник. Мюнхен, 1967. 357 с.

6. Ленська С. Жанрова специфіка малих епічних форм у теоретико-літературознавчому дискурсі. Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди. Харків, 2013. С. 85–93.

7. Мойсієнко А. Напруга, що сприймається як стиль або Архітектурні ансамблі Емми Андієвської // Жінка як текст. Київ : «Факт», 2002. С. 40–48.

8. «Провидіння не любить ледачих...» Розмова з Еммою Андієвською // «Жінка як текст. Емма Андієвська, Соломія Павличко, Оксана Забужко : фрагменти творчості і контексти» / Упор. Л. Таран. Київ : Факт, 2002. С. 36.

9. Павличко С. Нью-Йоркська група в контексті модернізму : [у т. ч. згадується творчість Емми Андієвської] // Укр. мова й літ. в серед. шк., гімназіях, ліцеях та колегіумах. 2000. № 3. С. 25–37.

10. Вікно в світ. Зарубіжна література : наукові дослідження, історія, методика викладання. 1999. № 5. С. 155–167.

10. Таран Л. Еммма Андієєєєєєєєвська // Жінка як текст. Київ : «Факт», 2002. С. 11–13.

Кабакова Катерина – здобувач ступеня вищої освіти бакалавра факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

Наукові інтереси – творчість поетів «Нью-Йоркської групи».

Науковий керівник – кандидат філологічних наук, доцент Поляруш Н. С.

Яна Боженко

ПОЕТИКА ПЕЙЗАЖУ В ЛІРИЦІ АНАТОЛІЯ КИЧИНСЬКОГО

Пейзажна лірика є одним із найяскравіших мотивних аспектів у доробку поета. Саме через пейзаж Анатолій Кичинський, як представник «тихої лірики» показує відстороненість душі від науково-технічної революції та зосереджується на внутрішньому стані людини та відтворюють його через пейзажі, ніби з'єднуючи її з природою. Митець переносить своє бачення навколишнього світу на поезію, апелює до естетики природи, що є першопочатком. Натурфілософічні ідеї автор у своїх поезіях транслює «через зображення різнотипних пейзажів, які характеризуються звуковою та візуальною абстрактністю в онтологічній площині авторського тексту» [4, с. 62].

Поетичний доробок письменника став предметом аналізу значної кількості літературознавців, зокрема: В. Базилевського, Г. Бокшань, І. Борисюк, А. Висоцького, Я. Голобородька, В. Загороднюка, Я. Мельника, О. Мудрак,

О. Логвиненка, Н. Лебединцевої, І. Немченка, Г. Немченко, Н. Чухонцевої, О. Шаф, Т. Щерби та ін.

Метою нашої статті – висвітлити основні образи та мотиви пейзажної лірики А. Кичинського на матеріалі збірок «Світло трави», «Пролітаючи над листопадом» та «Жива і скошена росте в мені трава». **Актуальність** нашого дослідження зумовлена відсутністю повноцінного вивчення його поетичної творчості.

А. Кичинський відомий світові як художник і поет. Тому своїй поезиторчості він вдається до поєднання одразу двох видів мистецтва: зображувального та мистецтва слова. На підтвердження цієї думки знаходимо наступні рядки: «Осінь. Вересень. Вітер / до мистецтва звука. / Непомітно з палітер / «свіжа зелень» зника» [3] за допомогою іменників автор зображує природу, яка має осінній настрій, ми не лише відчуваємо її словесно, ми бачимо ці насичені кольори у своїй уяві.

Ми помічаємо всі чотири пори року в пейзажній ліриці А. Кичинського. Як опорні слова виступають і в назвах віршів, і в їхніх текстах: весна («Кипить у жилах кров. Бурлять жадані води»), літо («Наприкінці літа наприкінці літнього дня...», «Бабине літо»), осінь («Пролітаючи над листопадом», «Поглядом, довгим, як сірий осінній дощ...»), зима («На сторінках зими», «На осінньо-зимовій межі»).

Варто відзначити також роль міфологем у творчості митця слова. Він вдається до таких, як земля, Дніпро, політ, стежка, земне тяжіння та інші.

Найулюбленішими для нього, на нашу думку, є архетипні образи першостихій, зокрема землі. На це вказували в своїх наукових розвідках В. Белінська, Я. Голобородько, Н. Чухонцева, О. Шарагіна.

