

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

# ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Збірник наукових праць

Випуск 32

У збірнику вміщено наукові праці викладачів, аспірантів, магістрів, у яких досліджуються актуальні питання сучасного літературознавства та компаративістики.

Для науковців, викладачів вищих навчальних закладів, гімназій, ліцеїв, учителів середніх шкіл, студентів.

<b>ВІДПОВІДАЛЬНИЙ РЕДАКТОР</b>	<b>Г.Ф. Семенюк, д-р філол. наук, проф.</b>
<b>РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ</b>	<b>Н. М. Гасвська, канд. філол. наук, проф. (заст. відп. ред.); О. Г. Астаф'єв, д-р філол. наук, проф.; А. Б. Гуляк, д-р філол. наук, проф.; Л. М. Задорожна, д-р філол. наук, проф.; І. С. Заярна, д-р філол. наук, проф.; О. П. Івановська, д-р філол. наук, проф.; Ю. І. Ковалів, д-р філол. наук, проф.; Г. Ю. Мережинська, д-р філол. наук, проф.; А. К. Мойсієнко, д-р філол. наук, проф.; О. С. Снитко, д-р філол. наук, проф.</b>
<b>Адреса редколегії</b>	<b>01033, Київ-033, б-р Т. Шевченка, 14, Інститут філології; ☎ (38044) 239-34-71</b>
<b>Рекомендовано</b>	<b>Вченою радою Інституту філології 27.09.10 (протокол № 2)</b>
<b>Атестовано</b>	<b>Вищою атестаційною комісією України. Постанова президії ВАК України протокол №1-05/5 від 01.07.10</b>
<b>Зареєстровано</b>	<b>Міністерство юстиції України. Свідоцтво про державну реєстрацію, серія KB № 16157-4629P від 11.12.09</b>
<b>Засновник та видавець</b>	<b>Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет". Свідоцтво внесено до Державного реєстру ДК № 1103 від 31.10.02</b>

Автори опублікованих матеріалів несуть повну відповідальність за підбір, точність наведених фактів, цитат, економіко-статистичних даних, власних імен та інших відомостей. Редколегія залишає за собою право скорочувати та редагувати подані матеріали. Рукописи та дискети не повертаються.

© Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет", 2012

# ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО. ФОЛЬКЛОРИСТИКА

О.М. Бажан, канд. філол. наук,  
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

## ЕВОЛЮЦІЯ ЖІНОЧОГО ХАРАКТЕРУ В ПРОЗІ ГАННИ БАРВІНОК ТА ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

(на матеріалі оповідань Ганни Барвінок  
"Молодича боротьба", "Забісована дівчина Настуся",  
"Перемогла" та Володимира Винниченка "Зіна",  
"Баришенька", "Заручини", "Краса і сила")

*У статті досліджується жіноча психологія, яка розкривається за допомогою засобів характеротворення; осмислюється бачення В. Винниченком та Ганною Барвінок місця та ролі жінки в суспільстві. Поведінка жінки для реципієнта стає зрозумілою, поступово пізнається її внутрішній світ.*

**Ключові слова:** характеротворення, внутрішній світ, поведінка, фемінний образ.

*В статье исследуется женская психология, которая раскрывается при помощи способа характерообразования, осмысливается видение В. Винниченком и Ганной Барвинок места и роли женщины в обществе. Становится понятным поведение женщины, постепенно глубоко исследуется ее внутренний мир.*

**Ключевые слова:** характерообразования, внутренний мир, поведения, феминный образ.

*The article deals with the feminine psychology revealed by literary means of character description. V. Vynnychenko's and Ganna Barvinko's conception of woman's place and role in the society is analysed. The author clarifies woman's behaviour and examines the feminine inner world.*

**Key words:** character description, inner world, behaviour, feminine image.

Зацікавлення жіночою особистістю в українській літературі простежується з найдавніших часів. Згадаймо княгиню Ольгу з "Повісті минулих літ" або Ярославну із "Слова о полку Ігоревім". Що приховує чарівний образ жінки? Літературознавці намагалися осмислити жіночий характер, заглибитися в його психологічні розвої. Літературне тло твору насичене розмаїтістю

жіночих характерів. Жінки змальовуються і сентиментальними, і кмітливими, і пасивними, і активними тощо.

**Актуальність** даного дослідження полягає в тому, що вперше зіставлені погляди на жіночу сутність творчих індивідуальностей – Ганни Барвінок та Володимира Винниченка, які жили і творили в різний час, однак їх творчість не оминула феміністична "заворуха", яка за життя Ганни Барвінок лише набирала обертів, а ось при Володимирі Винниченкові – розквітла. Саме тому постає питання: як оцінювали жінку зазначені письменники? Якою вони її бачили, перебуваючи під впливом "духу" часу: володаркою власної долі чи нездарою і рабинею чоловічого канону? **Мета роботи** – осмислити еволюцію жіночого характеру у прозі Ганни Барвінок та Володимира Винниченка. Для досягнення мети необхідно розв'язати такі **завдання**: проаналізувати окремі авторські матеріали; дослідити інструментарій характеротворчої поетики, за допомогою якого письменники проілюстрували розвиток жіночого характеру.

У художньому світі Ганни Барвінок та Володимира Винниченка простежуються сильні жіночі характери. Для прикладу ми зупинимось на образі вдови із оповідання Ганни Барвінок "Молодича боротьба".

У основі сюжету "Молодичої боротьби" лежить розповідь амбіційної оповідачки, вихопленої письменницею із селянського середовища. Жінка виголошує істини, повчання, присвячені різнотипним життєвим проблемам; є і такі, які співзвучні з християнською мораллю. Сповідальні принципи життєдіяльності героїні, вплетені у містичний душевний простір, у процесі продуктивного мислення виривалися на волю з глибин ества, озвучуючись на лоні художнього полотна. Жінка дотримується заповіді Ісуса Христа "не вкради" [Новий Завіт; 67] зазначає, що людина повинна бути працьовитою; вважає, що молоде покоління потребує виховання; підтримує християнську заповідь "Не судіть, щоб і Вас не судили". (Матвія 6,7 [Новий Завіт; 78]; як і ревні християни, закликає поважати людей похилого віку; осуджує жадібність і утверджує філософську ідею про те, що бідність – це свобода від влади речей [Новий Завіт; 68]. Як бачимо, душевний простір героїні має власну шкалу цінностей, які виринають із його глибин.

Героїня – вольова особистість, здатна за будь-яких обставин долі залишатися непохитною і вперто крокувати до щемливих мрій. Переживши невідворотне – смерть чоловіка і коханих діточок, вона не канула в екзистенційну прірву самотності, охоплена якою, змогла б лише плекати ілюзії стосовно родинного щастя. Палкий життєдайний дух особистості швидко вивільняється з-під влади трагічної буденності, долає усі перешкоди та презентує феміністичні ідеї: "Такъ то, моя панийко, я зь долею та й зь людьмы боролась та нибы й гирку долю поборола, и людський недорозумъ" [Ганна Барвінок; 442].

Як філософ-мислитель, проста селянська жінка у власну розповідь вкладає універсальні монологічні роздуми стосовно проблеми людської темності, розумової заземленості: "Тепер, якъ чоловік дома, я всим задоволена. Даць люде жь!... Куды не ступлю ступнем, – у всьому перехыблню усе не по ихъ, хочъ я ничего й не прошу ни въ кого, та имь наче силь увь очу и все не вгидне, не таке, якъ имь хочеться. Ходы в чорному, – кажуть: не годиться; ходы въ билому, – кажуть: чепурьтисья" [Ганна Барвінок; 444].

Якщо художній простір обмежується духовними витоками, то художній час може звужуватися у свідомості оповідачки до щезнення або ж розширюватися до безкінечності. Спогади жінки побудовані на картинах як із далекого, так і з недалекого минулого. Давноминулі події калейдоскопічно очуднюються у думках наратора як хронос сімейної ідилії, побудований на взаємоповазі: "а мы зь чоловіком у правди жыли" [Ганна Барвінок; 434]; як час страждань вдови: "А теперь, прыйду, було, додому, то такъ, якъ стина, нимо. Сумъ гуком стоить" [Ганна Барвінок; 434].

Крізь призму сюжетних подій прослідковуються враження героїні, еволюція характеру особистості. Інтуїтивно мати відчуває потреби дитини, знає, як виховати її богобоязливою, працюючою, волелюбною. Особисте щастя жінка вбачає у будіванні гармонійного родинного життя. Її любов до дітей свідома, а не збуденіла. Тому й критикує тих батьків, які через свою безжурність та байдужість, а швидше через інтелектуальну обмеженість, формують індивідуальності культурно збіднілими, здатними лише на те, щоб забавлятися власною молодістю та жит-

тям загалом. Свідоме розуміння усіх вітальних проблемних проявів та вміння доречно реагувати на них допомагають жінці бути для чоловіка водночас і другом, і коханою.

Розповідь інтерв'юерки освітлює крізь фактуру реальних історичних подій та проблем повсякденності образ нової мислячої жінки-феміністки, наділеної логічними роздумами, життєвими переконаннями, вольовою вдачею, здатної вести боротьбу з долею, суспільним оточенням: "Такъ то, моя панійко, я зь долею та й з людьми боролась ... Що жь мены з ными змагатысь? Моя боротьба зь ними не словомъ, а диломъ, та ще й мовчуцымъ" [Ганна Барвінок; 444].

Яскрава жіноча індивідуальність діє і в художній тканині оповідання "Забісована дівчина Настуся". Психологічно самодостатня, врівноважена і з загостреним почуттям справедливості, аристократка духу Настуся вперто крокує до мети, вириваючись із пут принизливих патріархальних норм, здобуваючи звання людини. Її небуденний характер зруйнував в українській літературі стандартний погляд на жінку як слабкодуху особистість і рабину чоловіка. У художніх полотнах творчих послідовників Ганни Барвінок (О. Кобилянська, Леся Українка тощо) з'являються жінки духовно вольові, сильні, розумні, оптимістично налаштовані. Як зауважує літературознавець М. Стельмах, визнаючи новий тип фемінного образу, "жінка перестає бути зображуваною, вона зображає себе сама, "Я" наративне є жіночим, коли виявляє свою стать, внутрішні і конкретні знання про буття жінкою" [Тюпа; 321]. Так і Настуся, сповнена почуття власної гідності, перестає "бути зображуваною". Вона не лише не підкоряється волі батька, а й уміє під шаром патріархальної стагнації запалити вогник совісті в демонічному маскулінному естві вольовою натурою. Володарка своєї долі, Настуся типологічно близька до ніцшеанської надлюдини. Виявляючи незламну волю, вона заслужила звання царівни, яким наділив її переможений нею ж батько.

Прізвисько "Забісована", яким наділили Настусю люди, є емоційно і аксіологічно забарвленим, воно передає насамперед її сильну волю, натякає на незбагненну внутрішню природу жінки. Поданий у наративі цілісний портрет героїні дає

уявлення про характер, стиль життя, тип поведінки, ставлення до оточення. Психомодель її характеру добудовується за рахунок різнотипних граней психологічної характеристики. Окремі "ситуативні портретні деталі" [Страхов; 63] слугують розкриттю психологічного стану героїні в той час, коли батько її докладав усіх зусиль для того, щоб Гриць помер. Деталі емоційної сфери портрета-емоції ("Защеміло в бідолашної серденько"; "Затрусилася, як восени лист"), фольклорні колористичні деталі ("поблідла, як рутонька в'яла"; "бліда, як смерть") тощо розкривають глибокий злам емоційної сфери героїні – жах, відчай і раптовий сум заповнили її душу. Ці деталі автор вводить для ілюстрації того, як ситуації, події впливають на зовнішність і характер головної героїні, а також на зіставлення двох зовнішніх планів: ретроспективного та презентного. Ще одна деталь емоційної сфери ("весело позирає", коли Гриць виконав вимогу батька задля того, аби одружитися з Настусею), оприявнює її велику радість і гордість, викликану витривалістю коханого.

Головна героїня оповідання "Перемогла" Харитина переконана, що заслуговує на жіноче щастя. Саме тому не погоджується вийти заміж за заможного нелюба і чекає на повернення із служби коханого. Дівчина не боїться труднощів, а сприймає їх як засіб долі перевірки її ж на витривалість. Послугуючись мудрістю, порядністю і гідністю, вона досягає власної мети.

Зіна – головна героїня однойменного оповідання В. Винниченка, як особистість духовно сильна, здобуває бажане. Вона виказує властиву лише їй вдачу, яка проявляється у несприйнятті усталених поглядів, правдолюбстві, щирості, чесності, мудрості. Дівчина, у якої серце кипить від кожного слова, ніколи не виявляє своїх почуттів перед людьми, що її оточують. Інтуїтивно відчуває, як слід себе поводити з будь-якою людиною. Її не страшать навіть високопосадовці. Віра у власну перемогу, комунікативність та психологічний підхід до кожної особистості дівчини долають усі перешкоди. Адже за яку справу вона не взялася б, усе у неї іде на лад. Проілюстровані портретні деталі підпорядковані не просто опису дівочої вроди, а, якнайперш, викривають життєву позицію героїні, її

спосіб впливу на оточення. Завдяки своїй зовнішній привабливості та милозвучному голосу Зіна може зачарувати будь-кого, ввести в такий стан, коли людина, як під гіпнозом, виконує її бажання. За допомогою міміки автор ілюструє вміння Зіни підкорити своїй волі оточуючих. Тобто, що б не трапилося вона перш за все сміялася, ніби була утворена зовсім не так як усі люди. А потім високо піднімала брови й здивовано глипала. Однак у тих очах блискотів смішок людини, яка знає, що буде так, як вона собі запланувала. Місцевий урядник зазначав : "а очі.... ах, хай їм біс! – ті очі лукаво-лукаво сміялись. Зелені, сірі, карі, усі кольори разом. І ні крихти не вірили в моє обурення, в моє серйозне відношення до моїх же власних слів. І разом з нею сміялось її положене золотистими хвилями волосся" [Винниченко; 54].

У контексті твору, де розповідається про страйк, художній простір, насичений хвилюванням мас, зливається із духовним простором героїні, "бо здавалось, що у середині у ній кипіло щось велике, вогневе, але вона його здержувала і тільки лукаво посміхалась, знаючи про нього" [Винниченко; 64]. Зіна перебирає на себе роль поводиря, який знає, що слід сказати, щоб юрба люду реалізувала бажане.

Отже, перед реципієнтом постає образ людини вольової та мудрої, наділеної вмінням досягати мети.

Головна героїня з оповідання "Баришенька" характеризує себе як смілива, мудра та відповідальна особистість. Її не страшать будь-які професійні труднощі, адже вона – лікар від Бога. На перший погляд, ця зовні чарівна особа здається тендітною та безпомічною. Придивившись до лікарки, жінки дивуються, бо вона схожа більше на молодесеньку гарну дівчину: "білява, рум'яна, на голові легесенький, у квіточках капелюх, біленьке, як павутиння, платтячко на ній, – тільки до танців, голосок її ніжний, дзвінкий, вії на очах білі, як льон, довгі, а очі великі, сірі. Верхня губа, як у дітей, задерта догори" [Винниченко; 720]. Як бачимо, цілісний портрет розкриває її молодечу енергію, гарний смак стосовно вміння одягнутися, цнотливість. Однак коли життя сільської жінки зависло на волосині, лікарка не впала у відчай. Часто вживана портретна

деталь "бліднуть губи" підкреслює, що вона дуже переживає за пацієнтку. Коли критична ситуація набрала непередбачуваних поворотів, бо сільські жінки були проти задуму юнки, вона не втратила контролю над нею. Портретна деталь "дрижать губи" підкреслює страх лікарки. Однак, не зважаючи на внутрішні почуття, дівчина змушує юрбу жінок коритися її волі: "кидається на юрбу і б'є кого попало" [Винниченко; 722]. Вміння підпорядковувати своїй волі юрбу простежується і в той момент, коли тендітна дівчина оперує Явдоху. Зразу ж відбувається перелицювання її поведінки, бо на молодиць вона вже не кричить, а говорить лагідно, коротко, обривисто. Лише завдяки сумлінню та мужності лікарки було врятовано породілля, а сільським жителям доведено, що своє здоров'я слід доручати медицині, а не традиційним народним методам. Не криє свого задоволення і дівчина, "лукаво щурячи одне око й збираючи хитрі, добрі зморшки на носі" [Винниченко; 724].

В оповіданні "Заручини" В. Винниченко проілюстрував образ молодої "жінки-звіра", яка, напевне, була створена для того аби зводити з розуму молодиків, підкоряти їх своїй волі, порабовласнювати. Завдяки власній вроді, Галина не просто руйнувала внутрішній спокій парубків, а жадала їх мук, отримуючи від того неприродну насолоду.

Під шармом дитячої, наївної кокетливості причаїлася хтивість жінки-звіра, яка жадала лише душевних чоловічих страждань: "вона навіть страшна була. Щелепи випнулися якось уперед, зуби зіпилились, в лиці було щось звіряче, дике" [Винниченко; 196]. Галиною жертвою став молодий щирий юнак, який світився незайманістю та добротою. Своїми вчинками жінка не один раз виказувала йому свою звірячість, скажімо, при одній з розмов "впилася зубами йому в щок" або без причини "заливалася сміхом".

Однак закоханий Микола, хоча й відчував незрозумілий страх, сліпо плив за течією кохання, вбачаючи у Галині розумну, щиру та ще цнотливу юнку. А "жінка-звір" щомиті святкувала свою перемогу над ним, ілюструючи таким чином зневагу до усього чоловічого роду. З присмаком щоразу шепотіла, що загризе його, підкорить такого чистого, невинного... Приймаючи

ці тріумфальні слова за любовні, Микола радів, не підозрюючи підлості. Коли хлопцеві стало зрозуміло, що над ним насміялися, розпач опановує його єство. Крім душевного болю, Микола не відчував більше нічого, життя для нього втратило сенс.

В оповіданні "Краса і сила" зображений образ Мотрі – дівчини, яка кохала двох хлопців водночас: одного за вроду, а іншого – за фізичну силу. Милуючись і Ільком, і Андрієм, юнка бентежила їхні юні серця, вабила дівочою красою, сяяла розбрат між ними. Мотрі важко було вибрати когось одного із хлопців, бажалось підкорити обох. Вона навіть насолоду отримувала від того, що Андрій, ревнуючи її до Ілька, бив її немилосердно, і "злісно-весело сміялась раз у раз на всі його бійки та гордо всміхалась на всі його скажені речі" [Винниченко; 32]. Ілько ж кохав таємно, не демонструючи своїх почуттів. Та все ж і його терпіння увірвалось у той момент, коли звабниця оголосила, що стане дружиною супротивника. Він уперше в своєму житті підняв руку на побратима, проілюструвавши дівчині, що вона усе ж покорила його власною чарівністю. Насолодитися перемогою Мотрі не вдалось, бо, порабовласнюючи хлопців, сама потрапила в сіті почуттів.

Отже, як ми мали нагоду спостерігати, жінки у творах Ганни Барвінок та Володимира Винниченка не безвольні, тупі та німі німфи, що ладні виконати будь-яке бажання "сильних світу цього", тобто чоловіків, а навпаки, вони психологічно різнобічні, наділені вільнолюбством і самодостатністю.

1. Ганна Барвінок. Вибрані твори / Ганна Барвінок; [ред. та вступна стаття Валер'яна Чубинського]. – Київ: Час, Київ-друк. – 1927. – 200 с. – (Першотвір).
2. Берн Ш. Гендерная психология. Законы мужского и женского поведения / Шон Берн. – Спб.: Прайм-ЕВРОЗНАК, 2008. – 318, [2] с. – (Серия "Психология лучше").
3. Білоус Н. Жіночі характери в українській прозі кінця ХІХ – початку ХХ століття / Наталя Білоус // Сучасний погляд на літературу. – К., 2001. – Вип. 6. – С. 100–110.
4. Бурега Т. Питання про наявність чоловічої (центральної) та жіночої (периферійної) літератури в сучасному процесі / Тетяна Бурега // Смолоскип № 7 (96) липень, 2003 – С. 1 – 5.
5. Винниченко В. Краса і сила. Повісті та оповідання / Винниченко В. – К: "Дніпро". – 1989. – 746 с.
6. Новий завіт / This Bible is contributed bu Marco Voi.
7. Страхов І.В. Психология характера / Страхов И. В. – Саратов : Изд-во Саратовск. пед. и-та. – 1970. – 80 с.
8. Тюпа В.И. Характер литературный / В. И. Тюпа // Кн. 2 : В 9 т. – М. : Сов. Энциклопедия, 1978. – Т. 8. – С. 215 – 216.

Л. Басюк, здобувач,  
Криворізький державний педагогічний університет

## ОСОБЛИВОСТІ ВИРАЖЕННЯ АВТОРСЬКОЇ КОНЦЕПЦІЇ ЛЮДИНИ В ОПОВІДАННЯХ В. ВИННИЧЕНКА "СТУДЕНТ" ТА О. МАКОВЕЯ "ЗАРОБОК НА СВЯТА"

*У статті розглянуто особливості художніх засобів вираження авторської концепції людини та її смерті в оповіданнях "Студент" В. Винниченка та "Заробок на свято" О. Маковея.*

**Ключові слова:** образ персонажа, соціально-психологічне тло, мовна експресія, екстремальна ситуація, персоніфікація, мовна характеристика.

*В статье рассматриваются особенности художественных средств выражения авторской концепции человека и его смерти в рассказах "Студент" В. Винниченко и "Заробок на праздники" О. Маковея.*

**Ключевые слова:** образ персонажа, социально-психологический фон, речевая экспрессия, экстремальная ситуация, персонификация, речевая характеристика.

*The article considers the features of art means expression of the author's person concept and his death in stories "Student" V. Vynnychenko and "Earnings for holidays" O. Makoveja.*

**Key words:** an image of the character, a socially-psychological background, a speech expression, an extreme situation, personification, the speech characteristic.

Кінець XIX початок XX ст. – доба становлення нового характеру людини в суспільстві та літературі. У творах письменників зламу століть постає образ сучасника епохи. Дослідження проблемами художньої концепції людини дає змогу зрозуміти "естетичне кредо митця" [12, 4]. Проблема авторської концепції людини у переважній більшості вітчизняних досліджень ґрунтувалась на необхідності "висвітлення в художніх творах соціалістичної концепції людини" [6, 5]. Сучасні літературознавці Г. Кудря [6], О. Романенко [10], А. Ткачук [12], вивчаючи концепцію людини, звертали увагу на духовність, моральність, психологізм людини, її прагнення, поривання, дії, на основі цього подали узагальнену естетичну концепцію людини у творах досліджуваних письменників.

В оповіданнях В. Винниченка "Студент" та О. Маковея "Заробок на свята", на нашу думку, авторська концепція людини набула своєрідного вираження, до того ж, у зіставленні ці твори літературознавцями не розглядалися. Провідні дослідники творчості О. Маковея, зокрема Є. Пеленський [8], О. Засенко [4], Ф. Погребенник [9], не робили ґрунтового аналізу творів митця в аспекті вираження авторської концепції людини в них, а звертали, здебільшого, увагу на тематику, проблематику, ідейний зміст творів. Проза ж В. Винниченка хоч і досліджувалась більш ґрунтовно такими літературознавцями, як М. Жулинський [3], О. Гнідан [2], М. Слабошпицький [11], але ними окреслено лише тематичне спрямування творів письменника, їх проблематику, відображення в них образів та характерів, своєрідність психологізму.

Естетична ж концепція людини та засоби її художнього втілення у творчості В. Винниченка не стала предметом спеціального дослідження. У наш час набуває актуальності формування нових естетичних потреб, нових підходів до прочитання літературної спадщини минулого. Ми ставили перед собою завдання проаналізувати особливості вираження авторської концепції людини у творах О. Маковея та В. Винниченка, знайти спільне та відмінне у їх баченні людини, звернувши увагу на художню своєрідність його втілення. Слід зазначити, що обидва оповідання мають соціально-психологічне тло.

В оповіданні "Студент" В. Винниченка на фоні пожежі, яка знищила майже все село, зображується протистояння селян і студента, а точніше двох світоглядних позицій – юрби, яка сліпо звинувачує студента у підпалі, та студента, який є інакомислячою по відношенню до юрби особистістю. Конфлікт закінчується трагедією – студент чинить самогубство, щоб довести свою непричетність до пожежі та відкрити селянам очі на їх справжніх соціальних ворогів, які розповсюджували провокаційну інформацію про студентів та переслідували їх: "Студенти запалили!.. Вони!.. Не хто, як вони!" [1, 99].

У творі О. Маковея "Заробок на свята" також трагічний фінал – селянина Сенька випадково застрелив під час передріздвяного полювання панич й покинув пораненим помирати. Причини загибелі героїв оповідань різні, але їх передумови дещо схожі. Со-

ціальні умови, у яких перебувало тогочасне село – одна з проблем, яку порушили обидва митці. В. Винниченко протиставляє у своєму творі затурканих селян, яких неодноразово називає "маленькими, безсилими" людьми [1, 98] й представника інтелігенції, який прагне спонукати селян до соціальної активності.

Селяни постають у творі як натовп, яким можна маніпулювати – варто було стражнику вказати на студента як винуватця усіх бід, щоб селяни відразу виявили ворожість до народників.

Але після самогубства студента, вони зрозуміли облудність представників влади. Дід, який спочатку кричав: "Жили йому (студенту) вимотать... Жили йому!" [1, 103], раптом "скажено, дико стрибнув на стражника, впився йому в шию руками і, хитаючи головою, захрипів" [1, 104]. Ціною самопожертви студенту вдалося змусити селян соціально прозріти, усвідомити суть протистояння у суспільних відносинах.

У оповіданні О. Маковея протиставлені характери селянина Сенька й панича. Ми, як і у творі В. Винниченка, лише за вчинками можемо характеризувати персонажів. Автор зіставляє їх ставлення до вбивства як такого. Під час полювання Сенько роздумує: "Бігме! Аж шкода стріляти! – майнуло ему в голові. – Іде собі, а тут смерть за ним. А який гарний звір!.. " [6, 356]. На противагу йому панич, побачивши, що поранив людину, "хотів підійти до Сенька, та нараз метнувся взад" [6, 357]. Автор звертає увагу на думки і дії персонажа: "Ніхто сего не бачив!" – прийшло ему на гадку, і він із всієї сили почав утікати домі" [6, 357]. Тобто для селянина цінним є життя тварини, він бачить красу навколишнього світу, здатний на співчуття, пан же покинув помирати людину, яку сам поранив.

Автор зіставляє милосердя людини з демократичних кіл і немилосердя, гріховність представника панівних верств. Саме екстремальна ситуація, в якій опиняються персонажі оповідань, вимагає від них зробити вибір, що розкриває "справжність" людини, її внутрішнє обличчя. Спільним у оповіданнях обох письменників є те, що автори безпосередньо не висловлюють у творах свого ставлення до персонажів, залишаючи читачу самому зробити висновки, але авторський погляд на тогочасну дійсність окреслюється досить чітко.

Для виразнішого висловлення своєї позиції митці використовують різноманітні художні засоби: риторичні запитання ("Де кинуться? Що почати? Чи буде коли ліпше?" [6, 354–355]), емоційно-експресивні конструкції ("Так то я запалив їх?! Я, що кров свою оддав би, щоб загасити їх? Я, я?! Та що ви, люди?! І ви вірите?!" [1, 102]). Метафори, епітети, влучні порівняння сприяють повнішому відтворенню дійсності: "сірі, чорні обличчя, дика туга, мужики з повислими руками" [1, 98]; "сумне різдво, задуманий, невеселий" [6, 354]. Персоніфікація природи глибше передає атмосферу змодельованої автором ситуації: "З неба злякано дивився вниз поблідлий місяць, і, ховаючись у хмари, тікав, і з жахом озирався назад, на полум'я. Деревата хитались і, від страху найживши голі віти, ніби силкувались втекти" [1, 98].

Головні персонажі оповідань сильні духом, мають почуття власної гідності. Сенько, не зважаючи на страшну бідність "не опустил рук; заробляв, як міг... перед ніким не жалувався він на свою біду, бо не любив сего" [6, 354]. Студент готовий заплатити велику ціну за довіру людей до себе і до таких як він борців за народні інтереси. Автор акцентує на цьому увагу мовною партією персонажа: "На ваших очах я прострілю собі голову, щоб ви повірили мені. Тоді повірите? Повірите, що не ворог я вам?" [1, 103].

На основі аналізу оповідань "Студент" В. Винниченка та "Заробок на свята" О. Маковея можемо стверджувати, що їх автори за допомогою влучних тропів, динамічного сюжету, різноманітних художніх засобів порушили актуальні проблеми своєї доби, дали оцінку епосі, що була спільною для обох митців, засудивши соціальне зло тогочасної дійсності. Твори містять великий емоційний заряд, в них постає авторське бачення концепції нової людини, сформованої на рубежі двох століть, яка постає сильною духом, гуманною, індивідуально-винятковою.

Погляди авторів на характерні конфлікти часу та на нову особистість відповідали духові часу, його вимогам і потребам. Дослідження творчої спадщини митців у руслі цієї наукової проблеми дають можливість представити цілісне бачення естетичної концепції людини, художньо виражене у творах кожного з письменників.

1. Винниченко В.К. Раб краси: Оповідання, повість, щоденникові записи: Для ст. шк. віку / Упоряд., передм., приміт. В.Є. Панченка; Худож. оформл. О.В. Штанка. – К.: Веселка, 1993. – 383 с. 2. Гнідан О.Д., Дем'янівська Л.С. Володимир Винниченко: Життя. Діяльність. Творчість. – К., 1996. – 256 с. 3. Жулинський М. Володимир Винниченко // Жулинський М. Из забуття – в безсмертя. – К.: Дніпро, 1990. 4. Засенко О. Осип Маковей. – К.: Дніпро. – 1968. – 218 с. 5. Кудря Г.М. Художні пошуки Валер'яна Підмогильного: концепція людини, риси національної ментальності // Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Г.М. Кудря; Харк. нац. ун-т ім. В.Н.Каразіна. – Х., 2001. – 18 с. 6. Маковей О.С. Твори: В 2 т. – К.: Дніпро, 1990 – Т. 2: Художня проза / Упоряд. та авт. приміт. О. В. Мишанич. – 537 с. 7. Мацевко Л. Засоби характеротворення в малій прозі В. Винниченка // Дивослово. – 2000. – № 4. – С. 11–17. 8. Пеленський Є.Ю. З дослідів над творчістю Осипа Маковея // ЛНВ. – 1928. – № 6. – С. 141–148. 9. Погребенник Ф. Осип Маковей. – К.: 1960. – 132 с. 10. Романенко О. Концепція людини в українській літературі 20-х років ХХ ст. (на матеріалі прози Г. Михайличенка, М. Хвильового, М. Івченка, В. Підмогильного): Дис. канд. філол. наук: 10.01.01 / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 2002. – 176 с. 11. Слабошпицький М. Письменник світового масштабу // Винниченко В. Уміркований та щирий. – К., 1992. – С. 5–21. 12. Ткачук М.П. Естетична концепція людини в "Енеїді" Івана Котляревського: Посібник. – К.: Вища шк., 1995. – 55 с.

**В. Б. Білоус**, старш. викл.,  
Кіровоградський факультет менеджменту та бізнесу  
Київського національного університету культури і мистецтв

## **ПСИХОТЕРАПЕВТИЧНИЙ ЕФЕКТ ДРАМИ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА**

*Автор статті досліджує драми В. Винниченка з погляду їхнього психотерапевтичного впливу на реципієнта.*

**Ключові слова:** В. Винниченко, драма, психотерапевтичний ефект, катарсис, психологічний вплив, автор, реципієнт.

*Автор статьи исследует драмы В. Винниченко с точки зрения их психотерапевтического влияния на реципиента.*

**Ключевые слова:** В. Винниченко, драма, психотерапевтический эффект, катарсис, психологическое влияние, автор, реципиент.

*The author of this article investigates V. Vynnychenko's dramas from the point of view their psychotherapeutic influence on the recipient.*

**Key words:** V. Vynnychenko, drama, psychotherapeutic effect, catharsis, psychological influence, author, recipient.

Більшість п'єс В. Винниченка написано у першій чверті ХХ ст., у період кардинальних соціальних, економічних, політичних зрушень не тільки в Україні, а й в усьому світі. Епоха вимагала докорінних змін в людині, і драма стала одним з інструментів такої трансформації. Цим вона завдячує, по-перше, тому, що драма концентрує фундаментальний загальнолюдський досвід та надає нам можливість зрозуміти власні думки та переживання через спостереження за діями інших людей (персонажів п'єси); по-друге, через відносну штучність персонажів та умовність ситуацій ми не сприймаємо драму як привід для розкриття власних почуттів та емоцій, тобто можемо дозувати глибину свого проникнення у світ її героїв, інтенсивність свого "спів-переживання". Популярність саме в той період, загальнонародна доступність театру зробила його рупором передових ідей та поглядів часу.

Театр інколи розглядають як спосіб розважання заможних людей. Водночас не можна заперечувати філософське узагальнення та глибокий гуманізм драматичного мистецтва, притаманний йому зв'язок з осягненням істини, подоланням ілюзій та життєвим вибором. Арістотель у "Поетиці" зазначав: "Задача поета – говорить не о дійствительно случившемся, но о том, что могло бы случиться, следовательно, о возможном – по вероятности или по необходимости... поэзия философичнее и серьезнее истории: поэзия говорит более об общем, история – об единичном"; "поэту следует быть больше творцом фабул, чем метров, насколько он поэт по своему подражательному воспроизведению и подражает он действиям. Даже если ему придётся изображать действительно случившееся, он тем не менее (остаётся) поэтом, ибо ничто не мешает тому, чтобы из действительно случившихся событий некоторые были таковы, каковыми они могли бы случиться по вероятности или по возможности, в этом отношении он (поэт) является их творцом" [4: IX].

На його ж думку, споконвічна схильність людини театралізувати реальне життя призвела до виникнення поезії у широкому розумінні слова: "Как кажется, вообще две причины, и притом заключающиеся в природе (человека), произвели поэзию. Во-первых, подражание присуще людям с детства, и они тем отличаются от прочих животных, что наиболее способны к подража-

нию, благодаря которому приобретают и первые знания, а вторых, подражание всем доставляет удовольствие" [4: IV].

Незважаючи на численність наявних п'єс та життєвих сценаріїв, існують необмежені можливості використання їх у експериментах з наперед невідомим фіналом. Американські спеціалісти з драматерапії стверджують: "Драматургія, пов'язана з вирішенням задач, базується на нашій здібності грати різні ролі. При цьому вона не намагається визначити, які саме ролі нам належить виконувати" [5; 40]. Театральне мистецтво, яке враховує соціальний контекст, може спричинити зміни стану людини та її стосунків з оточуючим світом. Біль, безпорадність, хаотичність та трагізм буття та подібні інтенсивні відчуття, виведені в драматичному творі, поділяються реципієнтами, оскільки нам притаманне бажання ставити себе на місце інших людей. Завдяки безпечності простору, драматичної метафори, сприйняттю глядачем / читачем п'єси страждання, перетворюються на позитивні, зцілюючі переживання. "Драма дозволяє нам разом пережити відчуття, які нас хвилюють та з якими ми не хотіли б зустрітись, надаючи для цього безпечний простір" [5; 21].

Персонажі п'єси та її реципієнти тимчасово співіснують у цьому просторі, але вони дистанційовані. "Естетична дистанція передбачає усвідомлення межі між мистецтвом та реальністю й дає можливість більш глибоко відображати характери, події та ідеї, які є частиною реальності. Вона являє собою безпечний простір для виявлення почуттів та зустрічі з іншим людьми. Водночас естетична дистанція дозволяє створити інший, більш досконалий світ, перебуваючи в якому ми можемо пізнати повноту відчуттів та повернути психічну рівновагу – світ, у якому існування поступається місцем буттю. Естетична дистанція, яка є умовою драматичної події, сприяє ідентифікації та водночас універсалізації відчуттів і дозволяє піднести особисте й гуманізувати загальне" [5; 21]. Таким чином, можемо говорити про цей жанр як про реальний та дієвий засіб зцілення, про психотерапевтичний ефект драми. Сучасний термін ("психотерапевтичний ефект") видається нам багато в чому близьким до Арістотелевого "катарсису", очищення через співчуття та страх [4: VI].

За Арістотелем, трагедія повинна мати 6 складових: фабула, характери, образ думок, сценічна обстановка, словесне вираження та музична композиція. "Но самое важное – состав происшествий, так как трагедия есть подражание не людям, но действию и жизни, счастьем и злосчастьем, а счастье и злосчастье заключаются в действии, и цель (трагедии) – какое-нибудь действие, а не качество; люди же бывают какими-нибудь по своему характеру, а по действиям счастливыми или наоборот [...]. Сверх того, самое важное, чем трагедия увлекает душу, это части фабулы – перипетии и узнавания [...]. Перипетии – это перемены событий к противоположному, [...] а узнавание, [...] обозначает переход от незнания к знанию, или к дружбе, или ко вражде лиц, назначенных к счастью или к несчастью" [4: VI, IX].

Деякі закордонні спеціалісти (Butcher, Buber, Wilshire, Elam, Goffman, Blatner) зазначають, що повернення до західної культури драми в якості психотерапевтичного методу почалось у ХІХ столітті завдяки публікаціям численних статей про зцілюючий ефект катарсису та створення театрів на базі психіатричних клінік Франції та Німеччини. В Росії школа Станіславського призвела до появи "психотерапевтичного театру", заснованого на використанні катарсису, а також імпровізаційних та ігрових елементів [5; 21–28]. "На сцені Художнього театру Станіславський ставив п'єси Чехова та Горького, де було зображено реальне життя. Перед глядачами розгорталось добре їм знайомі події посякденності, не було складних декорацій, мова п'єс була максимально наближена до сучасної. Нова драма не тільки була звернена до демократичного глядача – вона відкривала новий світ почуттів та взаємовідносин. Чехов вважав, що кожен предмет, представлений на сцені, повинен не тільки говорити сам за себе, але й передавати характер свого господаря. Подібної психологічної драми на той час не знав не тільки російський, але й європейський театр" [7; 1041]. Зв'язок між спонтанністю та катарсисом характерний для психодрами, де актор та аудиторія міняються місцями (техніка "рольового обміну" Морено) [5; 21–22]. В. Винниченко був сучасником тих процесів, кращі зразки його драми мають названі вище риси та принципи побудови.

Спробуємо простежити спрацьовування цих думок на прикладі аналізу мовно-мовленнєвого простору текстів деяких п'єс В. Винниченка, суто умовно, для технологічності, визначивши такі напрями здійснення психологічного впливу, прояву психотерапевтичного ефекту: Автор – Реципієнт, Реципієнт – Реципієнт, Автор – Автор.

Напрям "Автор – Реципієнт" – річ хрестоматійна, банальна, традиційно зрозуміла. Епоха вимагає необхідності пропаганди певної ідеї – драматург створює образ резонера, репліки якого озвучують думки та погляди автора або ж якоїсь частини суспільства, класу, соціальної групи. В окремих випадках чітко простежується виконання автором конкретного соціального або політичного замовлення. Наприклад, п'єса В. Винниченка "Дочка жандарма" (1912 р.) уже в самій назві містить антитектичну номінацію ("дочка" – родич, член сім'ї; "жандарм" – посада при владі з конкретними функціями щодо захисту та збереження цієї влади) та приховане запитання: "А чи підтримуватиме дочка батька?" Особливості часу написання твору та політичні погляди автора дають на нього відповідь "ні". Дочка – революціонерка, вона очолює страйк залізничників, йде на відкритий конфлікт з батьком і гине від випущеної ним кулі. Її позиція приваблює багатьох робітників, її вчинок спонукає їх до активних противладних дій.

Засоби здійснення бажаного психологічного впливу прості й дієві: активна лексика епохи (*барикада, револьвер, робочий клас, забастовка, солдати, жандарми, стражники, поліцаї, комітет* та под.); мітингова фраза ("*Слухайте, товариші!*"; "*Хай ідуть! Хай вбивають!*"; "*Не даватись!*"); короткі речення, більшість з яких з імперативним компонентом ("*А ми, товариші... Хай кожний іде додому. Стерегти паровоза будемо по черзі. Як що трапиться, щоб всі сюди бігли. Не дають їм паровоза!*"); любовний трикутник (він кохає її, вона ж закохана в революцію); смертельне протистояння ретрограда-батька й прогресивно налаштованої доньки.

Побудова сюжету має відносно простий, площинний характер, втім, тогомоментний вплив твору на окремі категорії глядачів / читачів п'єси незаперечний.

Для того, щоб Реципієнт міг скерувати психотерапевтичний ефект п'єси на самого себе, потрібна, на наш погляд, відносно складна побудова твору зі старанно прописаними діалогами прибічників різних точок зору, з внутрішніми діалогами героїв. Видається, що спонуканням до внутрішнього діалогу особистості глядача / читача п'єси може виступити виведений автором внутрішній діалог окремого персонажа. Характерним прикладом цього є внутрішні діалоги героя п'єси "Великий Молох" Зінька Чупруненка.

Сум'яття його душі зовнішньо передане авторськими ремарками *"входячи в кімнату й роздратовано кидаючи картуза на ліжко", "зупиняючись, злісно", "дратуючись", "в запалі", "схвильовано ходить по кімнаті"* тощо. На лексичному рівні – зокрема, частим вживанням емоційної оцінної лексики: *"Але ж це – дико! Це – абсурд, поганий, паскудний абсурд!"*; *"Що за абсурд!"*; *"Це ж брехня!"*; *"Та це ж дико... Дико. Гупо!"*; *"Брехня! Це не життя говорить твоїми устами, а твій фанатизм, вузость, сектантство!"*; *"Ідіот же я..."* [2; 9, 12, 19, 21, 27, 52].

Драматург майстерно використовує й синтаксис реплік. В одних ситуаціях він додає напруги, називні речення звучать як постріли, як молоток судді при виголошенні вироку: *"Безсмысленно... Жорстоко... Дико!... Прощай!"* [2; 26]; в інших – за допомогою неповних речень передає атмосферу непевності: *"Підожди! Ще одне слово... Значить, кінець?"*; *"Не можу... Підждіть... Сісти?.. Ні, я буду ходити..."*; *"Любите? Справді? Дуже?"* [2; 26, 27, 30]. Парцельовані конструкції, плеоназми підкреслюють напруженість мовлення, його дискретність: *"Простіть мені. Я – ідіот... Але тепер цього не буде. Годі. Нехай..."*; *"Ну, простіть... Не треба! Не треба, щоб боліло... Кротка, добра... хороша... Ви – чиста, свята... То я – подлий... безстыдний... Простіть же... Не сердьтесь. Ні? Не сердитесь?"*; *"Лєсю!.. Не треба... Лєсю... Ну, за що?.. За що ви любите? Не треба... Я – подлий... Як ви можете?"* [2; 30, 43–45].

На неоднозначне сприйняття реципієнтом твору розрахована й метафоричність мови персонажів. Нею В. Винниченко підкреслює їхній романтизм, чистоту почуттів, емоційну піднесеність: *"Чом ви не обіллєте мене вознем обурення, гніву... Ви ж убива-*

*сте мене цією кротістю... У мене рука не підводиться на вас"; "Я вас оповію, обгорну вашу душу своєю любов'ю, я диханням своєї душі зогрію ваше серце й воно теж буде жити";* але інколи Винниченкова метафора стає саркастично-ущипливою: *"Їхав би ти, голубе... Кури ви всі... Скажіть, який сокіл!.. Общипаний... Общипали його наші російські шуліки..."* [2; 44–45, 50]. Аудиторія напевне не залишить без уваги й характерну для мовлення того періоду релігійну еkleктику: в мовленні персонажів фігурують і вавилонське божество Молох, і наш "чорт проклятий"; метафори біблійного ("хотять, щоб я підставив праву щоку, коли мені плюнули в ліву"; "я мушу грати роль якогось християнського праведника, що підставляє ліву щоку, як його луплять у праву)" [2; 9, 13] та язичницького походження ("Молох... простягає свої залізні руки і мене, розтирає мою душу, моє "я")" [2; 43].

Дієвим засобом мовного програмування аудиторії є риторичні та приховані запитання. Перші не потребують відповіді, але відповідь на них існує, і реципієнт твору обирає її для себе: *"Зінько... Та ти розумієш, яка це образа мені?! Ти думала про це?.. Я коли капризничав, коли одмовлявся від обов'язків? Хто може сказати? Або я боявся?"; "Зінько. Ну? Як же я можу? Хіба я можу, хіба я повинен робити це, коли мене силують, коли буду робить проти своєї волі, своїх бажань? Чи я не повинен мати своєї волі, своїх бажань? Я повинен їх оддати? Да? Катря. Хіба це? Хіба я кажу тобі бути нечесним с собою? Хіба того мене зараз душить отут?"* [2; 20, 22]. Приховані запитання – це, по суті, твердження, які можуть бути піддані сумніву. Використовуючи їх в індивідуальному мовленні персонажів, драматург надає реципієнтові можливість зробити власні висновки щодо справедливості чи достовірності певних заяв: *"Катря. Ти не винен... Але... Важно те, що ти, значить, не допоможеш нікому... Не важно те, що ти не будеш в нашій організації... Ну от, ти лікар тепер. Візьмешся ти тепер за практику... Коли тобі, твоєму "я" стане гидко возитися з якимсь хворим, ти не зможеш убить це твоє погане "я" і покинеш твого хворого. Це так, Зінько"* [2; 22–23].

Для Зінька, мовної особистості епохи революційних зрушень, характерним є часте вживання модальних слів та виразів. Поді-

бний стиль сценічного мовлення підсвідомо налаштовує на думки про обов'язок – перд країною, рідними, коханими, соратниками тощо: "[...] я **повинен**, розумієте, **повинен!** [...] **чорт проклятий, я повинен!** [...] **Та хто має право примусити мене?**"; **"Ви хочете насильства над моєю душею, хочете, щоб я сам розірвав свою волю, своє серце, свій, навіть, як хочете, і розум на дві полтовини, примусив їх гризти одно одного... я цього не зроблю... плювати мені на те...";**"**Зінько. Ох, Лесю, не вірте мені... Не вірте. Леся. Я хочу вірити вам... Я хочу бути з вами... я хочу бути вашим другом... Зінько. Ні, Лесю, не треба"** [2; 10, 14, 31]. Ці модальні вирази спрацьовують як риторичні та приховані запитання: подумки реципієнт твору дає собі відповідь на них.

Залученню глядача / читача драматичного твору до більш інтенсивного проникнення у світ п'єси сприяє використання автором знакових концептів. У тексті п'єси "Великий Молох" спостерігаємо приклад протиставлення концептів міста й села. Як стверджує "Енциклопедія символів, знаків, емблем", "город создал современную цивилизацию, воплощаясь в материю и постепенно расширяясь, а в XX веке он становится мегаполисом, являющимся огромной дырой в изначальном пространстве. Здесь можно спрятаться от природы, стать безличной частью искусственных процессов" [8; 129]. Йдучи від зворотного, село, відповідно, повинне бути оберегом первинних істин та цінностей, місцем процесів природних. У В. Винниченка своє бачення цього: "**Зінько. Іноді, особливо, як вернешся з цих наших зібрань, злий, стомлений, морально грязний, буває страшенно присмно говорити з нею, дивитись навіть на неї... Вона органічно добра й тиха. Як на хутір з шумного города, ідеши до неї з наших... зібрань... Хороша вона, а часом скучно буває... Хочеться цього шумного, великого, дужого... Руху хочеться, крику, сміху, плачу... З хутора хочеться в город, в шумний, неспокійний, заклопотаний, жорстокий";** "**На хутір? Ну, добре...Але ж я хочу жити повно, широко... На хутір? Боюсь я, боюсь,.. що втечу, що не видержу... На хутір?.. Поле, небо широке... Спокій... Розв'язатись, покінчити зо всім і почати щось нове.. Хм... Може... Не знаю"** [2; 34, 44–46]. Місто ближче авторові, його опис більш конкретний, багатоплановий, використано іменники *крик, плач,*

*смій, прикметники шумний, великий, неспокійний, навіть жорстокий. Водночас образ хутору розпливчастий, неконкретний: "Поле, небо широке... Спокій".*

На думку російського дослідника О. Любимова [6], всі люди сприймають навколишній світ за допомогою трьох репрезентативних систем: візуальної (вони бачать), аудіальної (воничують) та кінестетичної (вони відчують). Це не означає, що конкретна людина користується тільки однією з названих систем, вона використовує їх усі, перевагу при цьому віддаючи якійсь одній. Любимов пише про людей-візуалів, аудіалів, кінестетиків. Талановитий драматург, В. Винниченко (задовго до теоретичних висновків О. Любимова) використовує цю особливість людини при створенні своїх п'єс, оскільки зменшення дистанції між акторами та аудиторією можливе, якщо вони відчують, сприймають щось в один спосіб. У наведеному вище прикладі добір лексичного матеріалу такий, що має впливати на людей з різними репрезентативними системами. Наприклад, до репрезентативної системи візуала напевне апелюватимуть *поле, небо широке*; аудіал відреагує на *плач, крик, смій, шумний*; а кінестетик не залишить без уваги *спокій, розв'язатись, дужий*. На комплексне сприйняття *розраховано страшенно приємно говорити з нею, дивитись навіть на неї*.

У тексті твору знаходимо ще декілька подібних прикладів ретельного добору лексичного матеріалу як для створення характеристик персонажів, так і для цілеспрямованого впливу на глядача, його програмування на поглиблене сприйняття авторського задуму. На людей з переважно кінестетичною системою розраховані репліки Зінька: *"Хотять, щоб я підставив праву щоку, коли мені плюнули в ліву... я чую це у себе на щоці"*; *"коли вся моя істота тягтиме мене, коли це буде впливать з моєї сили"*; *"мені гидко, мені паскудно доторкнутись до цього чоловіка, а я повинен, я мушу йти простягать йому руку"*; *"а коли ці клопоти дають мені приємні переживання?"*. Але він, видається, він не тільки кінестетик, а ще й аудіал: *"Лежав отут і слухав: ось буде дзвінок, шаги в сінях, одчиняться двері і ввійде вона, моя Катря"*; при цьому не чужа для нього й візуальна система: *"А ви дивились мені в душу? Ви бачили, що я це хочу*

роботи, діла?" [2; 9–10, 15, 35, 48, 80]. Такий герой не зможе не привернути увагу більшості глядачів, схилити їх на свій бік.

Жінка, яка кохає Зінька (Леся), знає, що суперниця (Катря) вважає її безвольною міщанкою: "**Леся**. А скажіть мені, Зіньку, [...] чи правда, що вона називала мене **"нушистою самочкою"**?" Цей, розрахований на кінестетичне сприйняття, прийом розширення образу персонажа автор розвиває далі: "**Ви такий колючий якийсь**" (Леся про Зінька), "**Я її терпіть не можу!.. Як вона приходить, мені стає холодно**" (Леся про Катрю) [2; 10–11, 27].

Про психологічну спрямованість драми безпосередньо свідчать фрагменти тексту, де згадуються проблеми душі: "**Щоб я свідомо наплював собі в душу?**"; "**Ти – убогий духовно**"; "**Всею душею ждав**"; "**Хай вся моя душа всмоктує тебе в себе. Моя висхла, гаряча душа**"; "**Я взяла в руки свою душу і роздивилась її близько-близько... скільки павутиння, пороху, сміття було на ній! Цілий тиждень чистила. А тепер прийшла до тебе.., щоб взяти твою душу, придивитись до неї й теж почистити... А тоді взяти з собою**" [2; 10, 19, 57, 58–59].

Проблема душевної чистоти революціонерів завжди стояла дуже гостро, ідеологи різних течій сперечались щодо непорушності загальнолюдських цінностей, класовості моралі тощо. В. Винниченко виносить ці питання на публічний розгляд, подаючи декілька варіантів їх вирішення, жоден з яких відкрито не засуджуючи. Така позиція автора допомагає реципієнтам твору "порадитись з собою", зважити плюси й мінуси позицій різних персонажів та вибудувати власну точку зору. У кожному разі має місце позитивний психотерапевтичний ефект драми: "я був правий, оскільки такий-то персонаж чинив так само".

Майстерно створений за рахунок влучного добору лексичних, синтаксичних засобів та мовних прийомів, правильно поданий зі сцени або прочитаний повільно (та ще й неодноразово!) текст просто змушує реципієнта задати собі ті ж питання, які задають собі герої твору, оцінити й свою здатність та готовність до вчинку. На нашу думку, саме у цьому полягає психологічний вплив тексту, його вірогідний психотерапевтичний ефект.

Аналогічним чином діють і пристрасні монологи Марусі (п'єса "Базар"), очевидною метою яких є змусити молодь з навколоре-

волюційних кіл замислитись про здійснення Вчинку. Наприклад, дана Марусею собі оцінка приверне увагу багатьох молодих жінок: *"Ні один чоловік не любив мене, а тільки прокляте тіло, красу мою, будь ти проклята! У мене нема ні приятелів, ні друга. Або закохані, або вороги. Женичини ревнують, а мужчини закохуються..."*. Пафосність її реплік теж знайде свою аудиторію: *"Вся ціль наша, щоб людськість вийшла з рабства тіла, а ви кличете мене підлягати йому? І народ!.. Ні! Революціонери, настоящі революціонери не такі! Не такі, не такі! Дух свободи, розуму править світом..."*; *"Вір мені, вір своїй Марусі, вір, що вона теж може бути сильною й любить те, що вище краси! Прощай, не йди за мною. Я молю тебе! Вір мені, як я вірю тобі"* [1; 93, 94, 120].

Тепер до напрямку, який ми умовно назвали "Автор – Автор". Кожній людині подобається у певний спосіб презентувати себе іншим людям. Ми все життя не тільки граємо ролі відносно інших, а й створюємо свої власні "театри". Драматичний процес потребує як акторів, так і аудиторії, до нього мають бути залучені, нехай і уявно, інші люди. Таке об'єднання людей різного віку, статі, з різним соціальним досвідом навколо подій сюжету (це може бути виділений з життя фрагмент або картина штучно створеного світу) дає їм можливість встановити більш тісний зв'язок з повсякденною реальністю, стати єдиною групою, націленою на досягнення сенсу подій життя. Висновок, зроблений такою групою, може містити достатньо об'єктивну оцінку винесеного на театральний кон явища.

Реципієнт драматичного твору, хай і підсвідомо, ідентифікує себе з персонажами драми. Це допомагає йому побачити себе під різними кутами, переживаючи водночас сильні почуття, зумовлені його попереднім досвідом., що власне й створює психотерапевтичний ефект. Театр є засобом своєрідного відсторонення для того, щоб побачити себе збоку. Втім, за великим рахунком, реципієнтом драматичного твору може бути не тільки його глядач або читач, а й Автор! Двоє перших звертаються до драми за відповідями на питання, що їх цікавлять або можуть зацікавити – Автор пише твір, намагаю-

чись знайти відповіді на питання, які вже стали дуже важливими для нього. Статус Автора твору є досить вигідним щодо відповідей: він отримує їх попередньо під час написання твору, далі – від трупи під час процесу сценічної постановки, потім – при дослідженні реакції публіки. На всіх згаданих стадіях повинно мати місце відсторонення (радше, роздвоєння Автора) для найкращого спостереження.

Численні приклади цього – виразні за спрямованістю, інтенсивністю психологічного впливу, багатством використаних мовних засобів та прийомів мовного програмування діалоги Автора зі своїм alter ego – знаходимо у найбільш зрілих (на наш погляд) п'єсах В. Винниченка: "Гріх", "Закон", "Між двох сил" тощо. Вище ми згадували, що використані нами назви напрямів дії психологічного впливу, психотерапевтичного ефекту носять суто умовний, "технологічний" характер. Це означає, що діалог Автор – Автор обов'язково апелює й до Реципієнта, беззаперечно спонукає Реципієнта до внутрішнього діалога, але основними його рисами є сигнал про наявність глибинного конфлікту в поглядах самого Автора та спроба Автора (може й підсвідома!) позитивно вплинути на самого себе за допомогою створюваного собою ж тексту.

Ми пропонуємо думку, що пошук та виявлення в текстах можливих прикладів саме такої форми діалогу, їх наступний детальний багатоплановий аналіз дозволить розкрити найпотаємніші погляди та фобії Автора навіть на рівні підсвідомого. Цілком зрозуміло, що подібне завдання є дуже складним і виходить за межі даної статті, тому наведемо тільки декілька прикладів, обґрунтованість вибору та об'єктивність яких може бути поставлено під сумнів іншими дослідниками.

П'єсу "Закон" було написано у 1919 році. Висвітлені в ній проблеми кохання, шлюбу, материнства та батьківства не втратили актуальності й донині. Важко заперечувати наявність у тексті авторської позиції щодо порушених питань та її доведення до читача / глядача (діалог Автор – Реципієнт), спонукання читача / глядача до глибоких, серйозних роздумів (аспект діалогу Реципієнт – Реципієнт). Водночас текст п'єси, як продукт діяльності автора, несе на собі відбиток його осо-

бистості з притаманними їй тривогами й роздумами, з підсвідомим бажанням допомогти самій собі знайти (принаймні, пошукати!) вихід із складної життєвої ситуації. Аналіз тексту неможливий без урахування об'єктивних даних про його автора. Відомо, що шлюб В. Винниченка з Розалією Ліфшиць був бездітними, що Винниченко мав позашлюбні відносини з іншими жінками, від яких міг мати нащадків [9; 10]. Ці обставини є дуже важливими і їхній вірогідний відголос зустрічаємо в тексті п'єси "Закон".

Головний герой п'єси Панас Мусташенко – *"чепурно одягнений, літ 38–40, лице жовто-смагляве, східного типу; волосся густо-чорне. Натура палка, нестримана; весь час у боротьбі з собою"* [1; 537]. Зовні цей персонаж схожий на самого Винниченка. Цю схожість далі підкреслює репліка: **"Марія Андріївна... Казала вам: послухайтеся старої людини, не чіпайте; немає дітей – не ваша сила, а божья воля, не боріться з богом. А вийшло що? Зробили операцію, та вже й на віки дітей не буде"** [1; 538]. Думку, яка, можливо, непокоїла В. Винниченка, він доручає висловити героїні п'єси Інні: *"Ну, будемо говорити конкретно. Ти свідомо шукаєш якусь жінку. Заводиш із нею роман. Маєш од неї дитину. Береш дитину до себе, всиновляєш. Що тут фантастичного, неможливого?"* [1; 548]. Молода жінка, яку Інна приводить в дім, народжує дитину від Панаса, але ситуація отримує непрогнозований розвиток: **"Мусташенко... Ти викликала духа. Що робити з ним тепер?.. Я став звіром. Голім, первісним звіром... Я повний тільки якогось звірячого гарчання за отой шматочок живого червоного м'яса"** [1; 589]. За п'єсою, Інна покидає Панаса Мусташенка, він лишається з жінкою, яка народила йому сина. Шлюб В. Винниченка з Розалією Ліфшиць не розпався. Можливо, завдяки результатам експерименту над Мусташенком?