Наприклад, у поезії «Приходимо на землю» він показує її у ролі «землі-матері», вдаючись до лексичного повтору: «*Приходимо на землю. / Від землі. / Не манівцями – шляхом затополеним, / щоби у жилах / світ переболів, / перекипів – і на віки знеболів...*» [3]. У такому контексті словосполучення «приходимо на землю» є метафорою, яка

несе у собі значення нового життя, народження, а «від землі» символізує на нерозривному зв'язку із першоосною їхнього життя, землею.

У ліриці А. Кичинського міфологема «земля» доволі часто виступає образі степу, як-от у вірші «Сонет»: *«Ходімо в степ, де пісня жайворова / провисне в серце пам'яттю землі, / як високо у пtiчому крилі / займеться вогник нашої любові»*[2]. У наведених рядках зі степом пов'язані не тільки міфологема землі, а й повітря (що реалізовано у мотиві високого польоту) та вогню (що постає у символічному образі вогника любові).

Ще з дитинства поета найбільше захоплює пейзаж степу, тому цей образ став наскрізним у його творчості. Проте автор акцентує не стільки зовнішнє враження від споглядання пейзажу, скільки своє уявлення про зв'язок людини з природним середовищем, про суголосність сердечних ритмів степовика і вкритих травою просторі. Наприклад, у поезії «Космічний пил і пил земний»:

*Куриць дорога у степу,
І ти вже майже усліпу
Ідеш, ідеш, ідеш, ідеш
Струсити прах земний з одеж [1, с. 167].*

Ці рядки вказують на широту і велич степу, покликані поглибити емоційне сприйняття читача, а рядок «скрипить старий Чумацький Віз» натякає на територіальність – Херсонщину. Схожий мотив знаходимо у поезії «Шлях» присвяченій Володимирі Забаштанському. Ліричний герой розповідає про свою подорож на озеро Сиваш, а навкруги лежить степ «як степ: ліг собі і лежить», який автор порівнює з безмежною пустелею [1, с. 52].

На нашу думку, образ землі є тим образом, який слугує для автора певним натхненням, адже саме його автор часто інтимізує, а також надає йому елегійного звучання. Архетипний образ землі є дещо модифікованим та знаходить художнє відображення в подібних образах, зокрема в образах степу, стежки, дороги. Він винесений

навіть у назви збірок *«Землі зелена кров»*, *«Листоноша-Земля»*.

Такий символічний та інтепретований образ землі в поезіях А. Кичинського завжди персоніфікований. Для прикладу, у збірці *«Пролітаючи над листопадом»* ліричний герой, коли звертається до землі, то сприймає її наче рідну мати, а також асоціює її як порадицю, надає їй іншого значення: *«Так голосно земля Повторює: «Живи!» Так голосно живеш На неймовірній ноті»*. В любові виплекані такі рядки: *«Все глибшає, глибшає / рідна земля, / рідна земля, / тече, підмиваючи берег дороги.../ Круг тині твоєї / не ворон кружля: /то в голову клюне, / то падає в ноги – отямся нарешті – / то тинь від хреста»* [2].

Автор активно використовує повтори, які є характерними для усної народної творчості. На нашу думку, слова *«рідна земля»*, а також анафора *«так голосно»* привертають увагу читача на змальовану автором картину рідного краю, яка складається з близьких кожному образів зозулі, роси, коней, мами, дітей тощо. Ці образи-символи складають і корпус фольклорних творів, а також постійно вживаються в інтерпретованому вигляді у сучасних художніх текстах. Поезія сприймається як освідчення в любові рідній землі, розуміння причетності до її історії, пошана до сім'ї.

Ще одним наскрізним образом у ліриці А. Кичинського постає трава, яку намагаються декодувати чимало дослідників. Збірка *«Жива і скошена тече в мені трава»*, якій автор дав життя ще у 1999 році, досі не залишає байдужими десятки читачів. Автор двічі перевипускав саме цю збірку у форматі *«Вибрані твори»* у 2013 та 2018 роках.

У древніх віруваннях образ трави трактувався як символ добрих і злих сил природи, символ молитви. Інші джерела зазначають, що це образ тихого шептання, клятви, оберега, або ж смерті.

У ліриці А. Кичинського дуже часто природа є каталізатором почуттів ліричного героя. Про чуттєвість автора ми дізнаємося поезії *«В осінніх барвах розкошує*

око». Саме тут автор розкриває через призму ліричного героя власні переживання, перепади почуттів, найяскравіше це змальовано в наступних рядках:

*над рідні стіни, найрідніші стіни,
які не перетворяться в руїни,
дарма, що з них до решти обліта,
облущуючись, мазка золота [1, с. 128].*

Застосовуючи прийом психологічного паралелізму, автор описує духовний стан спокою ліричних героїв, безтурботності їх молодого життя у поєднанні з персоніфікованими образами природи, останні з яких ніби навмисно намагаються не порушити ідилію персонажів. Мотиви єднання людини з природою простежуємо у рядках: *«Нагріта ногами та бабиним літом вода,/ тихіша від себе, під нами лежить – не минає./ І я молодий ще, і ти ще така молода./ І кожну калюжу земля, ніби чашу, тримає» [1, с. 84].*

Отже, пейзажна лірика Анатолія Кичинського – це не лише спосіб зображення власного сприйняття світу, а й вияву почуттів поета. Наскрізними в поетичному доробку Анатолія Кичинського залишаються образи землі й трави, моря та степу, що є іманентними для життя херсонського митця.

Література

1. Кичинський А. Жива і скошена тече в мені трава. Вибрані вірші. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛІА-МА-ГА. 2018. 208 с.
2. Кичинський А. Пролітаючи над листопадом. Херсон, Айлант, 2004. 128 с. URL: <https://krai.lib.kherson.ua/ru-prolitayuchi-nad-listopadom.htm>
3. Кичинський А. Світло трави. Вірші, поема. Сімферополь : Таврія. 1979. 64 с. URL: <http://maysterni.com/publication.php?id=58268>
4. Шарагіна О. Феномен української «тихої лірики» 60–80-х років ХХ століття. Київ, 2021. 264 с.

Боженко Яна – здобувач ступеня вищої освіти магістра факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

Наукові інтереси – українська поезія другої половини ХХ століття.

Науковий керівник – кандидат філологічних наук, старший викладач Крупка В. П.

Елисей Комарницький

ПСИХОБІОГРАФІЗМ ПРОЗИ СТЕПАНА ПРОЦЮКА

«Степан Процюк – один із найцікавіших і найсуперечливіших українських письменників. Йому б народитися в часи Франково-Грінченкові, – ми мали б черговий взірець естетично-світоглядного служіння Україні з таким знайомим і повторюваним на українських теренах драматичним, а то й трагічним сюжетом»

Євген Баран

Степан Васильович Процюк (13.08.1964) – сучасний український письменник, якого вважають одним із найконтroversійніших письменників-інтелектуалів.

У наукових колах побутує думка, що за Процюковими книгами будуть вивчати епоху, добу українського безчасся і позачасся, причини і наслідки українських перемог і поразок на межі тисячоліть, бо Степан Процюк зосереджений на людині: на її психології, на тому, що змінюється.

Актуальність дослідження. На сьогодні художня біографія не обмежується виключно історичною фактографічністю, а виходить поза її межі. Зважаючи на мету, яку перед собою ставить автор, вона може або повністю реконструювати біографію творчої особистості відповідно до документальних джерел, або опосередковано, через власну суб'єктивність, або свідомо містифікувати образ митця, що сприяє модифікації художньої біографії митця, яка найбільше проявляється у поетиці біографічного часу.

Мета статті проілюструвати особливості психобіографізму прози С. Процюка (на матеріалі романів «Троянда ритуального болю», «Маски опадають повільно» та «Чорне яблуко»).

Трилогія Степана Процюка яскраво відображає твердження, що український психобіографічний роман розвивається в площині дидактичних ілюстрацій до життєписів письменників.

Загалом, у психобіографічних творах простежуємо, як внутрішнє «Я» персонажа розкривається не завдяки сюжетним елементам, а через мінімальні розповідні одиниці, такі як деталі, групи речень, фрагменти, що наближує сюжет до сфери психології. Головною метою психобіографічних доробків С. Процюка є не фактаж із життя головного героя, а передача настрою, емоційного й психологічного станів, почуттів та переживань, що має на меті якнайточніше розкриття внутрішнього стану особистості.