Майже 24 століття тому Аристотель писав про розвиток жанру трагедії: "Испытав много перемен, трагедия остановилась, достигнув того, что лежало в ее природе. Что касается числа актеров, то Эсхил первый ввел двух вместо одного, он же уменьшил партии хора и на первое место поставил диалог, а Софокл

ввел трех актеров и декорации. Затем из малых фабул явились большие произведения, и диалог из шутливого... сделался позднее серьезным" [4: IV].

Драматургія як жанр, театр як мистецтво значно ускладнилися з тих пір: тексти сучасних п'єс складні й полілогічні, на сцені одночасно можуть знаходитися декілька персонажів. Утім, ця складність зводиться, по суті, до діалогу споконвічних первин – Добра та Зла, Світла й Тіні з відкритою можливістю для реципієнта обрати власну позицію та визначитися з необхідною, можливою, бажаною глибиною "занурення" у співпереживання. Театр – не панацея, але компас та лікарський засіб. Театр виокремлює з життя певні фрагменти, ситуації, конфлікти та надає їм самостійного існування з метою наочної демонстрації різних типів відносин між людьми. Драматургія імітує події, використовуючи нашу уяву та "такі автентичні матеріали, як тіло людини, її розум та дух, які проявляють себе не тільки в дії, але й у думках та словах" [5; 30]. Сила та глибина психотерапевтичного ефекту драми у тому, що вона здатна до наочного передавання подій, ситуацій, почуттів, фокусуючи їх на окремих конкретних аспектах життєвого досвіду людини. Винниченкова драма завдячує своїй популярності саме беззаперечному за інтенсивністю психологічному впливу з позитивним психотерапевтичним ефектом.

1. Винниченко В.К. Вибрані п'єси / Упоряд.: М.Г. Жулинський, В.А. Бурбела; Авт. вступ. ст. М. Г. Жулинський. – К.: Мистецтво, 1991. – 605 с.
2. Винниченко В. Великий Молох (п'єса на три дії). – Київ: Трест "Київ-Друк", 1929. – 106 с.
3. Винниченко В.К. Твори в двох томах: Том перший. – К.: Дніпро, 2000. – 584 с.
4. Аристотель Поетика (цит. за Дератани Н.Ф., Тимофеева Н. А. Хрестоматія по античній літературі: Т. 1.– Москва: Просвещение, 1965.).
5. Андерсен-Уоррен М., Грейнджер Р. Драматерапія. – СПб: Пітер, 2001.– 288 с. – (Серія "Практикум по психотерапії")
6. Любимов А.Ю. Мастерство комунікації.– М.: Издательство "КСІ+", 1999. – 576 с.
7. Кто есть кто в мире / Гл. ред. Г.П. Шалаева.– М.: СЛОВО, Эксмо, 2007. – 1264 с.: ил.
8. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Авт.-сост. В. Андреева и др.– М.: ООО "Издательство Астрель": МИФ: ООО "Издательство АСТ", 2002.– 556 [4] с., [32] л. ил. – "AD MARGINEM".
9. Гнідан О.Д., Дем'янівська Л.С. Володимир Винниченко: Життя. Діяльність. Творчість (Навч. посіб. для студ.-філол.). – К.: Четверта хвиля, 1996.– 256 с.
10. Панченко В.С. Магічний кристал. Сторінки історії українського письменства. – Кіровоград: Друкарня газети "Народне слово", 1994. – 234 с.

## **ДУХОВНО-МОРАЛЬНІ ЦІННОСТІ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ В ТВОРЧОСТІ В. ВИННИЧЕНКА**

*Статтю присвячено дослідженню проблеми використання духовно-моральних цінностей українського народу в творчості В. Винниченка, його морально-етичній філософії. Аналіз світоглядних позицій, його творчості свідчить, що духовно-моральний ідеал письменника хоч і базується на традиційних цінностях українського народу, все ж В. Винниченко в багатьох випадках виявляє своє бачення моральних, загальнолюдських цінностей, яке і стало основою теорії конкордизму, принципу "чесності з собою".*

**Ключові слова:** *духовність, мораль, світогляд, принцип "чесності з собою", морально-етична філософія.*

*Статья посвящена исследованию проблемы использования духовно-моральных ценностей украинского народа в творчестве В. Винниченко, его морально-этической философии.*

*Анализ мировоззренческих позиций, его творчества свидетельствует, что духовно-моральный идеал писателя хоть и основывается на традиционных ценностях украинского народа, все же В. Винниченко во многих случаях демонстрирует свое виденье моральных общечеловеческих ценностей, которые и стали основой теории конкордизма, принципа "честности с собой".*

**Ключевые слова:** *духовность, мораль, мировоззрение, принцип "честности с собой", морально-этическая философия".*

*The article researches the use of the spiritual and moral values of the Ukrainian people in V. Vynnychenko's works along with the writer's moral-ethic philosophy.*

*The analysis of V. Vynnychenko's world-view and literary heritage shows that though the writer's spiritual and moral ideal is rooted in traditional values of the Ukrainian people, yet in many cases he displays his individual vision of moral and universal human values which laid the foundation of concordism theory and the principle of "honesty with oneself".*

**Key words:** *spiritually, morals, word-view, principle of "honesty with oneself", moral-ethic philosophy.*

Чи не найяскравішою і найталановитішою постаттю української літератури ХХ століття, що з особливою повнотою відбила характер доби, її морально-естетичні пошуки, найбільш гостро відчула суть подій – народження нового (але чи кращого і доконалішого?) суспільства, була постать Володимира Винниченка,

який "поєднав у собі притаманну своєму поколінню віру у досягнення соціальної гармонії з пошуком причин недосконалості сучасного йому життя" [5, с.4]. Це привело письменника до формування власної концепції ціннісного виміру людини і будування щасливого буття на засадах гармонійної взаємодії особистості і суспільства. Винниченко захоплювався пошуком нової моралі, яка б найповніше відповідала змінам у людських стосунках на всіх рівнях функціонування соціуму ("чесність із собою"). Але чи відкидає письменник традиційні духовно-моральні цінності, моральні цінності свого, українського народу? Запитання риторичне, враховуючи соціальне походження, статус та місце народження (Єлисаветградщина – тепер Кіровоградська область, зауважимо, географічний центр України!).

Про вплив на формування світогляду В. Винниченка конкретної місцевості, де він народився, можна говорити багато. Існує магічне коло малої батьківщини, яке підживлює душу протягом усього життя. Такою "малою батьківщиною" для В. Винниченка був степ, що виховував розважність, поміркованість, широту душі, глобальність баченого й чутого: "Ви розумієте, добре розумієте, що то значить "в степах"? Там, перш усього, немає хапливості... Там нема хапливості. Там кожний знає, що скільки не хапайся, а все тобі буде небо, та степ та могили... Отже, я виріс у тих степах, з тими волами, шуліками, задуманими могилами. Вечорами я слухав, як співали журавлі біля криниць у ярах, а удень ширина степів навівала сум безкрайності. В тих теплих степах виробилась кров моя і душа моя" [3, с. 26].

Однак та сама розважність, поміркованість аж ніяк не заважали В. Винниченку крім активної громадсько-політичної діяльності ще й успішно і плідно творити. Протягом життя він написав 14 романів, близько 20 драматичних творів, багато оповідань, сценаріїв, статей, памфлетів, тритомну працю "Відродження нації" (1920), двотомний філософський трактат "Конкордизм", багатотомний "Щоденник" та ін. Уже перший надрукований твір В. Винниченка повість "Краса і сила" (1902) – приніс заслужену славу молодому письменникові. Його творчість дістала схвальні оцінки І. Франка, М. Коцюбинського, Лесі Українки та ін. Мала проза В. Винниченка відзначалась майстерним змалюванням найрізно-

манітніших соціальних прошарків суспільства, глибоким проникненням у суть соціальних процесів ("Біля машини", "Студент", "Голота", "Темна сила"). Новаторський характер має і драматургія В. Винниченка, в якій акцентується увага на гострих і складних морально-етичних проблемах, при цьому використовується найсучасніші художні прийоми: "Дизгармонія" (1906), "Щаблі життя" (1907), "Брехня" (1910), "Чорна Пантера і Білий Медвідь" (1911).

То які процеси впливали і формували духовно-моральні цінності письменника, крім, власне, батьків і близького оточення? Очевидно, що чи не найважливішим чинником для нього стають епохальні зміни в суспільному середовищі, що відбуваються прямо на очах у майстра. На думку Винниченка, людська свідомість, поведінка можуть бути зрозумілими тільки як класово обумовлені, отже, як політик і громадянин, він не заперечує, що ідеологія формує своєрідне поле моральності, але, замислившись над питанням: "Що саме має надати суспільному буттю моральної якості?", він зіткнувся з проблемою, яка вимагала прийняття, передусім особистого морального рішення, а саме – що обрати за підґрунтя власної моральності? Як суб'єкт морального вибору, Винниченко мотивується збереженням власної гідності в умовах соціального і морального відчуження [5, с. 8]. Не в змозі змінити обставини, він своїм вибором, що стане відомим як принцип "чесності з собою", буде намагатися не дати цим обставинам поневолити себе.

Отже, що ж це за принцип такий "бути чесним з собою?" На наш погляд, це така життєва позиція, яка передбачає узгодження своїх дій зі своїми принципами, зі своєю правдою. Тут одразу з'являється дві правди: твоя і іншого, котрі нерідко суперечать одна одній (наприклад, правда багатих і бідних суттєво різняться). Постмодернізм проголошує суб'єктивність кожної окремої правди серед нескінченної кількості можливих правд. Тобто людину, чесну лише перед собою, тут відверто звуть егоїстом. Чесність перед собою тут модифікується у чесність перед людьми і Богом. Невже потрібно пристосувати свою правду ще до когось? Чи не початок це, власне, лукавства, яке зустрічається у Євангелії з найбільшою кількістю знаків оклику? Здається, спершу слід навчитись шанувати (любити) себе, а потім вже свого ближнього.

Отже, чесність з собою – такий стан душі, коли ти, можеш дозволити собі те, що ти собі можеш дозволити. Найрадикальніший приклад в рамках дискусії – повія може бути повією, якщо всередині неї ніщо не бунтується. Ти можеш посміхатися до своїх ворогів і вести з ними діалог, якщо собі довіряєш. Тільки слід бути обережним, доходячи до своєї власної межі.

Багато запитань виникає до винниченкової концепції "чесності з собою". З одного боку розуміємо, що письменник знаходить досить радикальний і комфортний спосіб узгодити своє сумління з тогочасним бурхливим буттям, а з іншого – можна "узгодити" речі зовсім не добродійні, далекі від елементарної порядності. А як бути з традиційними християнськими моральними цінностями, позицією народної моралі?

Очевидно, що і сам В. Винниченко неодноразово ставив собі ці запитання і не завжди знаходив відповідь. Своєрідним експериментальним майданчиком для випробовування перспективності його ідеї "чесності з собою" в існуючому суспільстві стають романи "Чесність з собою", "Рівновага", "По-свій", "Божки", "Записки Кирпатого Мефістофеля".

Так, наприклад, неминучість насильства – тема, яка надто бентежила Винниченка і стала для нього "каменем спотикання" у теорії марксизму. Не зважаючи на революційну вдачу і прагнення перебудувати суспільний лад, він все більше переконується, що людина сама повинна знайти свій шлях до щастя, уникаючи війн і революцій, для цього їй необхідно тільки перебудувати себе зсередини, бо ненасильницький опір – це шлях сильних людей [5, с. 12].

У контексті Винниченкових роздумів над природою моралі і щастя значне місце посідає модерна філософія, яка визначила певні аспекти його світоглядної орієнтації. Поєднуючи етику з екзистенціалізмом, віталізмом, індивідуалізмом, він, як і багато художників його доби, намагався з нових позицій розв'язати питання моральної філософії, зокрема, проблему людського щастя [5, с. 14].

Проблема щастя і гармонії одночасно вимагала розв'язання цілого комплексу проблем моральної філософії, що потребували екзистенціального осмислення і стосувалися свобод особистості, її відповідальності, вибору тощо. "Чесність з собою" Винниченка

і є, власне, однією з засадничих ідей екзистенціалізму: бути чесним, за Сартром, означає бути вільним, чинити свій вибір вільно, у повній відповідності до внутрішньої сутності індивіда [5, с. 15].

Поетик головною підвалиною особистого щастя, за Винниченком, має бути внутрішня рівновага, гармонія, його система набула назви "Конкордизм", що в перекладі з латини означає "погодження". Саме поняття гармонії стало основоположним в етичній концепції письменника.

Художнє дослідження теми дитинства (оповідання "Кумедія з Костем", "Федько-халамидник" та ін.) цілком впевнено можна вважати етапом на шляху пошуку гармонії. Як письменник Винниченко відчуває і вдало передає глибинну діалектику процесу дитячого світосприймання і світобачення як цілісного, гармонійного, тому дитинство підсвідомо пов'язується в нього з періодом щастя. Водночас письменник розглядає світ дитинства як продукт соціальних відношень і подає його як процес становлення особистості, розвиток їх моральної свідомості.

Завершеного концептуального значення "гармонія" набула у так званий Паризький період, коли В. Винниченко прийшов до нової світоглядної парадигми, навіяної східною філософією, яка утворила нове підґрунтя для його "чесності з собою" і рятувала від туги за рідним краєм. Письменник дійшов висновку, що тільки велика сила духовності, всеохоплююча гармонія і закон абсолютної рівноваги, може скоригувати людину на її шляху до щастя: вплинути на її емоції, фізичний стан, психіку, врівноважуючи і гармонізуючи їх.

Щасливе життя є гармонійне життя, і гармонійність і є моральність – ось єдиний критерій, яким на думку Винниченка, перевіряються усі моральні доктрини. З цих позицій він і намагався побудувати власну теорію моралі – "Конкордизм".

У світлі даної етичної теорії В. Винниченка важко назвати оригінальним мислителем, творцем нової етики. Він в основу кладе усталені, традиційні моральні цінності, набуті дотепер людством, підводячи під них нові принципи [5, с. 15].

Обдумуючи свою теорію, письменник приділяє особливу увагу спогадам – "елементам щастя". Як миті щастя, вони свідчать про існуючий так званий "досвід щастя": якщо діяти пев-

ним чином, знову можна досягти такого стану. Для цього необхідно працювати над собою. Це обумовило необхідність створення саме такої системи поведінки. Засобів досягнення щастя багато, вважав Винниченко, головне, щоб вони коригувалися законами рівноваги.

Концепція "рівноваги", яку запропонував Винниченко, є, значною мірою, тлумаченням балансу у медико-біологічному розумінні, однак і на духовному рівні вона виключає домінування якоїсь однієї сили – (інтересу, бажання).

Відсутністю рівноваги – дисбалансом – автор цієї теорії пояснює нещастя та хвороби, які є тотожними у розумінні Винниченка. Духовний дисбаланс він називає дискордизмом і вважає, що ця хвороба стала нормою у сучасному суспільстві. З'ясовуючи причини такої ситуації, він реконструює логіку руйнування здорового і щасливого існування людства та аналізує шляхи, які призвели його до нещастя, перегукуючись у своїх роздумах з соціальними теоріями Руссо та Маркса [5, с. 17].

Уявлення про щастя співвідносяться у теорії Винниченка з усією повнотою сутнісного виміру людського буття, тому і правила поведінки у його системі самовдосконалення стосуються різних сфер життя – родинної, інтимної, суспільної.

Любов як моральна цінність прямо пов'язана у Винниченка з відчуттям щастя. З одного боку, йому близька концепція любові, що визначається раптовістю, трагедійністю (оповідання "Момент" демонструє найбільш трагічний варіант опору нормативній системі суспільства), з іншого через таке особистісне відношення як кохання відтворюється у нього найбільш загальне відношення людини і світу. Любов для Винниченка є проливом людини до людини у всій дійсності і конкретності подоланням відчуження.

Праця як моральна цінність стає для нього "визволенням", через яку людина повертається до першооснов буття, пізнає "світову душу" в її гармонії, ціннісна вартість праці визначається, врешті-решт, тим, чи знаходить людина щастя як відчуття гармонії з навколишнім світом [5, с. 16].

Як бачимо, художня творчість була для Винниченка тією "трибуною", звідки він виголошував свої ідеї, які стосувалися

морально-етичних проблем. Тема "чесності з собою" найбільш активно обігрувалася у його повістях та п'єсах і подавала варіанти давніх пошуків моделей "ідеального громадянина". Однак, коли йдеться про модель уявлюваного майбутнього суспільства, конструювання соціальних і етичних колізій не могло обмежитися "ресурсами" малої прози і драматургії. Через те, що письменник був противником кривавих методів перебудування світу, а реальних шляхів політичного мирного врегулювання не знайшов, він вдається до традиційних, властивих утопічним романам, засобів, використовує загальну схему цього жанру.

Отже, "Конкордизм", на думку його автора, має стати першою програмою гармонійного суспільства, однак, ця теорія не є догмою, на чому і наголошував Винниченко, вона лише уособлює вказівки на кшталт шляху до оновлення, до розвитку узгодженого людського співжиття – шляху до щастя. Ця система моралі передбачає незалежність права вибору індивіда. Система пропонує людині дотримуватись певних правил-порад щодо власної поведінки, яка сприятиме стати сильним, здоровим і щасливим. Щодо необхідності власного самовдосконалення, людина сама на рівні моральної самосвідомості, повинна прийти до цього.

Як висновок зазначимо, що як письменник-гуманіст Винниченко глибоко вірив, що "в людині, в людській спільноті цілої нашої планети перемаже добро, правда, щастя. Він пристрасно до самої смерті вірив, що людство вийде з сучасної прокажельні на радісний шлях сонцеїзму і вселюдського узгодження. Ідея людського щастя на Землі проймає всю його творчість від перших оповідань до останніх і досі ще не надрукованих творів" [3, с.28].

1. Винниченко Володимир. Краса і сила. – К.: Дніпро, 1989. – 752 с.
2. Гнідан О.Д., Дем'янівська Л.С. Володимир Винниченко. Життя. Діяльність. Творчість. – К.: Дніпро, 1996. – 256 с.
3. Костюк Г. Світ Винниченкових образів та ідей. – К.: Знання, 1994. – 198 с.
4. Гусак Н.І. Проблема морального вибору у світоглядній орієнтації В. Винниченка. – К.: Знання, 1998. – 22 с.
5. Гусак Н.І. Щастя в етичній концепції "конкордизму" Володимира Винниченка: Автореф. дис. на здобуття наукового ступеня кандидата філос. наук: 09.00.07 / Київ, ун-т ім. Т.Шевченка – К., 1999. – 19 с.

**І. М. Василенко**, канд. філол. наук,  
Криворізький державний педагогічний університет

## **СВОЄРІДНІСТЬ ЗОБРАЖЕННЯ СУПЕРЕЧЛИВОСТІ ДУХОВНОГО СВІТУ МИТЦЯ У ДРАМАТУРГІЇ В. ВИННИЧЕНКА ТА У ПРОЗІ Е. ЗОЛЯ**

*У статті досліджуються моральні, етичні та філософські проблеми у європейській літературі кінця XIX – початку XX століть на матеріалі драми В. Винниченка "Чорна Пантера і Білий Медвідь" та роману Е. Золя "Творчість".*

**Ключові слова:** філософія, етика, мораль, творчість В. Винниченка, драма, психологія творчості, порівняння.

*В статье исследуются морально-этические и философские проблемы в европейской литературе конца XIX – первой половины XX ст. на основании анализа произведений В. Винниченко "Черная Пантера и Белый Медведь" и романа Э. Золя "Творчество".*

**Ключевые слова:** философия, этика, мораль, творчество В. Винниченко, драма, психология творчества, сравнение.

*In the article, the relevant problems of research of European literature of the end of 19<sup>th</sup> – the first half of 20<sup>th</sup> century are examined on the base of a drama "Black panther and White bear" by V. Vynnychenko and a novel "Creation" by E. Zolas. An author compares texts by means of contextual and intertextual analysis.*

**Keywords:** philosophy, ethics, moral, V. Vynnychenko's works, drama, creation psychology, comparison.

Творчість видатного українського письменника і драматурга В. Винниченка належить до епохи, окресленої як переламна, кризова, модерна. Розвиток європейської літератури кінця XIX – першої половини XX століття сягнув висот філософії пізнання світу шляхом мистецької інтуїції. Рух від антропоцентризму, суттю якого є піднесення смертної людини, до дегуманізації мистецтва позначений появою якісно нових явищ у царині поезії, драми і прози. Адекватними формами осягнення дійсності стають творче осяяння, музика, зумовлюючи появу нового типу естетичної свідомості, що реалізується через сугестивні моделі мистецтва.

Постромантична доба поклікала до творчості "срібне" покоління письменників, зухвалих і нестримних, що не бажали користися земним богам і приносити їм у жертву свій таланти. На від-

міну від панівної у середині XIX ст. реалістичної тенденції, розбудованої на основі культу абсолютизованого розуму, постромантична, модерністська література не імітує і не відображає дійсність, виконуючи суспільні обов'язки і замовлення, а відкриває закони життя, закодовані в мистецькій сфері.

Український модернізм найбільш яскраво виявився у неоромантичній тенденції творчості Лесі Українки, Івана Франка, Олександра Олеся, Миколи Вороного. Європеїзм українського мистецтва цієї доби зумовлений не стільки аналогіями і впливами письменників "старої Європи", скільки загальним літературним контекстом, духовними пориваннями митців, що виявилися спільними для багатьох літератур світу: "Українське письменство не стояло осторонь визначальних тенденцій тогочасної художньої дійсності, тої енергії свободи творчості, що розривала жорсткі рамки ілюзійно-реалістичного мімізису з його основоположною настановою "зображення життя у формах життя. Водночас давалося взнаки взаємозалежності української літератури від практичних потреб" [1, 46].

Творчість В. Винниченка розквітла на зламі двох культурно-стильових епох і увібрала в себе найвищі досягнення як українського, так і європейського мистецького руху. Дослідники літературного доробку митця зазначають, що В. Винниченко "володів даром органічного підпорядкування художньої структури твору ефективному емоційному самовираженню характерів, які в процесі сюжетного дійства розкривають глибинні психоемоційні... імпульси-реакції на свої вчинки й на вчинки інших" [1, 254]. Отже, майстерність художника найповніше виявилася у створенні яскравих, незалежних характерів, неоромантичних за своєю природою, що здатні на моральну витривалість і непохитну волю до свободи. На рівні художнього конфлікту такі характери виявляють себе у непримиренній суперечності між серцем і розумом, рацією та почуттям, буденністю і мистецтвом, обов'язком і пристрастю, свідомістю та інстинктом, мрією та життям.

Герої, створені письменником, приречені бути вільними, адже лише вільна особистість здатна здійснити вибір, знайти гідний вихід із непримиренного конфлікту, який неминуче нав'язує людині складна історична доба. При всій неосяжній бага-

тогранності таланту В. Винниченка саме його драматургічна спадщина містить твори, що засвідчують глибину і майстерність осягнення письменником сутності людської душі, складності земного шляху та необхідність самопожертви заради найвищих моральних законів. Саме проти слабкості і бруду, проти "тваринності" в людській природі виступив наприкінці XIX століття Фрідріх Ніцше у своєму безсмертному трактаті "Так казав Заратустра". Ніцшеанство у драмах В. Винниченка виявляється на рівні образів, характерів, що гідно протистоять сірості і бруду, непохитні у своєму прагненні відстояти незалежність особистого "Я".

На тлі епохи оновлення європейської драми, яку репрезентували Г. Ібсен, Б. Шоу, М. Метерлінк, П. Клодель, А. Стріндберг, драматургія В. Винниченка посідає місце між інтелектуальною та символістською драмою, адже на рівні морально-етичних і соціально-побутових сюжетів будуються зовнішні, глибинні конфлікти, що сягають далеко за межі проблем конкретної історичної епохи і своєю гостротою наближаються до висоти трагічного протистояння людської волі і неблаганного фатуму.

Драми В. Винниченка, написані між 1906–1913 роками, відіграли важливу роль у розвитку європейського модерного театру, адже, окрім українських, ці п'єси увійшли до репертуару театрів Польщі, Німеччини, Австрії, Італії, Данії, Швеції, Норвегії та інших країн Європи.

Драматургія В. Винниченка постала як унікальне явище в період занепаду трагедії і розквіту соціальної драми, що подавала картину світу в образах і "костюмах" конкретної доби, проте сила і напруженість багатьох конфліктів винниченкових п'єс часто відносять нас до висот трагічного протистояння героїв, відомих з часів Еврипіда чи В. Шекспіра. На відміну від більшості драматургів початку XX століття, які плекали жанр буржуазної, побутової чи неоромантичної драми ("Ляльковий дім" Г. Ібсена, "Там, усередині" М. Метерлінка, "Пігмаліон" Б. Шоу), В. Винниченко шукає метафоричні засоби створення художньої картини світу і суттєвих закономірностей людських вчинків. Проблемою більшості його п'єс стає внутрішня роздвоєність особистості, необхідність "чесності з собою", жорстокість духовного розп'яття на хресті обов'язку. Таким проблемам підпоряд-

ковані драми "Дисгармонія", "Щаблі життя", "Базар", "Брехня", "Співочі товариства", "Чорна Пантера і Білий Ведмідь", "Дочка жандарма", "Натусь", "Молода Кров", "Мохноноге", "Мemento", "Гріх", "Кол-Нідре", "Над", "Великий секрет" і опублікована після смерті драматурга п'єса "Пророк". У цих творах митець органічно використовує можливості модерної драми: відкритий фінал, винесення конфлікту поза межі сюжету, відчуження автора від героя, умовність, символізм.

Роздвоєність внутрішнього світу героя автор демонструє у своїх п'єсах на декількох рівнях: соціально-побутовому, ідейно-політичному, національному, філософському. Найбільш глибока проблема вибору постає у необхідності внутрішнього переродження, у прагненні гордого самотника, увібравши, наче море, брудний потік юрби, подолати в собі людину. Саме на ніцшеанському рівні подолання людського можна розглядати внутрішній конфлікт драми "Чорна Пантера і Білий Медвідь". На жаль, часто українська літературна критика схиляється до розгляду лише зовнішнього, видимого протистояння персонажів п'єси і переносить його вирішення до рівня родинної драми. Проте внутрішній конфлікт цього твору виноситься на рівень трагедії: шлях Корнія до надлюдини – митця і марність його жертви у зіткненні з дійсністю. Герой стає антигероєм, жертва – звичайною байдужістю, а крах – безпробудним сном.

Модерне розуміння складного внутрішнього конфлікту п'єси привернуло увагу українського новаторського театру 1920 рр. Так, у 1917 році М. Терещенко запропонував експресіоністичну, підкреслено театральну постанову п'єси В. Винниченка у "Молодому театрі", де лідером був відомий режисер Л. Курбас. Драма "Чорна Пантера і Білий Медвідь" у репертуарі "Молодого театру" постала поруч із п'єсами "Цар Едіп" Софокла, інсценізаціями творів Т. Шевченка "Іван Гус" та "Гайдамаки". До авторської інтерпретації драми додалася режисерська: стилізований жест, музично-тональний звук, рух, освітлення, вбрання, декорації. Саме театральна умовність дозволила розкрити модерну сутність і філософський рівень драми, її позачасовий і над просторовий зміст, причетність до вирішення проблем філософії життя і мистецтва.

Окрім суто театрального контексту, п'єса В. Винниченка "Чорна Пантера і Білий Медвідь" привертає увагу і на загальному тлі літератури доби модернізму. Наприклад, не випадковою є подібність сюжету драми В. Винниченка і роману французького письменника-натураліста Е. Золя "Творчість". Сюжетна лінія, пов'язана із суперечливістю духовного світу художника, його непристосованістю до вирішення буденних проблем, його прагнення творити всупереч обставинам і потребам біологічного існування виводить художників-імпресіоністів Корнія (з драми В. Винниченка) і Клода (з роману Е. Золя) на рівень найпопулярнішого на межі XIX–XX століть декадансного героя. Джерела інтертекстуального зв'язку двох творів можемо відстежити на рівні фабули, героя, жіночих образів, розв'язки сюжету. Загальна ж концепція творів залишається принципово різною: модерна, філософська у В. Винниченка і натуралістично-позитивістська в Е. Золя.

Популярність прози Е. Золя на початку XX ст. на теренах Російської імперії, як зазначають історики літератури, була набагато більшою, аніж у Франції. Долаючи численні перешкоди та заборони цензури, в Україні розповсюджувалися роман Е. Золя "Жерміналь", оповідання "Кров", "Безробіття", тобто творчість французького романіста була відомою в колах української інтелігенції [3, 174].