Зазвичай герої досліджуваних психобіографічних романів не є традиційними. Описувані постаті не слідують течії невідповідностей та комплексів, вони ж намагаються знайти вихід із замкненого простору буденностей і зобов'язань у цілком неприйнятний для постмодернізму спосіб – побудови нових життєвих орієнтирів, віднайдення релігійності та сакральності. На відміну від інших авторів психобіографіки, С. Процюк доводить життєві лінії своїх героїв до логічного завершення. Тому з упевненістю

можемо сказати, що трилогія перебуває у площині неомодерного дискурсу, однак увібрала в себе постмодерні особливості. Романіст відходить від явища центрizmu та орієнтується у своїх працях на психологізм та теорію цінностей.

Оповідач, він же автор, майже завжди залишає за собою можливість співчутливої оцінки, не обмежуючи себе виключно фактажем та констатацією подій. Наратор з'являється в романах час від часу, даючи свою оцінку, однак не є постійним представником описуваного художнього світу митця. Саме така методика дає змогу С. Процюку вибудувати часопростір, який дозволить читачу самостійно інтерпретувати те чи інше символічно закодоване явище. Звичайно, хронологічний виклад подій присутній у романах, однак не протягом усього твору, а виключно на початковому етапі. Далі романіст залишає за собою право «перекидати» читача у різні часові площини. Автор романтизує оповідь, інколи додаючи до неї експресії та асоціативності.

Важливим функціональним полем внутрішньої структури текстів романів «Троянда ритуального болю», «Маски опадають повільно» та «Чорне яблуко» є створення композиційного прийому психологічного портрету за допомогою символізації та компресії визначених автором невротичних проявів. Сновидіннєві портрети С. Процюка не відходять від принципу біографізму, а лише розширюють арсенал зображення внутрішнього світу персонажа чи авторської візії стосовно певних колізій.

У літературознавчому зрізі проблему диференціації такого синкретичного утворення, як «сон-алегорія» в текстах «психобіографічної трилогії», вирішено текстуально і структурно, з урахуванням розробленого методологічного алгоритму, який дозволяє розрізнити прояви літературного несвідомого, порівнюючи їхні зовнішню (сюжет, фабула, наратив) та внутрішню (система онірем) структури [3, с. 4].

Наративна особливість психобіографічної прози у романі «Троянда ритуального болю» [3] полягає в тому, що історичні віхи життя В. Стефаніка не є основним каркасом розповіді, автор намагається простежити внутрішнє «Я» митця. С. Процюк передає переживання та усі описані події, як такі, що не викликають сумнівів. Романіст опирається на достовірні факти, однак не залишає собі можливості художнього опису та символічної кодифікації.

Роман складається з вісімдесяти п'яти окремих розділів, які відрізняються манерою оповіді та прикметні описом різних часових площин, однак мета конструювання психологічного портрета В. Стефаніка об'єднує їх в єдине ціле. С. Процюк не вдається до детального опису життя новеліста, біографія митця представлена вибірково. Основною метою романіста було показати внутрішній світ Василя. Зміщена хронологічна послідовність зумовлює нелінійність і динамічність сюжету.

Автор роману наділяє найбільшою експресивністю моменти, які вважає найпереломнішими – зображення навчання Василя Стефаніка в гімназії, переживання за втрату найближчих – матері та коханої Євгенії й дружини Ольги. Автор позбавляє себе від глибоких оцінок зображуваного, однак порівняння новеліста в символіко-образних елементах все ж дає певне ставлення С. Процюка до зображуваного героя.

Для роману «Маски опадають повільно» автор обирає безмежність часопростору, що «допоможе уникнути ... чорної журби», яка «є життям, утверджує життя ... серед мороку і розпаду» [2, с. 26–27].

У романі присутні мотиви-концепти – мотив смерті, ілюзії безсмертя, людського фатуму; «вічнохитальних терезів» як проблеми життєвого вибору людини, що безпосередньо впливає на її майбутнє: «*Ти теперішній був ще квалішим від тебе попереднього. [...] Тебе майбутнього ще не було. [...] Майбутній ти повинен народжуватися у тортурах...*» [2, с. 40].

На відміну від «Троянди ритуального болю» у романі «Маски опадають повільно» простежуємо образ Я-героя. С. Процюк через постать В. Винниченка намагається показати і авторське «Я», з власною позицією. Читач простежує життя постаті крізь призму індивідуально-авторського міфу.