Роман "Творчість" – єдиний твір із серії "Ругон-Маккари", предметом авторського спостереження в якому стає митець і процес творчості. Це "найбільш глибокий роман Е. Золя, – зазначає у передмові до російського видання твору В. Толмачов. – У нього він вклав багато власних спостережень і про свою творчість ("Клод" – один із псевдонімів Е. Золя часів його молодості), і про творчість близьких йому живописців – Е. Мане, П. Сезана" [7, 24].

Роман Е. Золя є продовженням задекларованої у передмові до першого роману епопеї "Ругон-Маккари" – "Тереза Ракен" натуралістичної картини людської природи. Принижена цивілізацією людська сутність виливається в даному романі тяжкою формою безумства художника і розуміння творчості як трагедії, як нездоланного конфлікту між природою і мистецтвом. Хвороба Клода – це його нереалізований мистецький задум, а його геніальність – це помста природи – так Е. Золя трактує діагноз, влас-

тивий цілому поколінню невизнаних митців, що заявили про себе ще у 60-х роках ХІХ століття. Природа творчості асоціюється в романі з жіночою стихією, в якій митець знаходить своє справжнє кохання, що призводить до смерті сина і байдужості до дружини; проте Клод не здатен завершити розпочатий шедевр, і картина перетворюється на ідола, який потребує кривавих жертв. Е. Золя піднімає питання про творчий максималізм, надлюдські зусилля митця у його прагненні до ідеалу.

Алегоричною історією пошуку досконалості роман "Творчість" нагадує подібні мотиви у творах Й. Гете "Фауст", О. Бальзака "Шагренева шкіра", Г. Ібсена "Бранд", О. Вальда "Портрет Доріана Грея". Художник з роману Е. Золя не знаходить у собі сили здійснити героїчний вибір на користь життя чи мистецтва, обираючи власну смерть, як вирок власному безсиллю. Клод постає романтиком, що гине через нездійсненність омріяного ідеалу, а знищення його полотна у фіналі твору постає застереженням, повчанням іншим митцям стеретися творчого безумства. Рацію перемагає творчість, природа здійснює свій відбір, знищуючи хворих, слабких істот, – так можна трактувати завершення експериментального роману.

Драматургічне втілення подібного художнього сюжету в п'єсі В. Винниченка "Чорна Пантера і Білий Медвідь" набуває іншого естетичного звучання. Побудована на антитезі сюжетна канва розвивається на двох рівнях: життєвому й абстрактному, Пантера і Медвідь – уособлюють різні стихії, що пересікаються на межах земних почуттів і не можуть співіснувати не народивши трагедію. Художник і чоловік, жінка і муза, життя і мистецтво, свобода і обов'язок стають непримиренними протилежностями, що змушують людину здійснити вибір. У п'єсі розгортається філософсько-психологічний конфлікт, що виражений через зіткнення світоглядів (драма ідей), що представлені в опозиції персонажів: Корній – Рита, Рита – Сніжинка. Заглиблення драматурга в проблеми сучасної людини виявляє цілу низку протиріч, які можна окреслити як загальнолюдські проблеми існування. Позиції Корнія і Рити демонструють два полюси незалежної модерної свідомості, позбавленої інстинктів та компромісів, сповненої непохитного прагнення до ідеалу; лише мету персонажі

мають різну – мистецтво і життя, і саме ця різниця світобачення призводить до неминучої трагедії існування. Несхожість позицій Пантери і Медведя полягає в ціннісному ставленні до дійсності, в індивідуалізмі, у якому присутній елемент протесту проти знеособлення людини, адже модерна особистість перебуває на межі відчуження, звільнена від відповідальності за все, що відбувається довкола, орієнтована на ірраціональність світобудови. Розуміння абсурдності довкілля драматург посилює введенням образу Лесика – невинної, чистої жертви, яку приносять при зіткненні вільні і сильні у своїх переконаннях особи. Саме образ дитини порушує ціннісну перевагу обов'язку перед собою на користь природного людського почуття. Митець і Жінка не здатні пожертвувати істиною, мистецтвом, моральними нормами заради порятунку власної дитини і втрачають остаточно сенс життя. Мистецтво для Корнія відіграє компенсаторну функцію, адже лише в ньому він, як творець, здатен здійснити естетично довершений твір і відобразити в ньому ідеальний світ краси і мрій. Але життя вимагає від художника самопожертви, відмови від такого близького вже ідеалу; він не розуміє життя із хворобою дитини, відчаєм дружини, лукавою музою Сніжинкою, яка за розмовами про красу, приховує власні інстинкти:

*"Сніжинка (якийсь час мовчить. З усмішкою) Так... Значить, ви – не артист. Я помилилась. Я думала, що в вас велика сила і ви дасте щось надзвичайне. А що ви дали досі? Нічого. Декілька малюнків, які зараз же їй продали, бо у Лесика пелюшок не було...*

*Сім'я – це дикі, темні інстинкти, а краса – в чисто людському. Чуєте, Ведмедю?" [8].*

Сніжинка будить у Корнії не просто егоїзм, вона боляче вражає самолюбство художника, і Корній наважується здійснити свій вибір на користь мистецтва, не усвідомлюючи, що обирає власну загибель. Характер конфлікту аналізованої п'єси дійсно сягає висоти трагічного, адже гострота суперечностей, як і в античній трагедії не допускає цілковито позитивного його розв'язання, без самовтрапи, а жорстокість дійсності не допускає зовнішнього втручання сил добра. Герої самотні і доведені до краю прірви, за якою – смерть. Фінал драми змальовано як тріумф згорьованої жінки, що уособлює земне кохання і природні людські почуття:

*"Рита. Ми всі троє – одно. Правда? Тепер ми всі троє – одно... Скрипка грає серед мертвої тиші"* [8], – так поетично завершується драма В. Винниченка, у якій поєднані найновіші досягнення європейської модерної драми і передана сутність трагізму життя людини перехідної епохи.

Отже, досліджуючи специфіку зображення складності і суперечливості духовного світу людини-митця у творах письменників кінця XIX – початку XX століття, ми з'ясували, що В. Винниченко та Е. Золя, звертаючись до проблем психології творчості і стосунків художника і суспільства, змальовують тонку структуру людської природи, осяяної талантом, яка при зіткненні з реаліями життя не завжди здатна проявити силу і життєздатність. Трагічні колізії, зображені у двох творах, демонструють кризові явища в суспільній і мистецькій свідомості, втрату моральних орієнтирів, властивих добі декадансу, коли творча особистість не знаходить у собі сили долати шлях до нового народження. Лише втративши найдорожче, герой драми В. Винниченка розуміє, що художник сам повинен стати цілісною натурою і лише тоді він зможе дати щось світу. Творчість В. Винниченка осмислюється на теренах України лише з кінця XX століття. Актуальною залишається інтерпретація його творів у порівняльному аспекті, що дасть можливість з'ясувати взаємозв'язки української драматургії початку XX століття з іншими національними літературами Європи і засвідчити внесок видатного українського письменника в розвиток світового драматургічного мистецтва.

1. Історія української літератури XX століття / За ред. В.Г. Дончика. – У 2-х томах. – К.: Либідь, 1998. – Т. 1. – 461 с. 2. Дзеркало. Драматична поема Лесі Українки "Орґія" і роман Володимира Винниченка "Хочу!" / Упор. В. Панченко. – Київ: Факт, 2002. – 317 с. 3. Матвішин В. Український літературний європеїзм. – К.: Академія, 2009. – 219 с. 4. Огнева Т. Відбиток часу у дзеркалі буття. – К.: Академвидав, 2008. – 213 с. 5. Даниленко В. Лісоруб у пустелі. Письменник і літературний процес – К.: Академвидав, 2008. – 346 с. 6. Павличко С. Теорія літератури. – К.: Основи, 2002. – 661 с. 7. Золя Е. Творчество. Человек-зверь. Статьи. – М.: Пушкинская библиотека, 2003. – 941 с. 8. Винниченко В. Вибрані твори. – Х.: Веста: Видавництво "Ранок", 2005. – 352 с. 9. Гуменюк В. Жанрова еволюція Винниченка-драматурга // Український театр. – 2000. – № 3–4. 10. Василенко І. Особливості вивчення світової драматургії кінця XIX – поч. XX століття // Українська література: стан вивчення в сучасній школі, проблеми, перспективи. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. – Луганськ: Знання, 2004. – 99–113.

## ФІЛОСОФСЬКА ПРОБЛЕМА ВЧИНКУ ЯК СПОСОБУ РЕАЛІЗАЦІЇ ЕКЗИСТЕНЦІЙНОГО ВИБОРУ ОСОБИСТОСТІ У В. ВИННИЧЕНКА

*У статті порушено проблему вибору і внутрішньої свободи. Герої у п'єсах уже сформовані, а їх характер вимальовується відповідно до його вияву в поведінці та вчинках. Показано, що автор прагне відтворити образи духовного світу, в котрім людина найповніше пізнає саму себе і творить гармонійний світ.*

**Ключові слова:** етико-антропологічна домінанта, драматичний конфлікт, типологічний збіг, внутрішньо-контактний зв'язок, історична поетика.

*В статті піднімається проблема вибору і внутрішньої свободи. Герої в п'єсах уже сформовані, а їх характер вимальовується відповідно до його вияву в поведінці та вчинках. Показано, що автор прагне відтворити образи духовного світу, в котрім людина найповніше пізнає саму себе і творить гармонійний світ.*

**Ключевые слова:** этическое-антропологическая доминанта, драматический конфликт, типологическое совпадение, внутренне-контактная связь, историческая поэтика.

*In the thesis is the specific features and structure of conflict analysis in the dramatic works by Volodymyr Vynnychenko in comparison with the "new drama" samples of the late 19 – the early 20 centuries. The work has brought to light the typological analogies and peculiarities of V. Vynnychenko's innercontact relationship with the creative work by Henrik Ibsen, August Strindberg and Stanislaw Pszybyszewski.*

**Key words:** anthropological dominant, dramatic conflict, structure of conflict, typological analogis, inner-contact relationship, historical poetics.

Після 1917 року відбувається романтизація народної маси, класу, що призводить до перемоги тоталітаризму – повного розчинення індивідуальності у юрбі. В основі цього устрою, як відомо, лежить влада – сваволя Диктатора, Надлюдини, Молоха, що приховується за волею мас та "класовою мораллю", а насправді є реальним отождоженням державного закону із повною аморальністю в загальнолюдському розумінні. Найвищого художньо-філософського розкриття ці етичні закони національно-губиття здобувають у драматургії В. Винниченка.

Отже, в ранніх п'єсах В. Винниченка, створених у першому десятилітті 20 ст., однією з центральних тем є забезпечення свого морального кредо, духовної свободи й несвободи людської особистості. У композиційно-змістовому плані пошук етичної основи ідеалу Винниченкового героя безпосередньо пов'язаний із змаганням головного героя за свою свободу із консервативним загалом, окремими його представниками, носіями рабської психології та застарілих суспільних настанов. У перших п'єсах В. Винниченка на революційну тематику наявний паралельний, рівнобіжний розвиток внутрішньої та зовнішньої колізії. Його художнім виявом є насамперед ідейно – філософська дискусія персонажів (зовнішня колізія) та інтелектуалізовано монологічно-роздуми центрального героя (внутрішня колізія). Остаточне вивершення світоглядно-етичного вибору особистості відбувається у вчинку, що вінчає довгі та напружені духовні пошуки. Саме завдяки появі в українській драмі внутрішньої колізії особистісного змісту, в ній відбувається розширення поняття драматичного характеру – до його становлення в драматургічній дії.

Ранні п'єси В. Винниченка позначені натуралістичним змалюванням людської поведінки у поєднанні з деякими мелодраматичними шаблонами її відтворення. Поглиблення розкриття суто етичних понять тут відбувається завдяки акцентуації суперечності між тілесно-фізичним та суто духовним початками людської природи. У зрілих драматургічних творах В. Винниченка етична основа поведінки персонажів трактується вже не лише як вірність певному світоглядно-етичному кредо, а й як вірність унікальній духовно-психологічній сутності людини. Завдяки посиленню морального аспекту здійснення цієї свободи, в основі творів з'являються нові колізії. Це суперечність між екзистенційною самореалізацією у творчості, істинному коханні та рутинним існуванням під гнітом сімейних та соціальних обов'язків, між індивідуальним буттям та вимогами етичного самообмеження в людській спільноті.

Художнє втілення таких колізій відбувається через прискіпливе драматичне відтворення повсякденного існування героя, нюансів його духовного життя та психіки.

У змалюванні внутрішнього стану персонажа у В. Винниченка наявна спроба синтезу реалістичних та символічних елементів. Драматичні твори цього періоду, як відомо, позначені великим розмаїттям художньо-стильових тенденцій при певному переважанні реалістичного стилю.

В. Винниченко, зосереджуючи в своїх драмах увагу на образі інтелігентів, переносячи свого читача-глядача в інтелігентське середовище, розвиває думку про те, що не середовище визначає їхнє формування, а, навпаки, вони, одірвавшись духовно від свого нижче розвиненого оточення, впливають на нього, створюючи естетичні емоції соціального порядку.

У Винниченкових жіночих образах ототожнюється краса, свобода, сила духу (зовнішньо красиві вони прагнуть через силу духу досягти внутрішньої свободи) До питання свободи В. Винниченко підходив, визначаючи різні її рівні, залежно від фази розвитку суспільства. Герої у п'єсах є вже сформовані, а їх характер вимальовується ступенево, відповідно до його вияву в поведінці та вчинках. "Вони рівно вартісні, але не рівнозначні та емоційно дуже забарвлені" [1].

Саме на регістрах духовної величі та аристократичної досконалості сприймалася В. Винниченком і волюва надлюдина Ніцше. На початковому етапі воля виявляла себе як естетична або як художня творчість, далі – як світова соціальна ідея, як джерело героїзму, далі – як наукова ідея, спрямована на побудову Всесвіту з "усезагального мислення".

В. Винниченко застосовує до своєї художньої творчості таку схему висхідного сходження свободи як свободу людського духу. Очевидно, це пов'язано з тим, що тематика його п'єс є загальнолюдською, а герої-високого інтелектуального рівня та високих мистецьких вимог.

"Разила у В. Винниченка новизна теми, типу й зовсім інше психологічне навантаження... В. Винниченко заходив по-новому. Сильніше, ніж Оскар Вайлд. Бо був свіжий і духовно ближчий. Не було вишитих сорочок, не було таких знайомих і так багато бачених дядьків, не було типів давноминулої історії. Були живі, сучасні міські люди. З того часу я вже полював за всіма Винниченковими творами" [2].

Творчості В. Винниченка притаманне оригінальне засвоєння і синтез загальносвітових тенденцій розвитку драматургії, яке знаходить своє плідне продовження у творчості М. Куліша, й зокрема – у новаторському драматургічному відтворенні новочасних модифікацій дилем людського духу.

Внутрішня колізія героя визнається центральною у творчості драматурга. Притаманне модерністському мистецтву, передусім драматургії М. Метерлінка, К. Гамсуна, Л. Андрєєва посилення власне філософських підвалин художньої творчості надає внутрішній колізії персонажа особливої означеності та гостроти. Антропософські ідеї С. Кіркегора, Ф. Ніцше, А. Бергсона знаходять свій естетичний відгук у дилемах духу та плоті, життєвої волі й безсилля, духовної свободи і конформізму, що розв'язують для себе герої неонатуралістської, символістської та романтичної драми.

Боротьба та спротив обмеженості зовнішнім руйнівним силам, але насамперед внутрішній саморуйнації, стануть магістральною темою для подальшого розвитку світової драматургії, що визначить, своєю чергою, її нові художні властивості. Як представник філософсько-інтелектуальної течії у реалізмі В. Винниченко використовував форми здебільшого життєподібні, але досить часто звертався й до ситуації експерименту, тобто ситуації умовної, далекої від іманентних форм руху життя, емпіричної дійсності й спрямованої "штучно" на виявлення певних її сутностей, моделей, закономірностей.

Напркінці XIX – поч. XX ст. у модерністській драмі, основоположниками якої були М. Метерлінк, А. Чехов, А. Стріндберг, завершилася докорінна революція всіх формально-змістових складових драматичного мистецтва, розпочата в творчості Г. Ібсена. Колізія як першопоштовх і головний рушій дії в драмі майже втратила зв'язок із поняттям локального життєвого зіткнення героїв. Структурною основою драми стає художнє відображення буденного й зовні спокійного життя.

Проблема кризи людської особистості стала провідною темою в світовій літературі поч. XX ст. Захист права людської особистості на природне буття в аспекті власної неповторності, котру тоталітарне суспільство намагалося уніфікувати або знищити, стає головною гуманістичною проблемою і для українсь-

кого мистецтва. В.Винниченко відчув трагедію, спровоковану тектонічними суспільними зсувами, на власному житті. Трагедія людини у вирі небувалого соціально-політичного конфлікту лягла в основу драми В. Винниченка "Між двох сил" (1918).

Конфліктна сімейна ситуація у п'єсі розташована в двох просторах – політичного протистояння та в площині любовно-психологічній. Особистісний характер розведення на полярні позиції таких категорійних понять як рід і народ несе в собі символ національної трагедії, руйнації народної моралі. Саме цією драмою В. Винниченко застерігав сучасників і нащадків від сліпої віри в благодворність революційних акцій. Спонукою до її написання стала драма власної душі, спричинена віроломним нашествям муравйовських військ на рідну землю. Драма головної героїні Софії в тому, що трагедійні події в історії її землі проходять не тільки через її біографію, а й крізь серце. Характер внутрішньої колізії героїні криється в хибному поєднанні двох ідей, серед яких соціальна гармонія має співіснувати з досягненням національної незалежності методом революції. Психологічні параметри художніх пошуків В. Винниченка охоплюють найделікатніші грані буття людської душі. В цьому плані п'єса "Закон", котру дослідники називають "зразком мінімальної кількості характерів", демонструє один з найнапруженіших сюжетів. Кохання, материнство, подружня вірність, сила інстинктів – це та низка проблем, морально-етична сутність котрих має служити формуванню цілісної особистості.

Суперечність між власне життям у собі самому та життям у суспільстві під призмою художньо-психологічного аналізу В. Винниченка стає уроком, що застерігає від абсурдності буття у випадку, коли особистість іде на компроміси з такими глобальними поняттями, як честь, совість, милосердя, добродійність, коли втрачаються в суспільстві точні орієнтири істини, коли самодостатність людського життя піддається сумніву заради хибної тимчасової і злочинної ідеї. Модерністи, простуючи далі шляхом заглиблення в людську духовно-психічну природу, можна сказати, відмінюють "характер узагалі як традиційно цілісний функціональний елемент драми. Це було естетичним відлунням реальних процесів, що відбувалися на той час у духовному

стані людства. Втрата віри у вироблену попередніми епохами раціонально-позитивістську картину світу та історії, руйнація традиційної духовно-моральної структури людського буття, основою якого була християнська релігія, спричинили небачену досі кризу окремої особистості. Вияв глибинної руйнації ідеалістично осмисленої моделі макрокосму через руйнацію мікрокосму людського "Я". Його переломлення в символістській драмі позначилося зображенням людини не як конкретної реальної індивідуальності, а як безособистісного знаку. Крім індивідуальної визначеності, герой символічної драми був позбавлений, як правило, ще однієї головної ознаки особистості – здатності до самоформування через свідомий вчинок. Він є або статичною жертвою потаємних катаклізмів буття, або символічним символічним уособленням різноманітних людських реакцій на ці катаклізми-покори, страху, обурення. Художнє відображення внутрішнього світу сучасника позначилося деякою неусталеністю та "слабкістю" характерів героїв, їх неспроможністю протистояти різноманітним впливам середовища, будувати своє існування згідно з власним уявленням про нього. Центральною в цих драмах стає проблема збереження особистості як такої, тобто носія усвідомленої системи духовних та моральних цінностей, спроможного реалізувати їх у своєму повсякденному житті. Внутрішня колізія героїв Гауптмана та Чехова – це суперечність між істинною людською сутністю, з її творчими та альтруїстичними потенціями, і нездатністю до практичного здійснення свого морально-екзистенційного вибору – як під тиском дріб'язково-буденних обставин життя, так і внаслідок атрофії вольового начала.

Такі глибокі зміни функціонально-змістових складових драми спричинили подальше витіснення на сцені зовнішнього дійства зображенням так званої внутрішньої дії – порухів людської думки настрою.

Філософська проблема вчинку як способу реалізації екзистенційного вибору особистості знаходила у В. Винниченка художній зовнішній вияв у сценічній пасивності героя модерністської драми і водночас у надзвичайно напруженій праці його думки, в бурхливому словесному потоці героїв Стріндберга і Гауптмана, або навпаки в скупих, але невимовно багатозначних репліках чеховських та метерлінківських персонажів.

Окреслюючи загалом новий тип драматичної дії та внутрішні метаморфози героя драми, теоретик драми В. Халізов зазначає:

"Дія, що ґрунтується на динаміці душевних переживань та роздумів, як правило, не створює й не розв'язує конфлікт, а головним чином демонструє його читачеві й глядачеві як щось стабільне... Сфера цієї сюжетної форми – відтворення орієнтації людини в суперечливому світі вічної битви за право бути особистістю" [3]

Думання і почування В. Винниченка-драматурга органічно вплітаються в контекст мистецько-культурних течій початку 20 ст., часу деструкції традиційних типів художнього мислення і пошуків нових форм мистецького самовираження в процесі психологізації мистецтва взагалі. Етичний та художній ідеал драматурга формувався у відповідності до гуманістичних норм і моральних законів, які виражали суть сучасної епохи. Абсолютне чуття часу, його драм зробило В. Винниченка найяскравішим представником трагедійних конфліктів доби. Приймавши естафету філософської драми від Лесі Українки, В. Винниченко прагнув "знайти, створити нову сферу моральних відносин людства, в якій було б більше розуму і раціональності взагалі" (П. Христюк).

Розвинене трагічне начало, що стає провідним пафосом драматургії В. Винниченка, спровоковане необхідністю вибору, котра постає перед його героями, які намагаються поєднати несумісне, згармонізувати протилежне. Світовідчуття Винниченкових героїв, народжене на екзистенційній основі, криє в собі серйозні уроки, коли людська драма має спонукати читача чи глядача до вироблення різноплосинного мислення.

"Оптимістичний скептицизм. Світогляд, який найбільше відповідає моєму досвіду і виробленим поглядам. Завдання: провадити своє життя в напрямі оптимістичного скептицизму", – ці тези із "Щоденника" криють в собі основу парадоксального мислення Винниченка-драматурга.

Прагнення автора відтворити обриси духовного світу, в котрому людина найповніше пізнає саму себе, приводить Винниченка до ідеї гармонії з самим собою. Етичні закони національного буття здобувають у драматургії яскравий етично-естетичний вияв. Пошуки раннього В. Винниченка у проблематиці життєвого забезпечення морального кредо, віднаходження істини на

грані свободи і несвободи, потверджуються в драматургії зрілого автора, коли колізії вибору, приборкання рабської психології на користь громадського чину розширюються за рахунок осмислення трагедії українського народу у вирі революційних переворотів, коли людське життя, перебуваючи в моменті найстрашніших випробувань, потверджується необхідністю пошуку гідного виходу з лабіринту власних помилок. І цей вихід оплачується інколи власним життям.

Драматургія В. Винниченка, що творить автономний духовно-естетичний світ, тематично і жанрово продовжує традиції інтелектуальної драми Лесі Українки та Івана Франка, одночасно виводячи її поза національні межі і вписуючи її у річище європейської новітньої драми.

1. Д. Гусар-Струк. Винниченкова моральна лабораторія // Сучасність. – 1980. – № 7–8. 2. Данько М. В. Винниченко. Проба літературної характеристики // Літ. Наук. Вісник. – 1910. – Кн. 7. 3. Дзюба І. В. Винниченко : повернення // Рад. Літературознавство. – 1989. – 1989. – № 8. 4. Дем'янівська Л., Семенюк Г. Українська драматургія. Тенденції розвитку. – К.: Вища школа, 1987. 5. Костюк Г. В. Винниченко та його доба. Дослідження, критика, полеміка. – Нью-Йорк, 1980. – 283 с. 6. Пащенко В. Триптих про В. Винниченка // Магічний кристал. – Кіровоград, 1995. – С. 92–141.

**М. М. Гнатюк**, д-р філол. наук, проф.,  
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

## **ЛІТЕРАТУРНА СПАДЩИНА В. ВИННИЧЕНКА В РЕЦЕПЦІЇ УКРАЇНСЬКИХ ТЕКСТОЛОГІВ**

*У статті розглядаються джерелознавчі аспекти й текстологічні проблеми творчості В. Винниченка у призмі наукових студій українських дослідників.*

**Ключові слова:** *текст, джерелознавство, текстологія, архівні матеріали.*

*В статтє рассматриваются источниковедческие аспекты и текстологические проблемы творчества В. Винниченко в призме научных студий украинских исследователей.*

**Ключевые слова:** *текст, источниковедение, текстология, архивные материалы.*

*The article deals with source-researching aspects and textology problems of the creative work by V. Vynnychenko in the prism of scientific works by Ukrainian investigators.*

**Key words:** *text, source study, textology, archival files.*

Текстологічне вивчення творчості українських письменників ХХ ст. залишається однією з найактуальніших проблем сучасного літературознавства. Йдеться не лише про нагальну потребу забезпечення сучасного високоерудованого читача фахово підготовленими, науково вивіреними виданнями творів класиків української літератури, їхніми автентичними текстами (не "підправленими" цензурою чи ідеологічно заангажованою редактурою), а й про необхідну кількість спеціалістів-текстологів, здатних осилити цей, здавалося б, непосильний труд. Застережена умовність допускається лише задля того, аби зрозуміти, що ця надзвичайно копітка, виснажлива праця – не результат одного дня, а багатолітні труди й дні, той "чорний двір науки", про який згадував В. Перетц у своєму "Семінарії" [Перетц 1912, 7], оскільки виходив не з голої теорії, а з тривалої практики проваджуваних ним упродовж 1904–1912 років філологічних семінарів зі студентами університету Св. Володимира (нині Шевченкового) в Києві.

Продовжуючи традиції великого вченого, саме з такої практики виростають сучасні студенти-філологи, проте, на жаль, останніми роками лише зі спеціальності "літературна творчість". Ще не так давно текстологічні студії охоплювали і студентів спеціальності "українська мова та література", що цілком зрозуміло, адже йшлося про набуття базової філологічної освіти. Варто згадати, що й філологія як наука зароджувалася з дослідження античних текстів і завжди мала справу з рукописами. Уже в античні часи вчені-граматики – засновники філологічної школи, визначили основним завданням критику тексту, що ґрунтувалася на вивченні питань його достовірності, усуненні перекручень та підробок, внесенні виправлень, які сприяли відновленню первісного (авторського, якщо йшлося про гомерівські поеми "Іліада" та "Одіссея") тексту. З утвердженням християнства ця практика поширилася і в церковній екзегетиці, основу якої складало філологічне тлумачення біблійних текстів.

Отже, поряд зі специфічною галуззю в межах літературної теорії поетикою (заманіфестованою однойменною працею Аристотеля), означилася друга не менш важлива складова цієї теорії – генетика тексту, яка на відміну від науки про "техніку", прийоми літературного письма, зверталася до джерел тексту, тих першоелементів, на основі яких він "зростав". Відомий заклик випускника філологічного семінару В. Перетца, талановитого поета-неокласика, літературознавця М. Зерова "Ad fontes!" ("До джерел!") ще раз зацентрував важливість такої праці, яка забезпечувала б отримання глибоких, фундаментальних знань.

Одній із кращих випускниць філологічного факультету Київського національного університету імені Тараса Шевченка Тетяні Маслянчук (дівооче прізвище – Фокіна), повз лекційну увагу якої не пройшла філологічна практика, випало щастя доторкнутися до його величності Тексту. Наукові зацікавлення текстологічними проблемами творчості видатного діяча української культури Володимира Винниченка привели її до відділу рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. Результатом наполегливої праці став успішний захист кандидатської дисертації "Проза В. Винниченка: проблеми текстології" за спеціальністю "Літературне джерелознавство і текстологія". На жаль, багатообіцяючий шлях молодій обдарованій дослідниці (не можу тут не згадати – моєї кращої студентки, на захисті якої мала честь бути опонентом і долею якої повсякчас опікувалася) трагічно обірвався на самому злеті, при нез'ясованих обставинах автомобільної аварії. Разом зі світлою пам'яттю про молоду, прекрасну людину залишається і написане нею як матеріал для роздумів, з'яви нових наукових ідей. Тетяні Маслянчук не судилося бачити свою книгу "Проза В. Винниченка: проблеми текстології", та нею широко послуговуються нині студенти та дослідники, науковці й викладачі. В сучасному винниченкознавстві – це єдина текстологічна студія, яка увиразнює багатоаспектність життя і творчості відомого письменника.