Завершальною працею в психобіографічній трилогії С. Процюка є роман «Чорне яблуко» [4]. Як і у двох попередніх романах у сюжеті немає послідовностей та фактажу, події відбувається в хаотичному порядку. Роман, що складається з 72 невеликих за обсягом новелістичних розділів, є спробою С. Процюка крізь призму міфобіографічних та метафізичних позицій презентувати життя Архипа Тесленка.

Відсутність хронологічного викладу подій зумовлює часту зміну нараторів у творі. Також у романі присутнє внутрішнє мовлення головного героя, яке покликане доповнити психологічний аналіз досліджувано-описуваної постаті. Метафізична лінія твору здебільшого присвячена історії платонічного кохання Архипа до Оленки.

Отже, С. Процюк прочитує життєві сторінки українських класиків із позицій «людиноцентризму»: «Для мене важливий людиноцентризм. Людина і її почуття, відчуття та рефлексії – навіть важкі, навіть спотворені чи потворні» [1]. Автор не ставить за мету хронологічний виклад життя митців, він хоче показати емоційні, настроєві, психічні стани. С. Процюк ліризує суб'єктивний виклад фактичного матеріалу, а розмиття хронологічного аспекту є наскрізною ознакою психобіографічної прози романіста.

Література

1. Микицей М. Степан Процюк : «Не хотів би ставати українським Моруа» : інтерв'ю. URL : <http://zbruc.eu/node/6301> (дата звернення: 06.04.22)

2. Процюк С. Маски опадають повільно : роман про Володимира Винниченка. Київ : Академія, 2011. 304 с.
3. Процюк С. Троянда ритуального болю : роман про Василя Стефаника. Київ : Академія, 2010. 184 с.
4. Процюк С. Чорне яблуко : роман про Архипа Тесленка. Київ : Академія, 2013. 192 с.
5. Стрільчик Б. Оніричний дискурс сучасної української прози (на матеріалі романів Степана Процюка, Володимира Єшкілева та Андрія Жураківського) [Текст] : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. ДВНЗ «Прикарпат. нац. ун-т ім. Василя Стефаника». Івано-Франківськ, 2019. 20 с.

Комарницький Єлисей – аспірант II року навчання навчально-наукового інституту педагогіки, психології, підготовки фахівців вищої кваліфікації Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

Наукові інтереси – сучасна художньо-біографічна проза, її жанрово-стильові модифікації.

Науковий керівник – кандидат філологічних наук, доцент Віннічук А. П.

Єлисей Комарницький

ПСИХОАНАЛІТИЧНІ ВІЗІЇ ІСТОРІЇ ЗАГУБЛЕНИХ КОХАНЬ У РОМАНІ «ТРОЯНДА РИТУАЛЬНОГО БОЛЮ» СТЕПАНА ПРОЦЮКА

Для українського літературного процесу XXI століття характерний активний розвиток, що спричинив трансформації жанрів. Біографічна проза не стала виключенням, оскільки виникла потреба в переосмисленні життя і творчості багатьох знакових діячів українського мистецтва. Саме це зумовило прискіпливу увагу до внутрішнього світу зображуваної постаті. З'являються спроби новаторського суб'єктивного осягнення життєвого

та творчого шляху особистості. Уособлення вищеперерахованих потреб сприяло виникненню нового жанру біографічного письма – психобіографії. Вагомим у розвитку психобіографічного жанру вітчизняної літератури став внесок Степана Процюка. У своїх психобіографічних романах «Троянда ритуального болю», «Маски опадають повільно» та «Чорне яблуко» автор максимально детально, чітко та точно відтворює постаті Василя Стефаника, Володимира Винниченка й Архипа Тесленка, що дає змогу різнобічного зображення особистості в поєднанні з глибинним психоаналізом.

Актуальність дослідження. Виникнення провідного напрямку кінця ХХ початку ХХІ ст. – постмодернізму, зумовлює видозміни в прозі, здебільшого елітарній. Це змушує читача не лише вдумливо знайомитись із текстом, а й розкодовувати образи-символи, для якнайбільш чіткого трактування підтекстів. Найвиразніше у цьому плані заявила про себе біографічна проза. С. Процюк міцно закріпився на позиціях талановитого біографа й майстра психологічної прози. У поле його біографічних зацікавлень потрапляють відомі українські митці, чия життєтворчість спонукає до активних рецепцій і мистецьких ревізій. Саме психобіографічна проза цього письменника є інтелектуальною спробою осучаснення класиків української літератури для нового покоління. Автор використовує символіко-образні елементи як виразники сучасного літературного твору. Інтертекстуальний потенціал біографічних романів С. Процюка знаходить прояв в архітекстуальності, що виявляється у змішуванні жанрових кодів.

Мета статті – з'ясувати та простежити художньо-естетичну специфіку в психобіографічному романі С. Процюка «Троянда ритуального болю».

За основу роману «Троянда ритуального болю» С. Процюк узяв автобіографічну психологічну новелу-етюд «Мое слово» Василя Стефаника. Саме у ній, в короткій

формі, автор зображає все духовне життя, витoki драми та розуміння естетичної суті людини [3].

Митець майстерно зосереджує увагу на внутрішньому світі Василя Стефаника, що характерно для елітарної літератури, на відміну від масової, яка концентрується на статичних образах героїв, що зазвичай подані в одному ракурсі. Визначальним аспектом роману «Троянда ритуального болю» є психологізм.

Психологізм – іманентна ознака літературного твору, зокрема це стосується художньої біографії, адже у ній мова йде не про «фіктивного» персонажа, створеного авторською уявою під більш-менш повно презентованого (залежно від рівня обдарування митця), а про реальну людину, у внутрішній світ якої має зазирнути письменник [4, с. 108].

У романі автор відступає від канонів художньої біографії, адже його персонажі не виключно фактажно-публіцистичні, а й охудожнені. С. Процюк використовує чимало символів із метою глибшого розкриття сутності досліджуваної художньої постаті.

Пишучи психобіографічну розвідку С. Процюк здійснює тристоронню комунікацію суб'єктів, які безпосередньо беруть участь у формуванні тексту – це автор, головний герой та реципієнт. Крізь призму іншого оповідач намагається осягнути життя головного героя, а отже зрозуміти самого себе (тобто Василя Стефаника).

Читаючи роман, ми маємо розуміти, що літературна біографія є життєписом відомої історичної персони, створена С. Процюком відповідно до документів, свідчень і соціокультурних та історичних фактів того часу. Звичайно, у романі можливий вимисел і домисел, однак вони не мають спотворювати конкретно-історичний фактаж. У кінцевому результаті реципієнт постає як авторська рефлексія, у якій важливу роль відіграє естетичний імператив – свідоме прагнення письменника відтворити життєву біографію реальної особистості так, щоб вона була і цікавою для реципієнтів, і приносила естетичне задоволення.

Українське літературознавство закріпило ярлик «психоаналітика», творця «психіатричного» роману за С. Процюком. Цілком очевидно, що «Троянда ритуального болю» не лише не спростовує, а й надає нові докази, ще раз демонструючи, наскільки цікавим може бути занурення у глибини психіки митця, здійснене за допомогою творчої авторської інтуїції з використанням психоаналітичного інструментарію [4, с. 108].

Основа біографічного роману переважно проявляється на інтуїтивному рівні, що, насамперед, черпається з епістолярної і мемуарної спадщини Василя Стефаника.

Автор використовує прийом кольорозіставлення, що слугує підтекстовим виразником одвічної людської проблеми боротьби темних і світлих сил. Письменник декодує образи головного героя через прийом цитування, стилізації, уведення міфологем у текстову структуру. Безпосередньо потрактування образу Василя Стефаника відбувається через порівняння психотипу міфічної царівни Кассандри. Письменник проводить паралелі між міфічним персонажем та прототипом головного героя роману: *«Кассандра була просто не здатна відчувати у житті тепло, радість і надію, хоч знала, що таке існує [...]». Зате вона мала посилену здатність відчувати тривожні, деструктивні аспекти життя»* [2, с. 56]. Порівнюючи В. Стефаника з Кассандрою, автор намагається показати читачу схожість долі обох героїв.

Справжній митець великий не лише у чеснотах, а й вадах і стражданнях. Саме страждальним постає Василь Стефаник у романі «Троянда ритуального болю». Він має гіпертрофоване відчуття трагізму, тонке відчуття слова. Можемо вважати його акцентуваною особистістю. С. Процюк не намагається покопирсатися в інтимному житті та показати видатну особистість сучаснику в негативному світлі, навпаки, романіст хоче донести до читача, що кожен митець – це людина, усього лиш людина, яка має достатньо гріхів і вад – цього «людського, надто людського».