Доречно зауважити, що текстологія творчості Володимира Винниченка має свою специфіку, а саме: відсутність в Україні архіву митця, зокрема, оригіналів його творів, рукописів, які могли б дати всебічну картину творчої історії текстів. Після йо-

го смерті в 1951 році у французькому містечку Мужен удова митця Розалія Ліфшиць передала їх до відділу рідкісної книги і рукописів Колумбійського університету в США, де у 1952 році відомий літературознавець Григорій Костюк (який і перевіз цей архів) створив Комісію УВАН (Української Вільної Академії Наук) для вивчення і публікації творчої спадщини письменника. Відтоді винниченкознавство успішно розвивалося лише за кордоном, завдячуючи насамперед студіям Г. Костюка, Л. Залеської-Онишкевич, М. Мольнара, В. Ревуцького й ін. "Що ж до "материкової" України, – за спостереженням сумлінного дослідника творчості митця В. Панченка, – то тут варта згадки спроба повернення спадщини В. Винниченка в середині 1960-х років (це питання ставилося О. Гончарем на 54-му з'їзді письменників України та І. Дзюбою в його трактаті "Інтернаціоналізм чи русифікація?". Спроба ця – з огляду на несприятливі суспільно-політичні обставини – виявилася невдалою, після чого штучна пауза затяглася ще на два десятиліття" [Панченко 1998, 5]. Велику роботу з повернення безцінних матеріалів на Батьківщину розпочав акад. М.Г. Жулинський, який у своїй книзі з промовистою назвою "Із забуття – в безсмертя" гірко зауважив: "У відділі рукописів Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка АН УРСР, де зібрані найцінніші архіви наших класиків, є лише поодинокі документи В. Винниченка: автограф оповідання "Чудний епізод" (1910) та недатований лист до "Літературно-наукового вісника"... Перспектив на поповнення архіву майже немає. Залишається сподіватися на доброзичливість і щедрість американських колег, які опікуються архівом В. Винниченка, адже лише спільними зусиллями можна представити якнайповніше творчість цього видатного письменника" [Жулинський 1990, 151]. На жаль, відтоді мало що змінилося. Доставлені в Україну окремі фотота ксерокопії не відтворюють цілісної картини генеалогії тексту, а відкритість американського архіву аж ніяк не свідчить про його доступність, хоча б з огляду матеріальної неспромоги українських дослідників поїхати туди. Поки що найбільшим досягненням сучасних вітчизняних учених є публікація та коментування "Щоденників" В. Винниченка, які вперше з'явилися друком за океаном завдяки старанням Канадського інституту Українських сту-

дій (Едмонтон; Нью-Йорк, поч.80-х років ХХ ст.), а також "епістолярного діалогу" Володимира Винниченка з Розалією Ліфшиць, опублікованого на сторінках журналу "Слово і час" Надією Миронець. Таким чином, праця Тетяни Масляничук є першим підступом до глибокого й всебічного текстологічного вивчення творчості В. Винниченка, що є можливим та успішним лише за умови повернення його архіву в Україну. До цього переважно йтиметься про літературне джерелознавство, яке має багато спільного з текстологією, але апелює не так до рукописних джерел тексту (автографів, різних редакцій та варіантів, чорнових начерків, планів тощо), як до друкованих видань, які досить часто з'являлися в Україні до того, як письменника оголосили "ворогом народу" й змусили залишити Батьківщину.

Нова парадигма дослідження творчості митця у книзі Т. Масляничук "Проза В. Винниченка: проблеми текстології" досить яскраво якраз виявляє джерелознавчий аспект, що має неперехідне значення для підготовки майбутнього академічного видання творів письменника – першочергового завдання сьогоденного винниченкознавства. Не випадково на самому початку свого дослідження Т. Масляничук наголосила: "Перед сучасними текстологами – дослідниками літературної спадщини В. Винниченка стоїть завдання дати ретельно перевірені тексти творів письменника, які б виражали його творчу волю і слугували надійною базою для наукового вивчення творчості митця" [Масляничук 2008, 6]. До сфери її наукового аналізу залучено листування В. Винниченка з харківським видавництвом "Рух", що в 1990 році було передано до Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України зі спецфондів КДБ, ксерокопії щоденників В. Винниченка з 1932 по 1951 роки, листування з І. Кошелівцем, В. Левинським, Г. Паламарем й інші матеріали, які складають фонд митця у відділі рукописів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка під № 171.

Як теоретичні, так і практичні аспекти дослідження тісно пов'язані між собою, органічно взаємодоповнюються. Погляд на літературну спадщину письменника як важливе джерело літературознавчої, культурологічної, біографічної інформації, дозволив Тетяні Масляничук глибше проникнути в суть загально-

історичних та літературних процесів в Україні та за її межами на початку ХХ ст. Спираючись на праці своїх попередників, значні досягнення винниченкознавців останніх десятиліть, а також докладне вивчення літературних джерел, дослідниця зробила вагомий внесок у розробку методологічних принципів сучасного літературного джерелознавства й текстології, збагачення їх теоретико-методологічної бази. Зроблений Т. Маслянчук стислий огляд архіву В. Винниченка, як і представлення окремих матеріалів із фонду Григорія Костюка, на жаль, не дозволили їй повною мірою виявити ті основні джерела тексту, які могли б залучатися сьогодні до вирішення проблеми публікації автентичних авторських текстів. Зокрема, в першому розділі фондоутворювача – "Художні твори", серед найважливіших джерел тексту представлені лише уривки рукописного роману "Слово за тобою, Сталіне!" та ксерокопія машинопису з авторськими правками роману "Лепрозорій". Зрозумілим, за таких обставин, є перенесення уваги авторки на художні друковані тексти, точніше: українські видання творів Винниченка, здійснені упродовж 20–30-х років ХХ ст., а також щоденникові записи, епістолярну спадщину та мемуари сучасників як допоміжні джерела тексту, що виявляють характерні особливості творчого процесу письменника. Звідси і своєрідність окресленого в роботі завдання – зосередження основної уваги на висвітленні історії видання 23-томного та незавершеного 12-томного зібрання творів В. Винниченка в Україні в 20–30-х роках, історії написання та видання шести еміграційних романів (саме на прикладі друкованих текстів): "Сонячна машина", "Поклади золота", "Нова заповідь", "Вічний імператив", "Лепрозорій" ("Прокажельня"), "Слово за тобою, Сталіне!", а також збірки дитячих оповідань "Намисто".

У першому розділі – "Видання творів В. Винниченка в Україні (20–30-ті рр. ХХ століття)" Тетяна Маслянчук звертається до основ літературного джерелознавства, детально простежує видавничу історію багатотомного зібрання творів В. Винниченка в Україні вказаного періоду, побутування їх у читацькому середовищі, аспекти співпраці автора та видавництва. Поза її увагою не залишається критичний дискурс названих творів у Росії та в Україні. На підставі детальних спостережень, висновок про те,

що на той час В. Винниченко був найбільш читаний і масово шанований прозаїк, особливо популярний серед молоді, є абсолютно справедливим.

Всебічно виявляється в роботі й така характерна особливість творчого процесу митця як органічне "входження" видавничої історії текстів у силове поле творчої історії, оскільки В. Винниченко надзвичайно відповідально ставився до редагування своїх творів, які незрідка демонструють сліди саморедагування. Обгрунтовано й переконливо показує ці приклади авторка, зіставляючи уривки окремих творів, видрукованих видавництвом "Рух" у проміжку не більше одного-двох років. Правда, варто застерегти, що на підставі зіставлення лише кількох оповідань у двох друкованих джерелах, без аналізу авантексту та інших прижиттєвих видань письменника, робити узагальнюючі висновки про проблематику основного тексту творів є передчасним.

Детально подано на сторінках першого розділу історію написання та видання в Україні еміграційних творів В. Винниченка – "Сонячна машина", збірки оповідань "Намисто", а також розглянуто історію нездійснених публікацій. Оскільки за відсутності основних джерел тексту, історія написання цих творів аналізується крізь призму щоденникових записів то, очевидно, цю особливість варто застерегти у наступних дослідженнях. Безумовною заслугою проведеної роботи є виявлені й на цьому комплексі архівних та друкованих матеріалів цікаві спостереження про визрівання і становлення творчих задумів письменника, прийоми та способи його письма, специфіку творчого процесу. Грунтовно досліджуючи видавничу історію роману "Сонячна машина" як в Україні, так і за рубезем, Т. Маслянчук доходить слушного висновку про загалом формальний підхід до вирішення складних едиційно-текстологічних проблем цього твору, а відтак – на часі перевірка і ретельне опрацювання тексту роману "Сонячна машина" на основі рукописних джерел, які необхідно доправити в Україну.

Характеризуючи історію написання та видання оповідань збірки "Намисто", дослідниця вдало "розшифровує" таке винниченківське поняття, як "якість праці", відкриваючи за ним надзвичайну самовимогливість й особливу відповідальність митця

перед читачами, особливо дитячого віку. Аналізуючи проблему співвідношення творчої волі автора й радянської цензури, вона всебічно та об'єктивно характеризує ті чинники, які впливали на заборону публікації чи викривлення текстів В. Винниченка, вироблення певних компромісів, або ж відмову від них. Наголошуючи на прагненні вияву творчої волі митця, дослідниця вводить у текст безпосередні його свідчення, почерпнуті з не публікованих раніше щоденникових записів, які потверджують драматизм і складність означеної проблеми в умовах тоталітарного суспільства. Аналізуючи поняття творчої волі автора в контексті історії української радянської літератури, тодішньої політичної ситуації, Т. Маслянчук справедливо виокремлює як найскладніші для вирішення – питання цензури та автоцензури, встановлення між ними тієї "видимої" межі, яка б дозволила увиразнити характер різнопланових змін тексту.

Відображення особливостей творчого процесу В. Винниченка в його щоденникових записах та мемуарах сучасників складає другий розділ монографії, де справедливо наголошено на актуалізації уваги до цих матеріалів у сучасному літературознавстві, переконливо вмотивовано процес поглиблення ідейно-художньої концепції митця, зокрема, й через аналіз історії написання еміграційних романів. Доречний розгляд історії щоденника як літературно-побутового, мемуарно-автобіографічного жанру, означив його унікальність як допоміжного джерела тексту. Саме в щоденникових записах найвиразніше реалізовано принцип Володимира Винниченка "чесності з собою", яскраво виявлено складові психології митця. Т. Маслянчук уміло структурує й детально характеризує різні "групи" записів письменника, зокрема – свідчення про еволюцію творчих задумів, умови та характер літературної праці, світоглядні та психологічні чинники творчої діяльності. Крізь призму вже опублікованих щоденникових записів вона проводить порівняльний аналіз деяких занотованих тут уривків тексту з тим, що згодом майже без змін було перенесено автором до друкованих видань. Наголошуючи на контекстуальності щоденникових записів В. Винниченка, авторка окреслює коло його літературного оточення, сферу творчих та наукових зацікавлень, вводить до наукового обігу ряд неві-

домих раніше реалій з цього унікального джерела. Саме зі щоденникових записів довідуємося про намір митця написати твір мемуарного жанру "Роман мого життя", де осмислювалися б як головні події його життя, так і широке історичне тло. На жаль, цей задум, як і деякі інші, лишився нереалізованим. Справедливе спостереження Т. Маслянчук: "Щоденники В. Винниченка містять неоціненний фактичний матеріал для вивчення творчої лабораторії письменника: занотована думка, уривок фрази, навіть інколи окреме слово допомагають чіткіше зрозуміти процес його мислення, настрої та емоції, що пізніше, сугестуючись, виплеснулись у рядки художніх творів" [Маслянчук 2008, 135].

Ще одним важливим завданням дослідження постає аналіз творчої історії еміграційних романів В. Винниченка: "Вічний імператив", "Лепрозорій" ("Прокажельня"), "Нова заповідь" (друга редакція), "Слово за тобою, Сталіне!". Якщо зважити на те, що саме поняття "творчої історії" досить містке й пов'язане з широким колом питань, породжених історією кожного окремого задуму, до яких входить: вивчення явищ дійсності, що викликали до життя даний твір, того реального матеріалу, який ліг в його основу, ідейно-естетичних поглядів митця, то, безумовно, вмістити у задані рамки аналіз усього комплексу архівних документів, пов'язаних з історією написання й становлення кожного твору досить важко. Тим більше, як зауважив Д. Лихачов: "Твір немислимий поза його текстом, а текст твору не може бути вивченим поза його історією. На основі історії тексту творів будується історія творчості даного письменника й історія тексту твору (встановлюється історичний зв'язок між історіями текстів окремих творів), а на основі історії текстів та історії творчості письменника будується історія літератури" [Лихачев 1983, 486].

Доречно наголосивши на тому, що еміграційні романи В. Винниченка – це художнє втілення його етико-філософської програми (конкордизму), Тетяна Маслянчук звертається до історії написання названих творів крізь призму допоміжних джерел, а саме – щоденникових записів митця. Вона вносить ряд істотних уточнень та доповнень до спостережень над виявленою проблемою одного з дослідників творчості В. Винниченка – С. Погорілого, а крім цього – детально й ґрунтовно розкриває особ-

ливості формування та становлення авторських задумів. В умовах політичної і моральної ізольованості, літературна творчість, віра у свою корисність людству стали, на думку дослідниці, духовним порятунком для митця, а провідним принципом усього життя надійна настанова "Nulla dies sine Linea" (лат. "Жодного дня без рядка").

Таким чином, висловлені на сторінках книги Тетяни Масляничук "Проза В. Винниченка: проблеми текстології" важливі наукові спостереження та рекомендації, залучення широкого масиву раніше не відомих архівних матеріалів, як і різнопланові студії інших українських дослідників, знайдуть своє широке застосування у подальшій літературознавчій практиці, значно розширять рамки сучасного винниченкознавства.

1. Жулинський М.Г. Володимир Винниченко // Із забуття – в безсмертя (Сторінки призабутої спадщини). – К., 1990. – С. 128–173. 2. Лихачев Д.С. Текстология. На материале русской литературы X–XVII веков. – Л., 1983. – 640 с. 3. Масляничук Т. Проза В. Винниченка: проблеми текстології. – К., 2008. – С. 184. 4. Панченко В. Будинок з химерами. Творчість Володимира Винниченка 1900–1920 рр. у європейському літературному контексті. – Кіровоград, 1998. – 272 с. 5. Перетц В.Н. Семинарий русской филологии. – К., 1912. – 64 с.

**Ю. В. Гнідан**, асп.,  
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

## **КОНЦЕПТИ ДОБРА І ЗЛА В ТВОРЧОСТІ АКУТАГАВА РЮНОСКЕ (на матеріалі новел письменника)**

*В статті йдеться про філософські концепти добро і зло в творчості Акутагава Рюноске.*

**Ключові слова:** *концепт, добро, зло.*

*В статье говорится о философских концептах добро и зло в творчестве Акутагава Рюноске.*

**Ключевые слова:** *концепт, добро, зло.*

*In the article focuses on the philosophical concepts of good and evil in the works of Akutahava Ryunoske.*

**Keywords:** *concept, good, evil.*

Акутагава Рюноске – один з найталановитіших майстрів японської прози. Це неперевершений новеліст, який жив у двох цивілізаціях: у традиційній японській та європейській, яка увійшла в Японію після відкриття країни у 1868 році. Цей новий період в історії країни прийнято називати періодом Мейдзі чи "реставрацією" Мейдзі (1868–1912). В курсі лекцій з історії японської літератури періоду Мейдзі М. Конрад зазначає, що на той час у країні було два основних завдання: покінчити з тим феодалним спадком, який заважав насадженню капіталізму, та якнайкраще захиститися від загрози перетворитися в колонію західно-європейського імперіалізму. Для виконання цих завдань, як вважає дослідник, дієвим був тільки один засіб – європеїзація [Конрад, с. 2–3].

Література в цей час, порівняно зі всім ходом життя – економічним та соціально-політичним, дуже запізнювалася. Це був період постійних пошуків. Автори шукали нові форми, новий зміст, нові засоби пізнання життя. Саме в цей складний для японської літератури час явився Акутагава.

На початку творчого шляху Акутагава турбували проблеми загально-гуманістичного, морального характеру, при цьому вони в нього ніяк не поєднувалися з соціальними проблемами. Він не шукав джерела людських нещасть. Він не зміг ще зрозуміти істинне призначення мистецтва, зрозуміти його місце в суспільстві, його високу відповідальність. Тому такими розпливчастими і суперечливими є його уявлення про панівні на землі добро та зло. Він усе своє коротке життя замислювався над законами світу, про сутність добра і зла, про сенс життя та істинні цінності.

Інтерес до цих двох протилежних концептів Акутагава почав виявляти ще на початку своєї творчості.

Концепт є багатозначним терміном. Концепт (лат. *conceptus* – "поняття") – стійка мовна чи авторська ідея, яка має традиційне вираження. В кожному суспільстві існують такі поняття, як добро і зло. Ці два концепти є антонімічними поняттями. Добро є поняттям моральності, протилежне злу. В житті кожної людини це поняття стосується всього позитивного та асоціюється з радістю, щастям.

В деяких релігіях добро та зло ведуть одвічну боротьбу за право першості у світі. В християнстві добро – це те, що приносить щастя, а зло розглядається як применшення добра. В даосизмі немає абсолютного добра та абсолютного зла, всі поняття відносні. Але якщо в житті добро і зло можуть співіснувати, то це тільки тому, що люди не ідеальні.

Акутагава був дуже проникливою людиною, він міг читати всі глибини людської душі. Головним у творчості Рюноске є філософські проблеми: думки про вибір у житті кожної людини, про неминучість покарання за скоєні злочини, думки про добро та зло.

Література допомагає осмислити, свідомий, моральний вибір людини. Розуміння добра – пошук правди, щастя, любові, гармонії. Письменник звертався до цієї теми, намагаючись допомогти читачеві знайти шлях добра – найбільшій цінності життя.

Своєю творчістю Акутагава Рюноске хотів примирити добро і зло на тому рівні, на якому їх примирити неможливо. І з цієї точки зору Акутагава цікавила природа творчості, про що свідчить його рання розповідь "Одержимий творчістю". У ній мовиться про популярного письменника початку XIX століття Такідзава Бакіна – людину, яка володіла нестримною фантазією. Письменник Бакін – визнаний майстер слова, який ніколи не сприймав критики в свою сторону. Він намагався ніколи не читати ніяких критичних робіт про власні твори. Та одного разу, перебуваючи у громадській лазні, став свідком розмови, учасники якої його звинувачували у плагіаті. Письменника сильно вразили слова кривдника, але ненависті Бакін не відчував. Йому тільки хотілося якимось чином виразити своє презирство кривднику. Та зробити це заважав вік письменника, адже він був людиною старшою.

Бакін – дидактик, який бачив своє завдання в тому, щоб відвертати від зла і закликати до добра. В пориві творчості такі люди недосяжні для зла і ненависті, але в звичайному житті беззахисні і часто не знають, як поводитись, тому що живуть за своїми законами, у своєму власному творчому світі. За радість натхнення вони відплачують "муками творчості". Тому і намагаються відмежуватися від світу, який їм незрозумілий і чужий.

Ця розповідь є життєвою. Автор змістовно описує всі події, одна за одною – тут і ставлення до критики, і процес народження нового твору, опис почуттів, страхи та емоції, що їх зазвичай відчувають письменники.

Рюноске неймовірно влучно помічає й відображає настрої, думки, відчуття людей; найбільш цікавим і дивовижним є те, що автор показує закономірність виникнення, протікання, трансформації таких хвилювань душі героя. У цій новелі об'єктом дослідження і "відображення" є внутрішній світ письменника, людини, рівень розвитку якої вище ніж у пересічної людини.

Акутагава майстерно відтворює контраст, розрив між тим, чим живе, чим одержима людина, яка живе творчістю, і тим, що складає сприйняття більшості.

Письменник вважав, що без здорового глузду неможливо досягти щастя. А якщо досягнеш, то таке щастя обернеться злом. Рюноске помилявся, мріючи поєднати такі несполучувані поняття як добро і зло; зберігаючи різницю, шукав єдність.

Утвердження моральних принципів Акутагава бачив у викритті зла, в утвердженні принципів гуманізму.

Протистояння добра і зла ми можемо чітко розгледіти в новелі-притчі "Павутинка". В ній розповідається про те, як Будда, гуляючи на березі Лотосового ставка, побачив усе, що творилось на його дні, яке доходило до самих надр пекла. В пеклі було чимало грішників. Будда звернув увагу на одного з них. Його звали Кандата, був він розбійником і за своє життя скоїв багато злочинів. Та одне добре діло в своєму житті він зробив: одного разу в лісі він побачив маленького павучка і хотів наступити на нього, але в останній момент пожалів його. За це Будда вирішив дати йому ще один шанс і опустив на дно ставка павутинку. Побачивши її, Кандата дуже зрадів – та злякався, що павутинка може порватися, якщо всі почнуть по ній лізти, і почав кричати, що це тільки його павутинка. Але вона все-таки порвалася на тому місці, де за неї вхопився Кандата. Будда все це бачив і з сумним обличчям продовжив свою прогулянку.

У цій новелі Акутагава показує, наскільки безмежним є людський егоїзм, який є насправді страшним злом. І допоки особис-

тість не звільниться від нього, то вона приречена на вічне пекло. Тому Будда, побачивши це, рве павутинку, і розбійник Кандата, який в новелі втілює в собі зло, знову попадає в пекло: "Серце Кандати не знало жалю, він думав тільки про те, як би йому самому врятуватися з пекла і за це отримав по заслугах: знову був повалений в безодню пекла" [Акутагава, 118].

Павутинка могла би вціліти, якби була укріплена добром. Та якщо зло, в даному випадку – егоїзм, торкається до неї, то вона одразу рветься.

Побачити людину істинну, справжню можна тільки тоді, коли на її долю випадає якийсь випробування. І тільки в такій ситуації можна побачити і людське добро, і людський егоїзм. Саме це показує Акутагава у своїй новелі-притчі "Павутинка".

Новели Акутагава сприймаються як повчальні, і як такі що засуджують зло і звеличують добро.

Про ідею людського добра йдеться і в новелі "Мандарини". В ній розповідається про те, як у вагоні поїзда Йокосука-Токіо сидить чоловік і чекає відправлення. В останній момент у вагон вбігає сільська дівчинка. Героя дратують її зовнішність, тупість, яка заважає їй зрозуміти різницю між другим та третім класами (забігши у вагон другого класу, вона тримала квиток третього класу). Ця дівчинка здається йому втіленням сірої дійсності. Коли поїзд рушив, дівчинка почала відкривати вікно, а чоловік хотів накричати на неї, тому що поїзд наповнився запахом задушливого диму. Та поїзд виїхав з тунелю, і у вікно влився запах землі, води та сіна. Поїзд проїжджав бідне передмістя. За шлагбаумом стояли троє хлопчиків. Побачивши поїзд, вони підняли руки і щось нерозбірливо кричали. Дівчинка вийняла мандарини теплого золотого кольору і кинула їх хлопчикам. І тут раптом чоловік все зрозумів: дівчинка їде на заробітки і хоче віддячити братам, які вийшли на переїзд, щоб її провести. Він зовсім іншими очима дивиться на дівчинку: вона допомогла йому хоч на деякий час забути про свою втому і тугу, і про незрозуміле, сумне людське життя; "І тільки тоді я зміг хоч на деякий час забути про свою втому та нудьгу, а також про незрозуміле, нище та нудне людське життя" [Акутагава, 123].

Золоті, сонячні плоди – мандарини, які в новелі втілюють радість, душевну щедрість, життя, добро, вриваються в сіру, сумну картину повсякденного.

Вчинок дівчинки чоловік сприймав як щось неймовірне, як чудо, адже сам він звук зовсім до іншого і ніколи би не вчинив так, як та бідна дівчинка. Тому він відчув, як його заповонило якесь незрозуміле світле відчуття.

Дівчинка в новелі виступила втіленням добра, сонячним променем, який пробивається крізь сірість та сум, що наповнюють чоловіка.

Цікавою для розгляду є новела "Жінка". Акутагава зображує злиття природи з жінкою. В новелі зображується хижа павучиха, яка дає життя поколінню молодих павуків, та її смерть. Розповідається про істоту, яка звичайно не є зовсім неспівчутливою. Але в основному зображена злим організмом, покликаним убивати та розмножуватись, а потім умирати. І на цьому її функції виконані. Для Акутагава павук став утіленням зла.

Роздуми про добро і зло, про буденний світ, у якому живе маленька людина в Японії, про її біди змусили Акутагава більш гостро і визначено звернутися до долі маленької людини. І як наслідок – поява новели "Вчитель Морі".

Це розповідь про учня, який через багато років зустрів старенького, жалюгідного чоловіка, над яким ще колись насміхався зі своїми однокласниками. Вчитель зі своїм, як і колись, божевільним виглядом, викладав англійську мову – та вже не за зарплатню і не учням в школі, а офіціантам у кафе (хоча це в нього ніколи особливо не виходило). І тільки тепер, ставши дорослою та свідомою людиною, колишній учень розуміє, як погано він колись чинив, а також про благородство характеру цього вчителя, який за мізерну зарплатню підлаштовувався під настрої учнів і хотів їм догодити, викликаючи тільки насмішки. Учень жалкує про те, що він злословив та насміхався над учителем. Це історія людини, яка нікому не потрібна, але яка хоче бути хоч якимось корисна суспільству.

Цікавою є новела "Смерть християнина". У ній розповідається, як по місту поповзли чутки, що Лоренцо, який жив при мо-

настирі і готувався присвятити своє життя служінню Богові, вступив у таємний зв'язок з дочкою продавця парасолями. А через деякий час виявляється, що дівчина вагітна.

Це новела про боротьбу добра і зла. Це був новий етап творчого осмислення Акутагаваю моральної сторони християнства в Японії, розкриття величності людського духу, який вірить у добро.

Загальнолюдські норми моральності – доброта, справедливість, правда, благородство, совість, чуйність – повинні проникати в людську психологію, ставати частиною її душі. А це – виховання почуттів, виховання тонкості, духовного багатства. Рюноске зображує боротьбу добра і зла не стільки у душах героїв, скільки у навколишньому жорстокому світі.

На сьогодні проблема морального вибору між добром і злом – питання, що хвилює і хвилюватиме ще не одне покоління. Завдання філологів полягає в спробі через художню літературу наблизити читача до розуміння моральних основ буття, до вміння розрізняти добро і зло.

Акутагава вдалося передати трагічне та розколоте світовідчуття людини ХХ століття, таким чином пов'язавши його з історичними та культурними аналогами з інших географічних, історичних і культурних пластів, таким чином вписавши його у загальносвітову культурну перспективу.

1. Акутагава Рюноске. Сочинения в 4-х томах. – Т. 4. – М., 1998. – С. 520.
2. Акутагава Рюноске. Новеллы; Эссе; Миниатюры: Пер. с яп. / Вступ. статья А. Стругацкого; Комментар. В. Гривнина. – М.: Худож. лит., 1985. – 620 с.
3. Гривнин В.С. Акутагава Рюноске: Жизнь. Творчество. Идеи. – М., Изд-во МГУ, 1980. – С. 115–160.
4. Гривнин В.С. Акутагава Рюноске. Био-библиографический указатель. – М., Изд-во Всесоюзной книжной палаты, 1961. – С. 92.
5. Конрад Н.И. Курс лекций по истории японской литературы эпохи "Мэйдзи" (1868–1912). На правах рукописи. ЛИФЛИ. 1934–1935 гг. Ленинград.
6. Крістева Ю. *Stabat Mater* / Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. 2-е вид., доповнене. – Львів: Літопис, 2001. – С. 662–679.
6. Фельдман Н. И. Предисловие. – В кн.: Акутагава Рюноске. Расемен. – Л., 1936. – С. 3–15.
7. Timothy J. F. *Iles Akutagava Ryunosuke: Three Themes.* – The University of British Columbia., 1992. P. 56–89.

А. Б. Гуляк, д-р філол. наук, проф.,  
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка,  
О. М. Башкирова, канд. філол. наук,  
Національний медичний університет імені О.О.Богомольця

## НОВЕЛІСТИЧНИЙ "КАНОН" У МАЛІЙ ПРОЗІ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

*У статті розглядаються особливості різноманітних новелістичних форм у творчості В. Винниченка. До того ж, новелістичний тип художнього мислення письменника проявився і в інших прозових жанрах.*

**Ключові слова:** В. Винниченко, мала проза, жанр, новела, оповідач, контамінація.

*В статье рассматриваются особенности различных новеллистических форм в творчестве В. Винниченко. Кроме того, новеллистический тип художественного мышления писателя проявился и в других прозовых жанрах.*

**Ключевые слова:** В. Винниченко, малая проза, жанр, новелла, рассказчик, контаминация.

*This article takes a look at some peculiarities of different forms of short story in V. Vynnychenko's creative work. Furthermore, novelistic type of author's artistic thinking was manifested in others genres of prose.*

**Key words:** V. Vynnychenko, short-prose, genre, short story, narrator, contamination.

Володимир Винниченко належить до тих письменників, які, ненастанно прагнучи якомога повніше охопити мистецьким зором сучасне їм життя, фактично здобуваються на створення його художньої енциклопедії. Звичайно, така розлога й багатогранна картина буремної доби, в яку випало жити письменникові, була б неможлива без складної жанрової системи, що забезпечила її особливу стереоскопічність, універсальність. Глобальна криза ustalених морально-етичних норм, особлива ситуація екзистенційного "роздоріжжя", в якій опинився сучасник, здобули найповніше вираження в драматургії й романістиці ("Записки Кирпатого Мефістофеля", "Чесність з собою"); небезпека закономірної нівеляції особистості в технократичних і тоталітарних суспільствах та шляхи її подолання й гармонізації людських спільнот художньо осмислені в соціально-фантастичному романі "Слово за тобою, Сталіне" і утопічній "Сонячній машині". Однак сучасна письмен-

никові дійсність в усій її складності й суперечливості найбільш глибоко і рельєфно відображена в малій прозі.

Історики літератури неодноразово зазначали високу активність малих прозових форм у період зламу століть. Цю особливість літературного процесу кінця XIX – початку XX століття констатували й сучасники, передусім І. Франко. Загальновідомі його висновки про новелу як універсальний жанр. Аналізуючи малу прозу В. Винниченка, М. Данько писав: "Переважно се невеличкі оповідання, ся форма найбільш відповідна часам, коли життя давало так багато вражіннь і хотілось їх швидче висловити і приймати нові, відповідає ся літературна форма і вдачі самого автора, багатій емоціональними елементами, коли між вражінням і його висловленням найкоротша дорога" [Данько, 1910; 54–55].

Мала проза В. Винниченка витворює цілісну картину суспільного життя межі століть. Селянські бунти, поневіряння заробітчанин, духовні пошуки інтелігенції, життя ув'язнених, патріархальний світ українських поміщиків, що відходить у минуле під тиском нових суспільних віянь, – весь цей спектр явищ відбито в оповіданнях та новелах письменника, що явили нову якість реалізму, увібравши досвід багатьох новоутворених мистецьких течій.

Безперечно, той пласт великої літературної спадщини письменника, який становлять малі прозові форми, потребує чіткішої жанрової диференціації. Цю проблему слушно порушував І. Денисюк, зазначаючи, що дослідники "ранню прозу Винниченка трактують сумарно як оповідання" [Денисюк, 1999; 249], а тим часом у ній необхідно виокремити і власне оповідання, і новели, і фрагментарні форми. Цілісний аналіз малої прози В. Винниченка дозволяє поглянути на неї як на складну систему жанрово-стильових утворень, що має в своїй основі множинність поглядів на світ і всебічність художнього дослідження суспільного і психологічного простору сучасника.

Попри складність, а часто – і невиправданість застосування до малої прози письменника однозначних дефініцій, очевидним є домінування в ній особливого типу мислення (загострено-емоційного, спрямованого на розробку місткої, лаконічної образності, суб'єктивізацію і психологізацію письма), що найповніше реалізується саме в жанрі новели. На межі століть новела як уні-

версальний жанр демонструє множинність варіантів, а відтак – і плинність та найрізноманітніші трансформації своєї форми. Активно взаємодіючи з іншими прозовими жанрами (оповідання, повість), вона сприяє динамізації, ущільненню їх художньої структури, загостренню конфліктів, увиразненню філософських підтекстів. Прозова творчість В. Винниченка являє надзвичайно широкий спектр трансформацій новелістичного канону, яскраві приклади застосування суто новелістичних структурних компонентів у межах інших епічних жанрів – оповідання та повісті.

За всієї різноманітності жанрових форм малої прози, у новелістиці письменника можна виділити два провідні структурні принципи організації художнього цілого: оповідь, де наратором постає безпосередній учасник подій ("Глум", "Рабині Справжнього", "Ланцюг", "Чудний епізод"), і розповідь, ведена від третьої особи, досить часто – з посиленням елементом драматизації ("Суд", "Салдатики!", "Студент").

Введення постаті оповідача відбиває загальнолітературний процес психологізації художнього викладу, пошуки такої літературної форми, яка забезпечила б ефект обсервації навколишньої дійсності "зсередини", через суб'єктивне сприйняття. Мала проза В. Винниченка представляє цілу галерею оповідачів – індивідуалізованих за допомогою мовних характеристик людських типів. Новели письменника, побудовані за принципом оповіді, становлять самобутній творчий феномен, у межах якого жанрова форма, що передбачає певний усталений канон, виявляє найрізноманітніші типологічні ознаки.

Саме позиція оповідача, його дистанціювання в часі і просторі від змальованих подій зумовлює особливості хронотопу, що, у свою чергу, дозволяють конкретизувати жанрово-стильові дефініції. Так, у новелі "Глум" В. Винниченко поєднує кілька наративних пластів: уривки з листа коханої оповідача і його відповідь; власне оповідь (суб'єктивізоване, оціночне змалювання смертника Семена Новогрудцева); фрагмент, що змальовує очікування страти в символістському ключі естетизації потворного. Однак провідним лишається все-таки голос оповідача; саме його сприйняття переломлює трагедію здрібніння людини через активізацію грубо-тілесного, тваринного її начала перед обличчям

смерті. Твір досить великий за обсягом, проте його виразно новелістичний характер зумовлений цілою низкою чинників. Це особливості хронотопу, передусім часові умови ведення оповіді. Характерна для новели емоційна заостреність зумовлена тим, що йдеться не про віддалені в часі події, а про те, що було пережите буквально вчора. Актуальність цих вражень для оповідача підкреслена авторським підзаголовком – "Лист з тюрми". Неоднорідність художнього матеріалу принципова для реалізації жанрової матриці в межах даного твору. Романтично-піднесеному тону листа коханої оповідач протиставляє своє нове бачення людської природи. Тут виразно помітний символістський прийом опосередкованого, непрямого означення понять. Те нове, що герой дізнався про сутність людини, безіменне і окреслюється як "воно": "Те огидливе, маленьке, що ми згорда зневажаєм і що хилить до землі найгордішу голову... Темне, маленьке, брудне... Кохана! Як це смішно і страшно!

Ти смієшся?

А ось прийде воно непомітно і неждано, розпихне нахабно твоє море, вип'є його, пацне ногою в твій Гнів і, маленьке, пошле, заволодіє всею твоєю душею, твоєю любовію, твоїми ідеалами, твоїми свята́я святих.

...Ти смієшся?

А мені хочеться ридати. Що ж воно таке?

Я тобі скажу, я вчора вперше побачив його" [Винниченко, 1919; 106].

Подальший виклад, пов'язаний безпосередньо з подією лінії (організація побачення Новогрудцева з дівчиною, зустріч закоханих) розкриває зміст символістської преамбули і має вже виразно реалістичні ознаки, однак символістські тенденції досить яскраво виявляються і в цій частині твору. Елементи символістського письма зумовлені передусім гнітючою атмосферою смерті. Семен Новогрудцев перетворюється у сприйнятті в'язнів на істоту іншого порядку, причетну до таємниці небуття і тому страшну й недоступну. З метою адекватного відтворення стану смертника В. Винниченко вдається до прийому візії. Оповідач ніби наділяється подвійним зором. З одного боку, він фіксує зовнішні враження (замерзлі калюжі, жовте вікно жіночої камери), з іншого – обсервує внутрішнім поглядом те, що недоступне його

очам: "...лице душі моєї було повернено туди, до "покійницької"" [Винниченко, 1919; 113]. Оповідач фактично наділяється більшими прерогативами, ніж, скажімо, в літературі XIX століття – завдяки новим, модерністським, принципам письма він наближається до деміургічної авторської позиції, спостерігаючи за героєм там, де, як традиційний оповідач – учасник подій, бачити його не може: "І я бачив: він сидить... Ні, це не так, він не сидить, не лежить, не ходить, не стоїть. Він єсть там. Самотній біля цього кишіння людей, таємний, особливий... Ні, він не сам, з ним є щось Друге. Вони вдвох, Воно і він, Чуття смерті і він. Чорне, тупе, непохитне, з роззявленою пащею Воно стоїть над ним і методично, холодно-кам'яно дивиться йому в душу" [Винниченко, 1919; 114]. Дана сцена розвивається в напрямку розширення компетенції наратора – аж до злиття з героєм, про якого він оповідає.

Досить відчутні у творі й натуралістичні тенденції, як, наприклад, в епізоді зустрічі Семена і Клари: "Вона піднімала його, тягнула, цілувала. Він обнімав її ноги й бивсь головою об землю.

І помалу затих, підвівся. Лоб і кінчик носа чорніли порохом, а очі були мокрі й на підборіддю блищала слина, звисаючи бурою, тягучою павутиною на груди" [Винниченко, 1919; 123].

Така полістилістичність художньої структури, як і різноманітність наративних пластів, створює особливу психологічну напругу. В "Глумі", як і в більшості творів малої прози, де з'являється постать оповідача, використано фігуру обрамлення: ноти гіркоти й розчарування відкривають і завершують новелу. Оповідь (основна частина твору) побудована за принципом нагнітання почуття, що від зародження (звістка про смертний вирок) до пуанту (зустріч Семена і Клари) виявляє найрізноманітніші грані: напружене чекання в'язнів; страх, який навіює їм постать смертника; хвилювання оповідача, що став свідком зустрічі закоханих, і, нарешті, його гірке розчарування у найсвітліших почуттях людини.

Слід зазначити, що В. Винниченко дуже майстерно варіює рівень компетенції оповідача залежно від обставин, у яких той опиняється. Так, якщо уявний зір у цитованому вище фрагменті дозволяє йому, з одного боку, поділяти деміургічні функції автора, а з іншого – фактично злитися воєдино з героєм, то в сцені побачення його можливості обмежені до рівня звичайного спо-

стерігача. Тому таким несподівано болючим стає пуант: замість скорботного й величного прощання оповідач стає свідком огидної сцени – у даний момент Семена турбує тільки зубний біль.

У новелі "Глум" В. Винниченко являє вже абсолютно нову, порівняно з попередньою літературною традицією, якість психологізму, що може бути схарактеризований як неоромантичний (відомо, що Леся Українка зараховувала В. Винниченка до течії "новоромантизму"). Оповідач є автономною особистістю з власною життєвою історією, власним способом переживання дійсності, однак він не відокремлений від інших в'язнів. В. Винниченко художньо досліджує колективну психологію: наратор постає виразником настроїв людської спільноти, разом з якою здобуває той самий екзистенційний досвід. За глибиною розробки даної теми "Глум" можна порівняти з "Баладою Редінзької в'язниці" Оскара Вайлда, в основу якої лягли реальні події – страта гвардійця Чарлза Томаса Вулріджа, що здійснив убивство через кохання. Ліричний герой Вайлда, як і оповідач у Винниченка, акумулює в собі біль і страх усіх знедолених:

І наші дні, такі смутні,  
Неначе придавила  
Байдужості і самоти  
Важка незрушна брила;  
Так от з'явилась край стіни  
Розкопана могила.

Розвеста паша, де про кров  
Волала спрагло глина;  
Той труп, що завтра буде в ній, –  
Іще ж жива людина!  
Та ніч одна – і страхітна  
Проб'є йому година.

В своїх очах печаль і жах  
Понесли далі ми,  
А під стіною плентавсь кат –  
Страшне поріддя тьми;  
Здалися рядом домовин  
Нам камери тюрми [Вайлд, 2003; 208].

Дещо інший хронотоп маємо в "Куплі", що за своєю художньою структурою наближається до оповідання (композиція ускладнюється спогадами героя, фрагментарним введенням передісторії). Оповідач у даному творі значно більше, порівняно з "Глумом", дистанційований від змальованих подій: "Мені було тоді літ... Але що там літ!

Це було в ту добу, коли в грудях так співу багато, що хочеться сліз" [Винниченко, 1919; 160]. Ефект часової віддаленості посилюється за допомогою фігури обрамлення – дана фраза дослівно повторюється наприкінці твору. Такий спосіб викладу нібито більше характерний для оповідання з його врівноваженою емоційною тональністю, розлогішою структурою, меншою "концентрацією" життєвого матеріалу. Дослідники (Ю. Кузнецов, Наталія Шумило) неодноразово відзначали, що прийом спогаду досить часто стає структурним принципом; доцільно навіть говорити про окремий жанр оповідання-ретроспекції в літературі межі століть: "Жанр оповідання-спогаду не був випадковим... в еволюції жанрів малої епічної прози того часу. Саме цей жанр надавав сприятливі можливості до подальшого проникнення митця у внутрішній світ людини" [Кузнецов, 1995; 123].

Твір має кілька відносно самостійних художніх ліній – кохання оповідача до Іри, його мандрівка з жебраками, здійснення "операції" (підпалу панської економії), які поєднуються тільки наприкінці, у суто новелістичному пуанті, щоправда, проявленому не стільки в зовнішніх подіях, скільки у внутрішніх переживаннях героя. Попри досить великий обсяг, очевидними є композиційні елементи, притаманні передусім новелі. Особливого значення в художній системі твору набуває деталь. Так, в образі Іри візуально акцентована своєрідна вертикаль, що з суто новелістичною економністю передає характер дівчини: "Ї Іра від пояса до землі була освітлена, а лице й груди в затінку. Але сердитий вихор з боку лоба все ж видно було. Він так само буйно й нетерпляче стремів до гори, ніби сердивсь, що не пускають його кудись, куди він тягнеться з малих літ. У Іри все ніби стреміло кудись: і лампа з гострим абажуром, і висока купка подушок, і тонкий гнучкий її стан, і кров її, що завжди заливала зпочатку смугляві щоки, а потім гналась хвилею вгору, в лоб і вуха" [Винниченко, 1919; 163].

Системний аналіз твору дає можливість простежити поступову підготовку переломного моменту – пуанту. Цій меті підпорядковані і принципи змалювання пейзажу (по суті імпресіоністичного, що змінює тональність залежно від настрою оповідача), і система персонажів. Оповідач і його кохана, представники "свідомої" інтелігенції, мають свої образні відповідники у світі жебраків і злодіїв – Митрохвана і Ганну. Майбутній вендепункт простежується у нав'язливих думках оповідача, який мимоволі знаходить подібність між собою і Митрохваном, екстраполює грубу любовну гру злодіїв на своє почуття до Іри і з огидою відганяє ці думки.

Важливість пуанту як обов'язкової складової новелістичної структури настільки очевидна, що І. Денисюк вважає його характер (алогічність чи логічна зумовленість) одним з провідних критеріїв розмежування традиційної і суто модерністської новели. "Купля" демонструє надзвичайно майстерну розробку пуанту. Розгортаючи основний конфлікт у просторі внутрішнього світу оповідача, В. Винниченко акцентує увагу і на зовнішніх матеріальних об'єктах, надаючи їм значення точок опертя, поворотних пунктів, що стимулюють зміни психологічного стану героя.

Останній епізод твору наближається до драми, що загалом властиве для новели межі століть з її тяжінням до активної міжродової взаємодії. Лісова галявина фактично перетворюється на театральну сцену, а події, що на ній розгортаються, співвідносні з явами дійових осіб у п'єсі: зустріч оповідача з Ірою, його діалог з ранковим лісом, любовна сцена між Митрохваном і Ганною, розмова оповідача з Митрохваном. Функцію чеховської "рушниці", яка неодмінно повинна вистрілити, виконує пень – той матеріальний об'єкт, на який "заземлюються" почуття героя. Протягом усього твору оповідач постійно протиставляє себе і своє почуття до Іри Митрохванові і його тваринним інстинктам, однак у заключному епізоді ці дві постаті ототожнюються, однаково реагуючи на прихильність своїх обраниць: молодий інтелігент від надміру почуттів щосили б'є палицею по трухлявому пню, а за кілька хвилин бачить, як те саме робить Митрохван. В. Винниченко не говорить прямо про той згодад, який викикали в оповідача брутальні слова Митрохвана: "Без купила

до дівки не лізь", однак паралель між парами персонажів очевидна: Ганна цинічно вимагає від злодія плати за кохання; Іра чекає від оповідача подвигу (він мусить підпалити економію свого батька) – її цинізм іншого рівня, бо вбраний у машкару "ідеї", однак його сутність та сама.

Винниченківські новели, побудовані за принципом оповіді, досить часто наближаються до притч. У цьому випадку подієвий ряд, як правило, виконує ілюстративну роль по відношенню до певної тези, прямо чи опосередковано виголошеної оповідачем. Найяскравішим прикладом твору такого гатунку є "Рабині Справжнього", схарактеризовані Н. Алексеєнко як еліпсна (біцентрична) новела [Алексеєнко, 2009; 8]. Дослідниця акцентує увагу на формі організації художнього матеріалу (філософська бесіда), що реалізується в рамковій конструкції.

Подібний принцип введення оповіді знаходимо у творах А. Чехова. Російський письменник подає на початку твору коротку ремарку, окреслюючи місце й умови, за яких оповідач знайомить слухачів зі своєю історією ("Зиночка"). В. Винниченко також вводить читача у певну комунікативну ситуацію: в товаристві точиться суперечка про Дійсність та Ілюзію, нарешті в розмову вступає "добродій з сумовитими ласкавими очима" і оповідає два випадки, що є розгорнутим трактуванням фінальної тези: "...є щось більше і за Дійсність, і за Ілюзію, щось єдиносправжнє, чому служить все. І на мою думку, панове, зветься воно Чуттям життя. І коли Ілюзія чи Дійсність служать йому погано, ми лаєм та плюєм на них; і від всієї душі вітаєм та цілуєм, коли догоджають" [Винниченко, 1919; 142].

Твір містить два епізоди, однак уся його структура підпорядкована цій філософській максимі, а система персонажів злиотує всі його елементи в одне гармонійне ціле – узяті окремо, ці "новели в новелі" не були б повноцінними. Біцентричність оповідної структури зумовлена провідними філософськими категоріями – Ілюзія і Дійсність – і двома жіночими образами: потворної старої повії і відданої, жіночної Ольги. У творі використано "дзеркальний" принцип – ситуації, змальовані наратором, відображують одна одну в оберненому вигляді: зустріч з чарівною незнайомкою перетворюється для оповідача на кошмар – він

опиняється в лігві старої повії, і, навпаки, шпигунка, яка невідступно стежить за ним, виявляється його коханою Ольгою. Оповідна манера твору, позбавлена деталізації, наближається до сказової, хоча постать оповідача, як завжди у В. Винниченка, індивідуалізована (мовні характеристики видають у ньому дотепну й іронічну людину).

Подібну внутрішню структуру має новела "Чудний епізод". І. Денисюк у своїй праці "Розвиток української малої прози XIX – початку XX століття" порівнює новелу з сонетом, який будується за принципом *теза – антитеза – синтез*. Названий твір цілком відповідає цьому твердженню. Образу прекрасної Наталі протиставляється бридка повія; вдома в останньої оповідач бачить дивну скульптуру, що зображує потворну жінку з неймовірною красою в очах. Така художня концепція не нова для світової літератури – корінням вона сягає фольклору, неодноразово обіграна у творчості провідних європейських казкарів. Так, Г.-Х. Андерсен у своїй казці "Дочка водяника" створює образ загадкової Хельги, яка вдень має вигляд жорстокої красуні, а вночі перетворюється на велетенську жабу з добрим серцем. Естетична категорія прекрасного трактується відтак як категорія етична, і В. Винниченко художньо розробляє її в цьому ж ключі, проте вкладає в неї і нові смисли.

У його мистецькій концепції поняття краси невід'ємне від поняття сили (це декларує вже назва першої збірки – "Краса і сила"). Прекрасне пов'язане з вольовим началом, наділене здатністю перетворити світ, тому доброта, жертвовність, співчуття виконують по відношенню до краси компенсаторну функцію – вони важать лише там, де її немає. Таку трактовку теми краси в житті людини бачимо і в новелі "Ланцюг", де притчове начало виявляється чи не найбільш потужним.

Сюжет твору має параболічний характер. Микола закоханий у красуню Єлену, однак навряд чи може розраховувати на взаємність – дівчина живе з багатою тіткою і найімовірніша перспектива для неї – шлюб з розрахунку. Микола стає свідком того, як Єлена, користуючись своєю красою, примушує фабриканта, одного зі своїх залицяльників, піти на поступки страйкарям. Герой пропонує дівчині покинути розбещений світ, у якому вона

живе, і служити окраденим людям, однак вона відмовляється. Микола потрапляє до в'язниці, а, знову опинившись на волі, приходиться до тітки Єлени. Тут він дізнається страшну новину: Єлена перенесла віспу, яка спотворила її. Втративши красу, дівчина вирішує служити високій меті, до якої закликав її Микола.

В. Винниченко вдається до одного з найпоширеніших прийомів організації новелістичної структури – події центруються навколо деталі, що, набуваючи додаткових смислових нюансів, підноситься до рівня символу. Наскрізним образом твору є ланцюг, що втілює глибоке й щире почуття оповідача до Єлени, його духовну "прив'язаність" до дівчини. Цей образ допомагає максимально містко і точно передати психологічний стан Миколи. Розгортаючи сюжет у двох планах – зовнішньому і внутрішньому, В. Винниченко досягає ефекту відлуння – все, що переживають його герої в дійсності, позначається на стані "ланцюга".

Поетику творів В. Винниченка цілком правомірно можна назвати поетикою опозицій: гострота конфліктів, часто – прямолінійність художнього вислову, свідомо відмова від інакомовлень, групування персонажів за принципом контрасту – все це дозволяє змалювати життєві суперечності з графічною чіткістю, представити квінтесенцію екзистенційної проблеми.

"Ланцюг", як і "Глум", демонструє ознаки символістського письма. В. Винниченко віднаходить адекватну форму для того, аби оповідь звучала в піднесеному тоні притчі. Твір має підзаголовок "Оповідання естета", а по суті є характерною для малої прози письменника "тюремною оповіддю". Оповідач, як і в інших новелах такої структури, індивідуалізований – він неспроможний зв'язно й послідовно розповісти свою історію і тому змушений читати її з зошита. Оскільки оповідь стилізована під "естетський" твір, то абсолютно виправданим є і прийом уособлення, застосований В. Винниченком до філософських категорій життя, краси тощо.

Краса, невіддільна від вольового начала, втіленням якої виступає Єлена, протиставляється розпусному середовищу визискувачів, влада краси протиставляється владі грошей. Саме тому оточення Єлени уподібнюється до тварин – свиней, жаб, павіанів – або й неживих предметів – машин, грошових мішків. Про

сутність розкриття проблеми грошей і краси у творчості В. Винниченка пише Н. Михальчук: "Якщо життя – базар, то особливо цинічно проявляє себе цинізм грошей там, де втягує в обмінний бізнес цінності вищого порядку: любов, красу, бажання" [Михальчук, 2005; 10]. Докоряючи Єлені, Микола каже: "Як ви не ціните своєї сили... Ви ж сила, страшенна сила! Ви знаєте, що таке Краса? Це той огонь, до котрого лнуть і звірі й птиці й люди. [...] Слухайте: ходітьте зо мною, ходітьте туди, до тих, що отовплєні гидотною, тьмою, страхіттям життя. Вони так ждуть вас!.. [...] І, повірте, вони зрозуміють вас, вони скоріше повірять вам, ніж десяти агітаторам, вони будуть боготворити вас, вони у проміннях Краси омийуть сажу й бруд неучтва, вони заплачуть і стануть львами" [Винниченко, 1919; 209–210].

Такий погляд на красу, хоч і овійаний духом романтики, в самій природі якої – протистояти міщанському середовищу, також є утилітарним. Герой Винниченка не є прихильником чистої краси – прекрасне, на його переконання, не може бути цінністю саме по собі і має служити певній надметі – тому щасливому майбутньому, "де буде все огонь, де буде все Краса" [Винниченко, 1919; 209].

Незважаючи на певну умовність викладу, продиктовану як формою оповіді, так і її притчовим ладом, В. Винниченко напрочуд тонко передає психологічну складність ситуації, особливо – у сцені прощання Миколи з Єленою. Герой глибоко переживає трагедію дівчини, однак чинить, по суті, так само, як і її залицяльники, – покидає свою кохану, бо краса більше не прив'язує його до неї невидимим ланцюгом. "Дзеркальний" принцип і тут втілюється в певній системі опозицій: *розрахунок – кохання, краса – потворність, гордість – смирення*. Постать Єлені моделюється подібно до антитетичних образів Наталі і повії в новелі "Чудний епізод". Єлена після хвороби є дзеркальним відображенням себе колишньої – фізична привабливість і духовні чесноти міняються місцями.

За особливостями сюжетотворення й характером нарації до проаналізованих новел близька "Тємна пригода". Заголовок, що, як відомо, виступає важливою складовою художнього цілого, передбачаючи певну заданість читацького сприйняття, дає підстави зарахувати твір до жанру новели. В. Винниченко до-

силь часто обирає для своїх творів заголовки, які підкреслювали б часову обмеженість, миттєвість, винятковість змальованих подій: "Момент", "Чудний епізод", "Таємна пригода". У цьому творі немає характерного для новели-оповіді обрамлення, як і прямої вказівки на фігуру оповідача, однак сам тон викладу наближений до невимушеної сказової манери. Таке інтонування досягається за допомогою зворотів на зразок: "Та чого б йому, справді, не ввійти в розмову з нею? Отто! От візьме, підійде й заговорить" [Винниченко, 1919; 122]. Вже початкові фрази твору дають підстави визначити його як новелу-оповідь – вони встановлюють часову дистанцію між моментом комунікації і змальованими подіями, а також між прихованим наратором і реципієнтом.

У "Таємній пригоді", на відміну від новел, де способом викладу є розповідь ("Голод", "Суд"), не виникає ефекту безпосередньої присутності читача, немає тенденції до створення драматичного ефекту. Специфічна сказовість створюється за допомогою "зняття" зайвих подробиць та ефекту тягlostі часу ("Так пройшло мабуть місяця півтора"). Новелістичним за своєю суттю є поступове нагнітання напруги і несподіваність фіналу. В основі "Таємної пригоди" лежить принцип обману читацьких очікувань: послідовно витворювана письменником атмосфера загадковості враз руйнується простою розв'язкою, – незнайомка приходила на побачення до Довгала з однією метою – завагітніти від нього. У "Таємній пригоді" своєрідно реалізується один з центральних постулатів модернізму – "краса заради краси". Витворення чарівної атмосфери стає самоціллю, письменник не розкриває читачеві таємниці химерної незнайомки – вона зникає безіменною і просить героя не шукати її.

За характером розвитку сюжету "Таємна пригода" подібна до "Сфінкса без загадки" того ж таки Оскара Вайлда. Взагалі, порівняння літературної спадщини В. Винниченка з вайлдівською естетикою не випадкове. Англійський класик є одним із провідних речників європейського модернізму, досвід якого, хоч і з присутніми корективами, був засвоєний українськими письменниками. Згадана новела Вайлда також написана у формі оповіді. Лорд Мерчїсон намагається розгадати таємницю леді Елрой, у яку закоханий, а після її смерті дізнається, що ця таємниця –

фікція, а його кохана "просто була жінкою із нездоланим потягом до таємничості" [Вайлд, 2007; 61].

Раціоналізму реалістичного письма з його наскрізним принципом доцільності О. Вайлд протиставляє "чисту красу" таємниці, мистецтво як витончену брехню, досконалу форму, що стає змістовною саме завдяки своїй красі. Прямолинійність Мерчісона, який шукає у вчинках коханої прихованого смислу, руйнує ілюзію, а відтак – і власне почуття. Вайлдівський постулат проживання життя як єдиної миті, що "сама по собі не більше, ніж мить", своєрідно трансформована Винниченком в оповіданні "Момент", що також акумулювало ознаки новелістичного жанру: оповідь як потужний засіб психологізації, проникнення у внутрішній світ людини; виняткові обставини зустрічі героїв; парадоксальний жіночий характер, мотивація якого значною мірою винесена в підтекст.

Універсальність новелістичного мислення, що чи не найповніше втілювало "філософію життя" В. Винниченка, потужну вітальну енергію його творчої манери, зумовила активну взаємодію новели з іншими прозовими жанрами. Це дало підстави Н. Алексеєнко трактувати низку творів письменника як жанрову контамінацію. Якщо І. Денисюк називає твори "Момент", "Зіна", "Раб краси" оповіданнями з огляду на те, що кульмінація в них підготована й логічно вмотивована всім попереднім перебігом подій, то Н. Алексеєнко вважає прозові зразки такої структури результатом взаємодії певних жанрових матриць.

Наприклад, визначаючи твір "Тайна" як еліпсну новелу, дослідниця вказує на тяжіння його художньої структури до жанру повісті. Справді, "Тайна" має досить значний обсяг (підзаголовок "Виривки з щоденника" задає певне сприйняття сюжету – як лінійного, підпорядкованого суворій часовій послідовності); структура твору ускладнена спогадами оповідача, ліричними відступами (мальовничий пейзаж українського вечора; соковитий натюрморт – вареники, освітлені призахіднім сонцем), окремими епізодами, які "нарошують" і увиразнюють магістральну сюжетну лінію (поневіряння голодного оповідача, іронічне сприйняття ним прочитаної статті про чудодійну дієту; випадок

з дівчинкою, що загубилася). "Тайна" має виразні ознаки психологічної студії й новели-портрету.

У центрі оповіді перебуває мсьє Лярош – парадоксальний характер, що дивиться на людину як на сукупність фізіологічних особливостей та неусвідомлених інстинктів, заперечує необхідність любові для людського життя. Головним об'єктом його спостережень стає жебрак, який має єдину близьку істоту – собаку. Мсьє Лярош переконаний, що, навіть втративши єдиного друга, жебрак і далі житиме, бо не здатен на любов, однак, ставши свідком зворушливої зустрічі цих двох істот після розлуки, усвідомлює вразливість своєї теорії. До новелістичного пуанту наближається розв'язка твору, яка вмить перетворює цинічного мсьє Ляроша на повну протилежність – він повідомляє своєму молодому приятелю, що переїжджає жити до внучки, отже, самотність і незалежність старого виявляються тільки позою.