С. Процюк надає творчості Василя Стефаника месіанського значення, адже письменник пропускав крізь себе біль, приносив себе в жертву, що впливало на появу текстів, які слугували «ліками» для людських душ: *«Письменницький невротизм – це сповільнене самоспалення і розтягнене в часі жертвопринесення»* [2, с. 76].

В. Стефаник завжди хотів довершеності в усьому, як творчому, так і особистому. Тому зовсім не дивно, що постійно перебував у депресивних станах, адже «постійно вганяв» себе у жорсткі рамки: «Він хотів одразу творити монолітні брили без жодної плями і помарки. Психосвіт Василя Стефаника, головного героя роману С. Процюка «Троянда ритуального болю», – це ніби терези двох внутрішніх «Я»: мужнього чоловіка і Маленького Білого Хлопчика. *«Світло найбільших зірок має найбільше болю»* [2, с. 22] – так метафорично характеризує С. Процюк свого героя. Однак, попри тернові страждання душі, Василь Стефаник зумів виграти шаховий турнір життя і сягнути катарсичного щастя, адже *«кожне месіанство, коли воно щире і пристрасне, дарує кінцеве просвітлення»* [2, с. 180].

С. Процюк зазначав, що для Стефаника акт писання був важким священнодійством, яке вже неможливо відвернути. У його житті було багато жінок, які любили, однак жінок, яких любив він було досить мало. Ця любов або не могла бути з'єднаною в пару (Євгенія Калитовська мала чоловіка), або поволі в'янула в рутині побутового подружнього співжиття.

Наскрізним образом постає мати Василя Стефаника. Вона була його музою, він її обожнював, а після її смерті хотів перестати писати. У своїх обрацях він завжди прагнув віднайти маму (або ж за характером, або ж за іншими ознаками). Важливою деталлю, на якій акцентує увагу С. Процюк, є цілування руки матері – доказ безмежної любові; за все життя Василь Стефаник *«не цілував руки більше нікому, окрім матері...»* [2, с. 16]. І тільки одна жінка, із тих небагатьох у житті митця, зможе дорівнятися до образу мами. Жінкою, до якої він буде молитися і якій

подумки цілуватиме руку, згодом стане Євгенія Калитовська, котра «була невловимо подібна до матері» [2, с. 63].

«Троянда ритуального болю» Степана Процюка – психоаналітичні версії історії загублених кохань, письменницьких страждань, палітра символів, дослідження творчого мовчання, як втечі від перевтоми. Автор філігранно передає портрет високоталановитого письменника, якого щиро цінували тогочасні постаті багатьох літератур. А символізм та інтерсексуальність образів дають можливість як найточніше кодифікувати усі перепетії життя В. Стефаника, а особливо значення жінки в його світогляді. Яскрава метафоричність, глибока символіка, кольоративи, образи, тісна взаємодія реального та оніричного простору сприяють пошукам першовитоків фатальних зрушень психосвіту письменників і, відповідно, дозволяють зрозуміти мотиви їхньої творчості.

Література

1. Процюк С. Відкинуті і воскреслі. Брустурів : Дискурсус, 2020. 192 с.
2. Процюк С. Троянда ритуального болю : роман про Василя Стефаника. Київ : Академія, 2010. 184 с.
3. Скорина Л. Біографічний триптих «Академії». Частина III. Троянда : радість і біль Василя Стефаника. URL : <https://academiapc.com.ua/podiyi/66> (дата звернення : 06.04.22.)
4. Скорина Л. Троянда і біль : історія життя на грані [Текст]. *Слово і час*. 2010. № 9. С. 107–113.
5. Черниш А. Біографічні романи Степана Процюка в інтертекстуальному вимірі. *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. 2019. № 3. С. 309–316.

Комарницький Єлисей – аспірант II року навчання навчально-наукового інституту педагогіки, психології, підготовки фахівців вищої кваліфікації Вінницького

державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

Наукові інтереси: сучасна художньо-біографічна проза, її жанрово-стильові модифікації.

Науковий керівник – кандидат філологічних наук, доцент Віннічук А. П.

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

ВИПУСК 16

Збірник наукових праць

Статті подано в авторській редакції

Головний редактор – Ткаченко В.І.

Комп'ютерна верстка – Драпак Д. В.

В оформленні обкладинки збірника використано репродукції картин «Райдуга» і «Після дощу» Архипа Куїнджі.