На відміну від новели-оповіді, в основу якої покладено художньо-психологічне дослідження або ж образне розгортання певної філософської максими, ті малі прозові форми, де способом викладу є розповідь, виявляють дещо інші тенденції. Ці твори позначені передусім посиленням драматичного елементу. Вони найчастіше позбавлені того відчуття часової тяглості, яке майстерно відтворює винниченківська оповідь, і співвідносять дію з актуальним для реципієнта моментом читання твору, навіть тоді, коли автор застосовує характерні для прози граматичні форми минулого часу.

Однак у новелі "Суд" В. Винниченко послідовно дотримується форм часу теперішнього, що наближує сюжет твору до драматичного дійства. Гадасмо, слухним буде зауважити, що такий принцип організації художнього матеріалу свідчить про певний вплив чеховської манери. "Суд" відчутно перегукується з гумористичними оповіданнями російського письменника за рядом композиційних ознак і характером розгортання конфлікту. Чимало творів А. Чехова співвідносні з драматичним жанром скетчу, мізансцени, інтермедії ("Минь", "Зловмисник", "Жива хронологія"). Авторська мова в них зводиться до ремарок завдяки граничній стислості і дотриманню форм теперішнього часу, про які вже йшлося, головним рушієм сюжету є діалог. Ті самі хара-

ктеристики спостерігаємо і в "Суді" В. Винниченка. Експозиція твору нагадує зауваги драматурга до оформлення сцени та зовнішності дійових осіб: "Неділя. Був дощ, і надворі ще не зовсім вияснилось [...]".

Земський начальник Михайло Денисович Самоцвіт, вигодуваний, опецькуватий чоловіча, з підстриженими, мов стріха, чорними вусами й розтепірченими вухами, що дуже нагадують ліхтарі біля брички, вийшов із душних покоїв надвір і поволі ходить собі біля ганку, балакаючи з гостем.

Гість, молодий, високий панок із блідим, млявим лицем і з жовтяками під очима, приїхав позичити жатку, але Самоцвіт послав прикажчика на село, й видати її нема кому. Ходять і чекають балакаючи" [Винниченко, 2005; 117].

"Суд" наближається до чеховської манери і за характером відбору життєвого матеріалу. В центрі новели – анекдотичний, по суті, епізод: Самоцвіт переплутав братів Крутоноженків, однак смислові горизонти твору не обмежуються цим забавним випадком – В. Винниченко дає читачеві відчуття всю серйозність і складність соціальних проблем, які стоять за ним: сваволя і облудність влади, темнота знедоленого народу, незадоволення, що зріє в середовищі селян. Той самий спосіб напрочуд економного і влучного зображення складних соціальних і психологічних явищ бачимо у чеховських "Зловмисникові" та "Хамелеоні". В. Винниченко, як і Чехов, віртуозно використовує можливості новели, що, мабуть, як жоден інший жанр здатна представити будь-яке явище у максимально сконцентрованому, вільному від нашарувань вигляді.

Драматизація епічного викладу помітна і в ескізі (авторське жанрове визначення) "На пристані". Як і "Суд", твір відкривається наближеним до авторської ремарки означенням місця дії: "Вечір. Пристань. Дніпро задумливо плюскає легенькими хвилями об берег, і маленькі човники злегка гойдаються на них, наче граються" [Винниченко, 2005; 130]. Уся художня структура орієнтована не тільки на драматичний, а й на візуальний ефект, про що свідчить наведений підзаголовок – ескіз не передбачає чіткої структури й логічної завершеності, як власне новела, його мета – дати яскраву замальовку з життя, інколи він стає підготовчою роботою до написання більшого літературного твору.

Однак навіть у цій, по суті фрагментарній, формі, В. Винниченко обирає досить складну нарративну стратегію, що зумовлює й композиційні особливості ескізу – від широкого дніпровського краєвиду автор переходить до зображення людського натовпу, створюючи ефект багатоголосся, а далі вводить розлогий відступ, що має публіцистичні ознаки. Три епізоди з життя заробітчан мають характер мізансцен, що за певним мозаїчним принципом утворюють цілісну картину. Провідна роль у них належить діалогу, проте вони орієнтовані й на візуальний ефект і подібні до жанрових сценок, характерних для творчості художників-реалістів.

Новели "Голод", "Студент", "Салдатики!", що характеризуються підкреслено об'єктивною манерою викладу (розповідь), також співвідносні з драмою. У кожному з названих творів є експозиція (пейзаж), проте вона не ускладнює новелістичної структури, а швидше виступає настроєвим "зачином". Це вже не реалістична експозиція, що виконувала передусім інформативну функцію, а пейзаж, позначений імпресіоністичною манерою письма з його настановою на "олюднення" природи, наповнення її суб'єктивно-людським змістом.

Так, у новелі "Салдатики!" "увертюрою" до трагедії повсталої села стає картина похмурого весняного ранку. У творі наявна і передісторія, що, як правило, не характерне для новели, однак таке "пом'якшення" традиційно чіткого й економного новелістичного малюнку компенсується композиційними особливостями – зав'язку затримано, що дає читачеві можливість відчувати настрої людської спільноти і тільки потім дізнатися, кого і чому з такою тривогою очікують селяни. Основна дія твору моделюється В. Винниченком за принципом драматичної сцени: з одного боку – натовп селян, з іншого – солдати. Основний психологічний конфлікт розгортається між лідерами цих таборів – Явтухом і офіцером. Симетричність художнього оформлення епізоду розрахована передусім на візуальний ефект і безпосередність сприйняття – читач ніби сам стає свідком подій.

Як і в "Глумі", письменник майстерно відтворює психологію маси. Незважаючи на об'єктивність основної наративної моделі (розповідь), В. Винниченко дозволяє побачити світ очима стривожених селян завдяки не тільки реплікам, а й зоровим образом. Так, солдатська валка видається їм здала велетенською гадюкою. Зберігаючи вірність кращим традиціям реалізму, письменник охоче вдається до суто імпресіоністичного принципу фіксації миттєвого враження.

Подібну будову має новела "Студент". Її структура дещо чіткіша, позбавлена передісторії, яку заміняє суто драматичний ефект: про ймовірну причину пожежі читач дізнається з полілогу розгніваних селян, їхньої розмови зі студентом і стражниками. Розгорнутий пейзаж-преамбула не просто змальовує трагедію села, а й містить у сконденсованому, образному вигляді настроєві домінанти майбутньої сцени: зляканий місяць, що тікає від пожежі; байдуже до людського горя сонце. З-поміж селянської спільноти В. Винниченко виокремлює тільки поодинокі постаті: напівбожевільного від розпуки діда, Гаврила, Козубиху, створюючи ефект швидкого погляду, що перебігає від людини до людини. Дія новели центрується довкола поста-ті "чужого чоловіка", який з'являється в селі після пожежі, точніше, довкола слова "студент", що в контексті твору втрачає свій первинний смисл і перетворюється на означення чогось лиховісного, ворожого, адже селяни переконані, що підпал здійснили саме студенти. Одне нагадування про них здатне вмить змінити настрої маси: селяни, які зі сльозами на очах слухали полум'яну промову чужинця, готові вбити його, тільки почувши страшне слово з вуст стражника.

В структурі твору можна простежити дві емоційні вершини, що відповідають пуанту в традиційній новелі акції: вимовлене стражником слово "студент", що примушує селян поглянути на хлопця як на ворога, і самогубство новоприбулого, після якого знедолені обертають свою агресію проти стражників. В обох проаналізованих новелах – "Салдатики!", "Студент" – В. Винниченко досить активно використовує прийоми неоромантичного та імпресіоністичного письма, що забезпечує багатоплановість розповіді, об'єктивність і разом з тим –

психологічно точні екскурси внутрішній світ героїв. Особлива увага надається моделюванню художнього простору, що дає неповторний зоровий ефект.

Контрастний принцип групування персонажів, що передбачає свідоме уникнення "напівтонів", помітний і в новелі "Голод". Активізуючи драматичну складову, переносячи основне смислове й емоційне навантаження на діалог, письменник водночас змістовно насичує деталі (що також є однією з характерних особливостей новели як жанру). У постатях усіх трьох селян акцентовано одні й ті самі подробиці, що не розподібноють, а швидше споріднюють їх: "Всі три босі, з великими чорними пальцями на ногах, з якимись запалими сірими обличчями, зарослими бородами, з мужицькими вигорьованими шиями, на яких виразно темніли зморшки, всі три без шапок, з похиленими головами, всі три з чеканням у всій постаті неминучого лиха..." [Винниченко, 2005; 176].

Підкреслена в одній з паній портретна характеристика – "мрійні сині очі" – приховує гірку іронію – власниця цих чудових очей з цікавістю спостерігає за спійманими селянами, яких офіцер примушує бити одне одного. Ефект присутності, розгортання подій "тут і зараз", властивого для драматичного мистецтва, досягається не лише жвавостю діалогів, а й застосуванням імпресіоністичних прийомів. Так, на початку твору, зображуючи селян, що повзуть до вагонів по дну рівчака, автор простежує погляд свого героя, примушуючи читача подивитися на станцію, де розгортатимуться основні події, його очима.

У тих новелах, де основною наративною стратегією є розповідь, Винниченко значно ширше використовує можливості діалогу як основного рушія сюжету, свідомо прагне до економнішої й семантично місткішої деталізації, робить пейзаж потужним засобом психологізації. Однак ґрунтовні психологічні студії не є прерогативою виключно новели-оповіді. Так, у творі "Промінь сонця", де виклад ведеться від третьої особи, а персонажі фактично позбавлені реплік, письменник свідомо уникає зовнішніх драматичних ефектів. Основна психологічна колізія перенесена у внутрішній світ поручика Сидоркевича, який є спостерігачем і водночас – однією з двох головних постатей. Автор

вибудовує психологічно складну ситуацію – не поступаючись Сидоркевичу роллю наратора, він, тим не менше, спостерігає за смертниками його очима.

Розглядаючи творчість В. Винниченка, можна констатувати не тільки значну активність і різноманітність новелістичних форм у його літературній спадщині, а й особливий новелістичний тип художнього мислення, що проявляє себе і в інших прозових жанрах, зумовлює явища жанрової контамінації. У своїй власне новелістичній творчості письменник послуговується двома наративними стратегіями – оповідною і розповідною, що сприяють розробці різних модифікацій цього жанру. Якщо для новели-оповіді більше характерні ознаки психологічної студії або притчі, то новела, що представляє розповідну стратегію, тяжіє до створення драматичного ефекту, широкого використання можливостей діалогу та полілогу, моделювання образу колективного персонажа. Такі, на перший погляд, полярні підходи до організації художнього цілого дозволяють авторові досягти максимальної глибини психологічного аналізу і водночас забезпечують широту охоплення життєвого матеріалу.

1. Алексеенко Н.М. Стильові особливості малої прози Володимира Винниченка та проблема художнього напрямку: Автореф. дис. на здобуття наукового ступеня кандидата філол. наук (10.01.01) / Н.М. Алексеенко. – К., 2009. – 20 с.
2. Вайлд О. Балада Редінзької в'язниці. // Улюблені англійські вірші та навколо них. Перекладач і упорядник Максим Стріха. – К.: Факт, 2003. – С. 200–222.
3. Вайлд О. Поезія в прозі. // Provocatio: Літературно-мистецький журнал-книга. – Львів: Астролябія, 2007. – С. 51–61.
4. Винниченко В. Вибрані твори. – К.: Сакцент плюс, 2005. – 255 с.
5. Винниченко В. Твори. Том третій. – Київ – Відень: Дзвін, 1919. – 252 с.
6. Винниченко В. Твори. Том третій. – Київ – Відень: Дзвін, 1919. – 217 с.
7. Гнідан О.Д., Дем'янівська Л.С., Йолкіна Л.В., Гуляк А.Б. Володимир Винниченко. Грицько Григоренко: Штрихи до портретів. – К.: Вища школа, 1995. – 224 с.
8. Данько М. Володимир Винниченко: Проба літературної характеристики // ЛНВ, 1910. – Кн. 7. – С. 54–55.
9. Денисюк І.О. Розвиток української малої прози XIX – початку XX століття. – Львів: Науково-видавниче товариство "Академічний експрес", 1999. – 268 с.
10. Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX століття: Проблеми естетики і поетики. – К.: Зодіак-еко, 1995. – 304 с.
11. Михальчук Н.І. Мала проза Володимира Винниченка: від метафізичного до естетичного: Автореф. дис. на здобуття наукового ступеня кандидата філол. наук (10.01.01) / Н.І. Михальчук. – К., 2005. – 22 с.

А. І. Гурбанська, д-р філол. наук, проф.,  
Київський національний університет культури і мистецтв

**МІМЕЗИСНА МОДЕЛЬ "ЛЮДИНА І СВІТ"  
У ТВОРЧОСТІ ГР. ТЮТЮННИКА  
(до проблеми типологічних зв'язків  
із малою прозою В. Винниченка)**

*У статті розглянуто особливості художнього втілення мімезисної моделі "людина і світ" у творчості Гр. Тютюнника. Висвітлено ключові аспекти типологічних зв'язків воєнних повістей Гр. Тютюнника з малою прозою В. Винниченка.*

**Ключові слова:** мімезисна модель "людина і світ", характер, автобіографізм, сюжет, психологізм, художня деталь, нарація.

*В статье рассмотрены особенности художественного воплощения мимезисной модели "человек и мир" в творчестве Гр. Тютюнника. Освещены ключевые аспекты типологических связей военных повестей Гр. Тютюнника с малой прозой В. Винниченко.*

**Ключевые слова:** мимезисная модель "человек и мир", характер, сюжет, автобиографизм, психологизм, художественная деталь, наррация.

*This article represents the peculiarities of neorealistic model "human being and world" artistic personification in Hr. Tjutjunyk's creative work. Key aspects of martial stories by Hr. Tjutjunyk in comparison with short prose by V. Vynnychenko are highlighted.*

**Key words:** character, autobiographysm, plot, psychologysm, artistic detail, time, space, narration.

Українська проза постсталінської доби, зазнаючи в своєму розвитку виразних впливів естетики модернізму – імпресіонізму, експресіонізму, символізму тощо, як і в перші три десятиліття ХХ ст., виявляла тяжіння до "мімезисної моделі" [Ауэрбах 2000, 491] відтворення світу. Орієнтуючись на висвітлення духовної та соціальної сфер життя людини, кращі митці прагнули до максимально точного художнього втілення "правди життя", відтак сюжети їхніх творів визначили екзистенційні проблеми трагізму існування людини в несприятливому для неї світі, самотності й відчуженості, пошуку сенсу індивідуального буття. Мета цієї статті – дослідити крізь призму означеної проблеми деякі аспекти типологічних зв'язків творчості знакових представників двох літературних генерацій – Гр. Тютюнника та В. Винниченка.

Аналізуючи дискурс автобіографізму у творчому доробкові Гр. Тютюнника з погляду теорії психоаналізу З. Фрейда, В. Даниленко слушно констатував вплив на художні тексти цього письменника психічних травм, пережитих у дитинстві: "Зацикленість Тютюнника на психічній травмі пояснює його постійне повертання через творчість до свого дитинства" [Даниленко 2000, 4, 27]. Факти біографії Гр. Тютюнника воєнного часу та перших мирних років відбилися в його повістях відповідними мотивами (самотність, жорстокість, доброта, загроза смерті) та ситуаціями (подорож воєнною дорогою, зустріч та стосунки з добрими й лихими людьми). "Пам'яттю дитинства" визначена і морально-етична проблематика та характери малолітніх героїв оповідань В. Винниченка із збірки "Намисто": проблема дружби і приятелювання, взаємин дітей і дорослих ("Федько-халамидник", "Кумедія з Костем", "Віють вітри, віють буйні...", "Та нема гірш нікому.."), проблема внутрішнього роздвоєння особистості ("Гей, чи пан, чи пропав...", "Гей, не спиться...").

У повісті "Облога" (1969) Гр. Тютюнник, вдавшись до сюжетної оповіді від імені підлітка Харитона, відомі із власного дитинства життєві факти розглянув з погляду переживань головного персонажа (до війни помер дід, репресували батька, пішла з дому матір, померла остання рідна людина – бабуся) та його намагання вижити в екстремальних умовах абсурдного світу воєнного часу. Звернувшись до екзистенційної проблематики (відчай, страх, смерть), митець заглибився у психіку героя (сферу свідомого та підсвідомого) і змодельовав реальну дійсність крізь призму його світосприйняття (фронтіві будні, життєва особиста драма Мелані та ін.). При цьому образ автора часто сублимується в образ головного героя і цим самим інтегрує в собі усвідомлену (зовнішню) та неусвідомлену (внутрішню, властиву свідомості суб'єкта) діалектичність. Такий інтегративний нараційний прийом характерний і для повісті "Вогник далеко в степу" (1979), виклад тексту у якій також здійснюється через гомодієгетичну форму нарації. У повісті "Климко" (1976) виклад, теж заснований на основі автобіографізму митця, ведеться в гетеродієгетичній формі. Ведучи об'єктивну розповідь про складне становище, у якому перебував Климко, розкриваючи

його переживання й роздуми, Гр. Тютюнник усіх персонажів показав здебільшого через сприйняття Климка та стосунки з ним, сприяючи глибокому й докладному студіюванню його образу. У такий спосіб письменник створив монументальний образ дитини свого покоління.

При порівняльному аналізі всіх трьох повістей Гр. Тютюнника виявляється низка схожих структурних елементів: по-перше, це присутній в усіх творах мотив дороги; по-друге, імплікована ідея руху, що вмотивовує динамічність оповіді; по-третє, стислість художнього простору текстів; по-четверте, наявність "пуанту" – випадку або несподіваного повороту сюжету, що є визначальним у смисловому звучанні твору, але в кожному з них ця сюжетна схема має свої відтінки. Це в жодному разі не слід вважати самоповтором, недоліком прози Гр. Тютюнника. Такий тип сюжетобудування – прикметна риса творчості митця: його "воєнні" повісті складають єдиний метапростір; в основі цього простору лежить мімесисна модель, що варіюється. Гр. Тютюнник випробовував потенціал цієї схеми щораз у нових ситуаціях.

Так, у розкритті "діалектики почуттів" Климка з однойменної повісті функціонально вагомими є хронотопні елементи. Індивідуалізовані портретні деталі героя ("йде з торбою за плечима, худий, брудний, босий, а великі сині очі, червоні по білках, так і нишпорять..." [Тютюнник 1984, 2, 103]; "Климка обсипало колочим жарком, а ноги потерпли і знемоглися, як після щоденної ходьби..." [Тютюнник 1984, 2, 107]) спроеційовані на прикмети руху, поведінки, пейзажу. Вони сприймаються не тільки як ознаки фізичної знемоги героя, а і як свідчення його переживань. Взаємозв'язок цих деталей особливо відчутний у поєднанні з образом дороги, яку долає герой, що означена просторово і психологічно – через асоціативні образи природи (сонце, земля, небо, лісок, багаття).

Просторова організація повістей Гр. Тютюнника ґрунтується на міфологічній моделі органічно єдиного всесвіту. Має рацію Людмила Задорожна: простір у творчості письменника "є чинником, за допомогою якого людина здатна уповні пізнати не лише довкілля, а насамперед саму себе" [Задорожна 2005, 89]. Прозопростір митця організований як новий, художній світ,

"нова реальність", "новий ритм отих тисяч знаних речей" (Ю. Ліпа) за принципом універсальної картини світу, макрокозму. Такий підхід – ще одна ознака типологічної спорідненості Гр. Тютюнника з В. Винниченком: образи героїв обидва митці досліджували у зв'язку із середовищем.

Структуротвірним началом творів обох митців виступає не система подій, а свідомість персонажів, які прагнуть осмислити оточуючий їх абсурдний, ворожий світ. Грунтуючись на спіралеподібному розгортанні та співвіднесенні індивідуального хронотопу із вселюдським або універсальним, просторово-часова організація художніх образів підпорядкована психологічному завданню повного й усебічного розкриття внутрішнього світу героїв, тож сюжети творів побудовані не за зовнішньою, а за внутрішньою хронологією. Так, дорога Харитона ("Облога") – це та хронологічна канва, на якій постають не тільки його враження від побаченого й почутого в теперішньому житті, а й спогади про минулі події. Звернувшись до ретроспекції, прозаїк розгорнув мотив самотності героя у часопросторі, зафіксував його драматично-трагічні переживання з приводу своєї незахищеності в абсурдному світі. Як і Кость – герой оповідання В. Винниченка "Кумедія з Костем", який упродовж усього життя йшов до себе, гартуючи організм і відстоюючи право на існування, Харитон проходить випробування війною та сирітством. Відтворюючи екзистенцію персонажа в часопросторі, Гр. Тютюнник використав прийом контрасту кольорів, найчастіше – чорного та червоного. Гаму почуттів та настроїв героя письменник відтінив символічними кольоровими образами природи ("чорна смуга дороги", "чорний дим", "лагідне червоне сонце", "червона темрява"), які виступають засобом передачі його непевності, тривоги, відчаю, трагічних передчуттів.

"Постнеонародницька" позиція Гр. Тютюнника спонукала його до вибору персонажів із реального життя. Героями є сільські діти – вихідці з простого народу. Ставлячи акценти на "імперативі волі" сильної особистості з індивідуально й національно виразним характером, письменник орієнтувався на ідеал "волюнтаристської людини" Д. Донцова, що перегукується з естетичним мисленням В. Винниченка ("Федько-халамидник", "Ку-

медія з Костем" тощо). Творчий підхід обох митців збігається із твердженням філософів-екзистенціалістів: "для повного осягнення справжнього сенсу свого існування людина повинна пройти такі етапи: етап відчуття своєї вкинутості у цей світ і своєї покинутості в ньому, етап "межової ситуації" – усвідомлення конфлікту зі світом та свого невдоволення, що й приводить до самоаналізу, пізнання та вибору власних життєвих цінностей, і етап вільного та свідомого вибору дотримуватися цих цінностей у своєму житті" [Онишкевич 1996, 243].

Повість Гр. Тютюнника "Вогник далеко в степу" побудована на контрасті внутрішньої краси людини та абсурдного світу повоєнного часу: наперекір несприятливим обставинам, підлітки навчаються в ремісничому училищі, двічі на день долаючи далеку дорогу до нього. Використавши принцип контрасту (змалювання найменшого героя – Павлика – фізично слабким, але надзвичайно наполегливим), письменник підніс духовну міцність вдачі цього персонажа. Ствердженням автором необхідності суспільної людяності й активної доброти (підлітки допомагають Павликові видужати), передають промовисті деталі (в очі травмованому Павликові один з його друзів дивиться "прямо, сміливо", "розгорнув долоню і вклав у неї крайчик", "у хлібові тьмяно зблискували вдавнені дрібки солі"). За допомогою художньої деталі Гр. Тютюнник умів не тільки інтенсифікувати переживання ситуації чи виразити ідею, а й одним штрихом відтворити стан душі героя, його характер. "Дивлюсь, а в грудях тисне щось – отак не дуже, м'яко..." [Тютюнник 1984, 2, 35–36]. Художню деталь, як і інші зображально-виражальні засоби (жест, міміка, монолог, діалог тощо), прозаїк, подібно до В. Винниченка, спрямував на створення рельєфного характеру героя.

Специфіка мімесисної моделі "людина і світ", на відміну від "немімесисної (з обмеженою референтністю)" [Астаф'єв 1998, 148], позначена зосередженістю митців на виявах характерів персонажів у життєво достовірних обставинах. Так, основною метою Климка – героя Гр. Тютюнника є прагнення діяти згідно зі своїми моральними переконаннями. Персонаж кілька разів показаний у ситуації морального вибору. Його Климко, подібно до Федька – героя В. Винниченка (Федько двічі рятує сина до-

мовласника Толю – від загибелі на річці та від батькового покарання), здійснює відповідно до християнської заповіді любити ближнього: хлопчик дає притулок своєму другові і вчительці з маленькою дитиною, йде задля них у далеку дорогу по сіль, рятує від облоги чужу йому дівчину, вказує шлях до порятунку невідомому солдатові. Гуманні вияви внутрішніх переживань та діянь обох хлопчиків мають парадоксальне завершення: рятуючи інших, герої гинуть.

Як бачимо, Гр. Тютюнника та В. Винниченка єднає традиція експресивності. Спільними рисами їхніх творчих манер є експресія характеру, ситуації та конфлікту. У такий спосіб обидва митці підсилювали емоційно-естетичний заряд сюжету. Вони не моделювали напружений зовнішній сюжет, а звертали основну увагу на сюжет внутрішній – переживання героя з приводу подій і вчинків, на його відчуття свого досвіду в пізнанні світу та власної суб'єктивності, звертаючись при цьому до інтенсивної деталі, символу. Персонажі Гр. Тютюнника та В. Винниченка переконують у думці: художній образ, сам виступаючи як матеріалізована єдність ідеї і форми, є дійсним змістом мистецтва. Моделюючи драматично-трагедійні долі дітей (втрата рідних і близьких людей, злигодні, поневіряння, загроза смерті), письменники поставили своїх героїв у свідомо витворені морально-психологічні ситуації й завдяки широкому спектрові поетологічних прийомів і засобів (ретроспекція, асоціація, внутрішній монолог, невластива-пряма мова та ін.) рельєфно виявили риси їхніх характерів. Що стосується Гр. Тютюнника, то необхідно наголосити: ставши на традиційний для української літератури шлях реалізму з його вимогами правдивого зображення життя і характерів персонажів, прозаїк під впливом літературних традицій та модернізації художньої свідомості другої половини ХХ ст. вагомо збагатив естетичний тезаурус вітчизняного письменства.

1. Астаф'єв О.Г. Лірика української еміграції: еволюція стильових систем : монографія / Олександр Григорович Астаф'єв. – К. : Смолоскип, 1998. – 313 с.
2. Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе / Эрик Ауэрбах. – М. – СПб. : Университ. книга, 2000. – 510 с.
3. Даниленко В. Енергія болю (психічна травма в художньому світі Григора Тютюнника) / Володимир Даниленко // Слово і Час. – 2000. – № 4. – С. 27–29.

4. Задорожна Л. Простір як епісистема коду творчості Григора Тютюнника / Людмила Задорожна // "Прийшов, щоб не розлучатися...": На пошану 70-річчя Григора Тютюнника : наук. зб. – К. : Твім інтер, 2005. – С. 88–97. 5. Онишкевич Л. Екзистенціалістська модель у теорії літератури / Лариса Онишкевич // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів : Літопис, 1996. – С. 243–244. 6. Тютюнник Г.М. Твори : у 2 кн. / Григор Михайлович Тютюнник. – К. : Молодь, 1984. – Кн. 2 : Повісті. – 328 с.

**С. П. Денисюк**, канд. філол. наук,  
Національний авіаційний університет

## **В. ВИННИЧЕНКО В ОЦІНЦІ КРИТИКІВ ЖУРНАЛУ "УКРАЇНСЬКА ХАТА" (1909–1914)**

*У статті аналізуються праці критиків журналу "Українська хата", присвячені творчості В. Винниченка, розкриваються їхні погляди на новаторство і шляхи розвитку творчої індивідуальності провідного українського письменника ХХ ст..*

**Ключові слова:** літературна критика, новаторство, ідейно-художні пошуки.

*В статье анализируются работы критиков журнала "Украинская хата", посвященные творчеству В. Винниченка, раскрываются их взгляды на новаторство и пути развития творческой индивидуальности ведущего украинского писателя ХХ ст.*

**Ключевые слова:** литературная критика, новаторство, идейно-художественные поиски.

*The critical articles by the writers "Ukrainska Khata", dedicated to the works by V. Vynnychenko, were analyzed. There were also disclosed their views on innovation and the development of creative individuality in the leading Ukrainian writer of the 20<sup>th</sup> century.*

**Key words:** literary criticism, innovation, ideological and artistic search.

За понад столітню присутність В. Винниченка у літературному житті України про нього було написано сотні різножанрових публікацій, присвячених найрізноманітнішим аспектам багатогранної художньої спадщини. Однак і сама постать В. Винниченка, і його творчість досі залишаються малознаними і недостатньо вивченими. Причиною цього стало насамперед те, що з початку 30-х рр. і до кінця 80-х рр. ХХ ст. доробок письменника у радянській Україні був вилучений з культурного процесу, його

твори не передруковувались, а можливості для наукового дослідження залишались лише у вчених з-поза меж СРСР. Тому упереджені оцінки і давно задані інтерпретаційні канони осмислення і досі виявляють дивовижну живучість, заважають об'єктивному розгляду феномена В. Винниченка, з'ясуванню його місця і ролі у культурно-політичній історії нації. На наш погляд, глибшому осмисленню діяльності В. Винниченка сприятиме звернення до ще менш відомої сторінки нашої духовності – журналу "Українська хата", що займає особливо вагоме місце у тогочасній українській періодиці. Публікації часопису допоможуть краще збагнути специфіки складної суспільної атмосфери того часу, відчути особливості сприйняття творів В. Винниченка сучасниками, наочно продемонструвати вир суперечок навколо митця і сповідуваних ним поглядів.

Критики журналу в особі М. Сріблянського (М. Шаповала), М. Євшана (М. Федюшки), А. Товкачевського та інших пропагували ідею необхідності фронтального, всебічного та глибокого оновлення української літератури, підтримували новаторські пошуки в письменстві. Серед представників нової літературної генерації, творчість яких ознаменувала вихід національного художнього слова на нові щаблі розвитку, на чільне місце ставився В. Винниченко. Слід зазначити, що у письменника з "Українською хатою" були досить непрості стосунки. Спочатку він охоче відгукнувся на пропозицію редакції співпрацювати з новоствореним виданням. 1910 р. зі сторінок часопису побачили світ два оповідання В. Винниченка – "Тайна" і "Таємна пригода". Але приблизно у середині 1911 р. стався розрив митця з журналом. Обидві сторони по-різному пояснювали причини того, що відбулося, зрозуміло лише, що до охолодження стосунків призвів цілий комплекс причин особистого, творчого та політичного характеру.

У своєму огляді "На великім шляху (Про письменство наше в р. 1909)" М. Сріблянський, розглядаючи літературний процес, стверджував, що В. Винниченко міцно утвердився і домінує в оповіданні і драмі. Він, на переконання критика, "сміливий мандрівник по нетрях людського життя, відважний дослідник в заблудах соціальної думки і прокурор фальшивої моралі панів і рабів" [6; 54–55]. М. Сріблянський вказує, що творчість В. Вин-

ниченка становить собою межу між двома етапами українського письменства – старим "натуралістично-побутовим" і новим – "періодом аналітичного розгляду душі окремої одиниці, людини" [6; 55]. Критик наголошує на центральному пункті тогочасної творчості письменника – шукання нової моралі – моралі сильної, красивої і творчої людини, що розвивалася б у гармонії соціального ладу з душею індивідуума.

Критик І. Кончіц у статті "Володимир Винниченко (Ескіз)" розглядав уявну раптовість появи письменника на полі української літератури як результат багатовікового розвитку національної душі народу, його творчість "безпосередньо виростає з усього минулого України та її понівеченого сучасного" [2; 169]. Водночас він найкраще з усіх сучасників відчув вимоги часу, чутливо відреагував на нові віяння у світовій філософській і естетичній думці. "В творах його сконцентрувалась вся сучасна Україна, але думка письменника виходить далеко за обрії офіційного українства; він найбільше від усіх письменників ввів українську ідею в русло загальнолюдських стремлень, на довгі роки поновивши ідеали нашого суспільства; від нього першого серед українських письменників ми почули річи, які звикли чути від чужих, - цим він відразу поставив літературу на один шабель з іншими..." [2; 170]. І якщо з штучним відмежуванням В. Винниченка від попередньої традиції, означену критиком у цій публікації як "оголене поле", погодитись не можна, то абсолютно слушною виглядає його оцінка письменника як тонкого анатома суспільства і гістолога окремої людської душі, поставленого на одному рівні з Ф. Достоєвським, К. Гамсуном, У. Гансоном. Також позитивно розцінюються пошуки митця у сфері моралі, де він виявився "новатором, руйнівником старих етичних та естетичних підвалин, під тягарем котрих людині не вільно розвиватися, котра нищить цілком все індивідуально-цінне і надягає на неї ярмо трафаретності" [2; 175]. Суголосні думки у своїй рецензії на третю збірку оповідань В. Винниченка висловив С. Полуян: "Право людини на нове світле життя, вільне од всіх пут традиційної моралі і залежне тільки од одного свого Я, найшло свого апологета в Винниченкові. В цій області – уся сфера його творчості" [4; 76].

"Хатяни" одноставно високо оцінювали ранні оповідання В. Винниченка за розширення ним тематики і проблематики літератури, яскравість та свіжість образів, глибокий психологізм. Критики журналу відзначали своєрідність винниченкової концепції особистості, якій був притаманний неоромантичний культ "краси і сили" – мужньої, активної, вільної духом, сповненої відчуття власної гідності, гостро чутливої до будь-яких форм пригнічення людини. Це відповідало самому "хатянському" ідеалові особистості. Але з часом тональність виступів критиків журналу, присвячених В. Винниченкові, стає більш стриманою і прохолодною. На наше переконання, пояснювати це лише відходом письменника від часопису було б явним спрощенням. "Хатяни" із занепокоєнням стали помічати "симптоми упадку" в творчості письменника, вичерпання творчої сили, дорікали Винниченкові за тенденційність та схематизм окремих творів, недостатню роботу над ними. М. Євшан у своєму огляді "Українська література в 1913 році" писав: "Де не треба широкого розмаху і праці над композицією твору – там Винниченко уміє дати майстерні картини. Гірше стоїть справа там, де він починає "обробляти" тему і підсувати якусь доктрину. І оповідання стає зараз "роблене", тема затрачує свою свіжість і природний драматизм; хочаби дати забагато, автор дає "замало" [1; 286]. І як підсумок своїх спостережень критик стверджує, що творчість В. Винниченка вимагає пильнішої уваги і контролю з боку серйозної критики. "Час її, коли можна було наосліп йти за нею та тішитися її розмахом, – минув, в останні роки вона ввійшла в стадію, в якій при безкритичнім відношенні до неї – може зробити більше зла, як добра. Вона стала хвора в своїх основах і може призвести до розкладу літературного життя, коли би, крім популярності, ще мала силу та вплив на громадянство" [1; 287]. Еволюція В. Винниченка була особливо важливою для М. Євшана, оскільки критик пов'язував з нею подальший розвиток літератури у цілому.

Неоднозначно оцінювалась на сторінках журналу драматургія В. Винниченка. Загалом критики вважали, що творча природа письменника не створена для драми – "його творчість занадто розливна, буйна та горда, щоб могла піддатися драматичній

концентрації" [1; 245]. І якщо "Брехню" В. Винниченка усі критики видання сприйняли загалом прихильно, хоч М. Сріблянський і вважав її як твір "сугубо тенденційним", то подальші драматичні проби митця викликали здебільшого негативні відгуки. Так, зокрема, М. Євшан у рецензії на п'єсу В. Винниченка "Дочка жандарма" назвав її найслабшим з усіх драматичних творів, що не може задовольнити сучасного читача "ні такою драматичністю сцен, ані такими паперовими особами драми, ані тими мелодраматичними ефектами, які ослаблюють, а не підносять ефект поодиноких сцен" [1; 571]. М. Сріблянський відзначив сатиричний хист В. Винниченка у комедії "Співочі товариства", але не міг не вказати на його художню слабкість [7; 352].

Гострою була реакція критиків журналу і на перший роман В. Винниченка "Чесність з собою". І М. Сріблянський, і М. Євшан негативно оцінили твір. За словами першого, роман відкрив "нам очі на ту річ, яку я назвав апологією старого світу. Винниченко присвятив свої сили розробці полової проблеми і в своїй проповіді дійшов до визволення людини од усякої моральності: радість життя засліпила його. Радість життя дає і злочинство, і проституція, і поезія, і брехня. Все це В-ко мішає до купи і апофеозує – убивство в "Щаблях життя", брехню в "Брехні", проституцію і розпусту в "Чесності з собою" [5; 106]. На переконання критика, боротьба за індивідуальність у Винниченка виродилась у культуру "темних інстинктів пола". Важко погодитись з провідним "хатянином" у цьому випадку, оскільки базуються його висновки на ототожненні ідей персонажів твору з думками самого автора. Не помітили "хатини" і специфічної риси творчості В. Винниченка – її парадоксальності, складності, інтелектуального та філософського наповнення. Гадаємо, що у цьому разі можна вести мову про певну обмеженість естетичної думки того часу. Лише у кінці ХХ ст. дослідники справедливо зазначають, що "Винниченку – художнику властиві амбівалентність, яка й визначає його стосунки з героями. У романах і п'єсах письменника часто присутні опозиційні пари героїв... Авторський голос присутній як у монологах одних, так і у монологах інших персонажів, які протистоять один одному" [3; 262]. Слід також враховувати і те, що така прискіпливість до творів В. Винниченка

пов'язана з тим, що критики журналу, покладаючи величезну відповідальність кожного талановитого митця за долю нації, по-боювалися небажаного резонансу його експериментів з мораллю в душах сучасників.

Якщо "Чесність з собою" для того ж М. Сріблянського стала тим твором, після прочитання якого він кардинально змінив своє ставлення до шукань В. Винниченка у сфері моралі, то наступний роман "На весах життя" ("Рівновага") розцінювався більш високо. Значно докладніше спинився на ньому у своїй рецензії М. Євшан. Критик відзначає почуття заспокоєння і рівноваги, що приходить після прочитання роману, де автор "неначе устаткувався, споважнів і говорить, не хвилюючись" [1; 573].

Розглядаючи роман, М. Євшан робить спробу оцінити літературний доробок письменника у цілому. Базовою для розуміння природи таланту В. Винниченка є проблема складного співіснування почуттєвості, темпераменту та інтелекту. Саме домінування інтелекту в творах останнього часу призвело до того, що В. Винниченко став "літератом". "Вистачить прочитати яку-небудь з останніх драм автора, щоби почути, що давнього Винниченка, що зачарував Франка, немає, що єсть тільки Винниченко – літерат, який зручно, по-професійному опрацьовує свою тему, свою силу вже не черпає з себе, а дивиться на пальці європейських письменників, щоб й собі навчитися робити так, як вони роблять" [1; 575].

Отже, як бачимо, творчість В. Винниченка стала матеріалом для більш глибоких узагальнень теоретичного характеру щодо природи і психології художньої творчості, з'ясування тих факторів, що впливають на митця і визначають розвиток його індивідуальності.

І все ж, навіть піддаючи гострій критиці окремі твори В. Винниченка, полемізуючи з його поглядами, "хатяни" в особі своїх провідних критиків ніколи не ставили під сумнів вагомість доробку письменника у цілому, величезне значення його творчості в процесі оновлення та збагачення національного письменства. Критики видання одними з перших визначили характер, напрямки еволюції митця, порушили ті проблемні питання його творчості, над розв'язанням яких працює сучасна наука.

1. Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика / М. Євшан. – К. : Основи, 1998. – 658 с. 2. Кончіц І. Володимир Винниченко (Ескіз) / І. Кончіц // Українська хата. – 1910. – № 3. – С. 169–177. 3. Панченко В. Є. Будинок з химерами. Творчість Володимира Винниченка 1900–1920 рр. у європейському літературному контексті / В. Є. Панченко. – Кіровоград, 1998. – 272 с. 4. Полуян С. В. Винниченко. Третя книжка оповіданні. Київ. 1910 / С. Полуян // Українська хата. – 1910. – № 1. – С. 76–77. 5. Сріблянський М. Боротьба за індивідуальність (З літературного життя р. 1911 на Україні) / М. Сріблянський // Українська хата. – 1912. – № 2. – С. 96–108. 6. Сріблянський М. На великім шляху (про письменство наше в р. 1909) / М. Сріблянський // Українська хата. – 1910. – № 1. – С. 51–58. 7. Сріблянський М. Співочі товариства / М. Сріблянський // Українська хата. – 1918. – № 5–6. – С. 344–353.

**О. С. Задорожна**, здобувач,  
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

## **ПОЕТИКА ПРОЗИ У НОВЕЛІ В. ВИННИЧЕНКА "МОМЕНТ" І РОМАНІ О. ЗАБУЖКО "МУЗЕЙ ПОКИНУТИХ СЕКРЕТІВ"**

*Україна завжди і постійно стояла  
в центрі його шукань, мрій, болючих згадок  
і ностальгійних страждань.  
Вона завжди ятрила і некла його душу.*

Григорій Костюк

*У статті розглядається поетика прози в новелі В. Винниченка "Момент" і романі О. Забужко "Музей покинутих секретів".*

**Ключові слова:** В. Винниченко, О. Забужко, проза, поетика.

*В статье рассматривается поэтика прозы в новелле В. Винниченко "Момент" и романе О. Забужко "Музей оставленных секретов".*

**Ключевые слова:** В. Винниченко, О. Забужко, проза, поэтика.

*The poetics of prose in V. Vynnychenko's short story "Moment" and O. Zabuzhko's novel "The Museum of Left Secrets" have been reviewed in article.*

**Key words:** V. Vynnychenko, O. Zabuzhko, prose, poetics.

Літературна спадщина Володимира Винниченка – це золотий фонд української літератури. Творчість письменника – це постійні болісні роздуми про батьківщину та рідний народ. В. Винниченко володів умінням виявляти в житті й зображувати у своїх творах контрасти.

Письменник у творах звертається до несподіваних точок зору у сфері психології та моралі, шукає динамічних сюжетних ходів. У своїх творах В. Винниченко відвертий і водночас жорстокий. В. Винниченко показує нам, що час, наше життя складається з моментів: моментів щастя, суму, радості, турботи, хвилювання.

Новела "Момент" написана в імпресіоністичній манері. Емоційність і психологізм новели "Момент" змушують нас відчувати те, що переживає головний герой впродовж усього твору. У творі увага зосереджена на двох головних персонажах, які разом опиняються на межі життя та смерті: "Потім вона підвелась, стала на коліна, обхопила мою нахилену голову і припала довгим жагучим поцілунком.

– Так буде краще. Прощайте... – якимось терпко прошепотіла вона, підводячись.

– Я буду носити вас в душі.

Я схопив край її сукні, поцілував і випустив" [1, 905].

Головний герой твору намагається перетнути кордон з незнайомкою: "Як мене вб'ють, а ви зостанетесь живі, напишіть по такій адресі... Напишіть так: "Мусю вбито на кордоні. Вмерла так, як вмирають ті, що люблять життя" [1, 900].

Головна героїня Муся – це образ вольової жінки, образ вічної жіночності. Вона вважає, що щастя – це сукупність коротких моментів, а далі на нас чекає тільки буденщина. Муся надзвичайно любить життя, проте боїться нового кохання, довіритися іншій людині: "Наше... наше кохання повинно вмерти зараз, щоб, як хтось сказав, ніколи не вмирати. Розумієте мене хороший? Єсть якісь метелики. Вони вмирають серед кохання. Ви розумієте мене?" [1, 904].

Автор показує, що люди в екстремальній ситуації починають шукати тепла, розуміння з боку інших, іноді у них виникає ілюзія тимчасового кохання: "Пам'ятаю, від цього я почув її якоюсь близькою мені.

– Боже! Ви мокрий весь. Чекайте! – Вона вийняла з-під свитки хусточку і почала витирати мій лоб з серйозним і заклопотаним виглядом.

[...] Мені говорити не хотілось. Я тільки міг дивитись на неї" [1, 899].

Автор закликає нас: попри всі труднощі у житті, залишатися перш за все оптимістами, надає можливість читачам подумати над щастям людини та про плинність нашого життя.

Три покоління, три цілком різні епохи, з цілком відмінними умовами. І ті самі трагічні проблеми. Неможливо навіть сказати, в якій легше зберегти себе як людину, знайти себе, зцілитися, й не розсіятися на половинки, четвертинки, й інші подоби [...]. І саме це, мабуть, стержнева ниточка роману: як не зрадити себе (Леонід Плющ).

У сучасній українській прозі окреме місце займають твори, написані відомою в Україні та за її межами талановитою жінкою – Оксаною Забужко. Більшість її творів присвячені важливим проблемам сучасності і актуальним питанням фемінного дискурсу. Прозові тексти вражають своєю максимальною відкритістю, емоційністю, іноді сарказмом. Як людина глибокої ерудиції, О. Забужко широко використовує у своїх творах історичні й літературні асоціації, паралелі, що надає особливого колориту мистецькій палітрі письменниці. Головні героїні творів письменниці – це жінки, які хочуть й намагаються приймати активну участь у суспільному житті.

У 2010 році вийшов ще один бестселер О. Забужко – роман "Музей покинутих секретів". Як і попередні книжки письменниці, цей роман нікого не залишив байдужим. Саме ця книга зайняла перше місце у конкурсі "Лучшая украинская книга", який проводить щороку журнал "Корреспондент" у номінації "белетристика". Над цим романом О. Забужко працювала сім років. У одному з інтерв'ю письменниця зазначила, що роман "Музей покинутих секретів" не історичний, а має тільки історичний сюжет. Що "Секрети" – це метафора з подвійним дном. У романі є сюжет із подругою героїні, художницею, яка мала цикл полотен "Секрети". Проте, що в кожного з нас ще з дитинства є свої "секрети". Головна героїня Дарина запитує, що стається з отими секретами, про які ми забули, які колись у дитинстві закопали в землю і про які ніхто не знає? Головні події розгортаються в 2000–2004 роках, коли героїня цього роману, тележурналістка Дарина Гошинська, починає розслідування смерті своєї подруги художниці Влади Матусевич. У своєму творі письменниця ви-

користала спогади ветеранів, із якими вона зустрічалася під час написання цієї книжки, а також дуже важливим джерелом для більш достовірної інформації були використані архіви. О. Забужко у своїй книзі від автора говорить про те, що: "... цілком вигаданими в романі є тільки персонажі. Все, що з ними відбувається, дійсно відбувалося в свій час з різними людьми" [2, 822].

Головна героїня роману "Музей покинутих секретів" – Дарина Гощинська, яка працювала над фільмом, який змінив все її життя. За жанром роман – епічна сага (сага трьох поколінь, яка охоплює історію нашої країни ХХ століття, а саме історію за шістдесят років).

Кожен розділ роману був написаний від першої особи. В одному зі своїх інтерв'ю О. Забужко зазначила, що давати зовнішні події через внутрішнє життя героїв це "метод" письменниці. Основне направлення цього твору – це кохання головних героїв Дарини Гощинської й Адріяна Ватаманюка.

Наскрізна тема, яка проходить через весь "Музей..." – тема пам'яті, пам'яті нашого народу, нашої країни. Весь роман пронизаний долями різних людей у різний проміжок часу. Долі цих героїв, різні сюжети змушують читача з цікавістю читати "Музей..." з першої до останньої сторінки. У романі письменниця вдало поєднала соціально-психологічний аспект.

Ця книжка надає можливість читачу переоцінити свої цінності та згадати, переглянути нашу історію, про яку ми часто забуваємо, особливо зараз, коли наше життя має дуже швидкий ритм.

У романі письменниця ідеалізує своїх головних героїв, вона наділяє їх ідеальною зовнішністю, розумом, саме вони є відображенням авторського "я" в "Музеї...". Проте Дарина залишається попри всі надані їй позитивні риси, досить критичною по відношенню до себе: "Ти просто пуста кукла, Дарино Гощинська, каже вона собі, з відчуттям важкого несмаку, коли не відразі, до власної стрибучої персони на екрані, – натиснувши на кнопку "stop" на пульті і злігши в темряві головою на стіл. Красива баба, авжеж, під цим оглядом нічого тобі не бракує. Скаже, бадьориться... Перед ким ти вистьобуєшся, ніби на медаль заробляєш, якого хріна? Девочка-сорокалітка, вічна невиліковна відмінниця, гендлярка фейсом і прочитаними книжками, кукла, кукла, дурепа" [2, 86].

Вона кохає свого партнера Адріяна, який, на нашу думку, є досить ідеальним партнером для нашої героїні і не тільки. Вони кохають одне одного, живуть у своєму власному світі, світі, який вони зробили самі. Як і всі закохані пари, вони мають свої проблеми, і між ними теж виникають непорозуміння, проте це не заважає їм насолоджуватися одне одним.

У своєму романі письменниця порушила тему зради, а саме зраду Батьківщині, коханню, собі: "Це буде фільм про зраду, сказала вона Адріянові... Про зраду? Але ж ми так і не знаємо, хто привів облогу до бункера, це ж усе тільки наші здогади, – чия зрада, яку? Всяку. Батьківщини. Любови. Себе. Зраду – як дорогу, що веде до смерті, ми про це вже з тобою говорили – за кожну зраду хтось так чи інакше має заплатити, щоб виправити порушений нею в світі баланс сил. Що більша зрада, то більше жертви" [2, 815].

О. Забужко вміє у своїх творах переконувати читача, коли пише про свободу духу й можливість існування в усій світовій культурі нараз, про літературу як велику транснаціональну резервацію і душу. Полемічність у творчості О. Забужко свідчить, що її турбують філософські питання, які переважно залишаються без відповіді. Довіряючи підсвідомості у творчості, вона водночас культивує раціональне ставлення до життя, порушуючи феміністичну проблему, продовжує оберігати традицію, наголошуючи на культурному контексті, не може відмовитися від ідеї опору. Своім романом О. Забужко здійснила аналіз наслідків тоталітарного режиму [3, 196]. Попри всі суперечки, критики сходяться на тому, що творчість О. Забужко започаткувала в українському суспільстві дискусію на тему жінки й жіночності, а в літературі – на тему жіночого письма й жіночого погляду на сучасний світ [3, 192].

Володимир Винниченко і Оксана Забужко позначили нові напрямки розвитку українського письменства і заохотили молодих літераторів до нових шукань на шляху літературного поступу.

1. Борзенко О.І. Українська література. – Х. : Вид-во "Ранок", 2010. 2. Забужко О. Музей покинутих секретів. – К. : "Факт", 2010. 3. Харчук Р.Б. Сучасна українська проза. Постмодерний період. – К. : "Академія", 2008. 4. Журнал "Корреспондент" № 25 (413) 2 липня 2010.

## "ЧЕСНА ДРАМА ЖИТТЯ" ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА І МИКОЛИ КУЛІША (порівняльна характеристика життя і творчості)

*Стаття є спробою порівняльного аналізу життя й творчості Володимира Винниченка і Миколи Куліша. Увага зосереджується на життєвому кредо "чесності з собою", що було притаманне В. Винниченку, як засновнику "конкордизму" – теорії життя, та яким чином воно виявляється в творчому спадку М. Куліша.*

**Ключові слова:** "конкордизм", "чесність з собою", "політизованість людини".

*Статья представляет собой попытку сравнительного анализа жизни и творчества Владимира Винниченка и Николая Кулиша. Основное внимание уделяется жизненному кредо "честности с собой", которое присуще В. Винниченку, как основателю "конкордизма" – теории жизни, и каким образом проявилось в творческом наследии.*

**Ключевые слова:** "конкордизм", "честность с собой", "политизированность человека".

*The article is an attempt to analyse comparatively Volodymyr Vynnychenko and Mykola Kulish's lifeways and creativity. The work is focused on Vynnychenko's credo "honesty with oneself", which characterized him as the founder of "concordism" – the theory of life, and the way it is manifested in the artistic heritage of Mykola Kulish.*

**Keywords:** "concordism", "honesty with oneself", "politicization of human".

Без перебільшення, тріумфальним був прихід в українську прозу Володимира Винниченка. Його ім'я відразу стало поряд з іменами найвидатніших митців. І якби Винниченко, крім своїх ранніх оповідань, не написав би більше нічого, він усе одно лишився б у нашій літературі. А міг би й не написати, бо жити йому довелося в драматичний і жорстокий час, бо міг і не вціліти в ньому. Адже судилося йому бути буквально в епіцентрі всіх тодішніх подій в Україні, жити активним політичним життям, коли на літературу в людини, здається, зовсім не лишається часу і сил. Тільки натура титанічного духу й грандіозного творчого потенціалу могла не загубитися безслідно й не розпорошитися під руйнівними вітрами тієї страшної епохи, коли таких, як Винниченко, безжалюно винищувала машина тоталітарного терору.

Невеличке містечко Мужен департаменту Приморських Альп у Франції. Недалеко від нього є маленька ферма під назвою "Закуток". На ній 17 років прожив український письменник та політичний діяч В.Винниченко. Що це було: добровільна еміграція чи вигнання, коли кожна хвилина, проведена на чужині, пече пекельним вогнем і страшна хвороба – ностальгія точить серце? "Письменника, творчість котрого ознаменувала новий напрям розвитку української літератури, слава якого гриміла на рідній землі майже три десятиліття, було грубо, безжально викинуто з пантеону національної культури, його книги вилучені з бібліотек, а на ім'я було накладено ідеологічне табу" [Жулинський 1990, 128]. Таке може трапитись тільки із зрадником. Та ні! Це ми зрадили його і ... себе. Обікрали самих себе. І зараз повертаємо те, що вкрали колись. Повертаємо оповідання і повісті, написані рукою безмежно талановитої людини. Повертаємо драми.

Дружина письменника Розалія Яківна була переконана: "Хай тепер українські маси майже нічого не знають про нього, хай еміграція замовчує або чорнить його ясну постать, але це лише тимчасовість, швидко прийде час, коли ім'я його буде на всіх устах і пам'ять про нього співатиметься в найдальших кутках української землі" [Жулинський 1991, 127].

Десятиліттями ім'я В. Винниченка, як і М. Куліша, замовчувалося з ідеологічних поглядів. Їхні долі та творчі шляхи багато в чому схожі.

Відомий американський психоаналітик Джеймс Хіллман, який продовжив юнгіанський напрям, розробив кілька теоретичних питань про архетипи в психології. Саме в своїй книзі "Архетипна психологія" він торкається поняття "політизованість людини". "Сьогодні в моді, – пише дослідник, – розмови про "внутрішню" дитину. Є такий психотерапевтичний прийом – повернення до джерел. Архетип дитини за своєю природою аполітичний і бездіяльний – він не має зв'язку з політичним світом. І коли доросла людина говорить: "Ну що я можу змінити в цьому світі? Адже я така маленька", – в ній промовляє цей архетип... Такий тип людини – біда політичного світу, для нашої демократії. Демократія залежить від активно діючих громадян, а не від дітей" [Хиллман Дж. 1966, 156]. Таким активно діючим громадянином був М.Куліш. Раз і назавжди визначив для себе пріоритети у житті і слідував їм.

Ю. Смолич у мемуарах "Розповідь про неспокій", узагальнюючи свої спостереження над духовно-художнім розвитком драматурга й осмислюючи його роль у літературному русі 20-х – першої половини 30-х рр. ХХ ст., емоційно й натхненно писав: "...Був Куліш людиною виключної творчої та громадської енергії; все, що він встиг зробити, то був лише початок, тільки перший, несміливий ще приступ, тільки заспів і проба сил – все і в творчому, і в громадському житті Гуровича було ще попереду. Творчої та громадської енергії було в ньому закладено ген на багато-багато десятиліть, і розвивався його талант не повільно, не спроквола, а бурхливо – крещендо-крещендо! – як ні в кого з його сучасників" [Смолич 1968, 265].

Він стає однією з центральних постатей літературно-художнього процесу в Україні і провідним драматургом 20-х початку 30-х рр.

Наталія Кузякіна підкреслила: "Його театр був театром насамперед літературним, театром виразного, вагомого, багатогранного слова і іншим бути не міг" [Кузякіна 1970, 72]. Його театр – це життя, сповнене розмаїттям подій, відчуттів, саме там відбувається дійство реальності, чим жило суспільство. Там жило велике бажання кращого майбутнього для своєї держави, народу.

В 20-30 рр. ім'я Куліша почали асоціювати з негативними тенденціями в українській літературі. Висувалися звинувачення за прискіпливе тлумачення сучасності, що в п'єсах наявні ідеологічні перекручення, які кидали тінь на радянську дійсність, розвіюючи оманливі ілюзії народу.

Не могло бути по-іншому з людиною, що обрала складний шлях протиріч, аби жити за законами розуму, серця, у вірності із життєвою позицією та покликом душі. Як стверджував Оскар Вайльд: "Всіма, хто має непересічний розум чи красу, правує в житті лихий фатум, – той самий, що спрямовував непевну ходу монархів протягом усієї історії. Краще не виділяти над своїм середовищем. Бо на цім світі виграють лише потвори й нездари. Вони можуть невимушено сидіти і позіхати на виставі життя. Нехай їм нічого не відомо про радість перемоги, але ж зате вони обходяться й без гіркоти поразки. Вони живуть так, як ми всі мали б жити: байдужно, без турбот, без хвилювання. Вони не завдають руїни іншим і не знають її самі від чужих рук" [Вайльд 2003, 6].

Куліш викликав своєю особистістю, творчістю хвилювання і занепокоєння у правлячій верхівці. Його творчість піддавалася критиці за неприйнятні ідеологічні переконання, національні засади п'єс "Патетична соната", "Мина Мазайло", "Народний Малахій". Як наслідок, на першому всесоюзному з'їзді радянських письменників (17 серпня – 1 вересня 1934 р.) за ним закріпили статус буржуазно-національного драматурга.

Як свідчать рідні і близькі (це дослідив Володимир Панченко), Винниченко у дитинстві дуже нагадував свого ж таки літературного героя – Федька-халамидника з однойменного оповідання. Він був бешкетником і лідером, надзвичайно незалежним, волелюбним, зятим. Дух бунту, противенства став відтоді наскрізним для усієї його долі.

У Єлизаветградській гімназії, де Винниченко продовжив навчання після закінчення сільської школи, він кинув виклик "сильним світу цього". Національний одяг, українська мова, незалежна поведінка, екстравагантні вчинки стали причиною того, що з першого за знаннями учня він перетворюється на *enfant terrible*. Все це, помножене ще й на індивідуальну природу майбутнього письменника, стало причиною ненависті його до будь-яких форм гніту і гноблення.

У перших двох десятиліттях ХХ століття навколо особистості В. Винниченка теж вирували пристрасні суперечки. Проте "крайній індивідуалізм", відвертий європейський психологізм, нешаблонне й навіть антишаблонне мислення і, безумовно, злочинний тоді "український націоналізм" були вибуховою сумішшю для радянського тоталітарного режиму. Не можна було допустити, аби Винниченкові твори читачам сподобались, адже тоді почалось би найнебезпечніше для кожного режиму явище – бунт у свідомості людей. Адже слово письменника було насичене енергетикою пробудження, протесту, боротьби, воно несло в собі спонуку до дії. Тож "винниченківщини" боялися небезпідставно. І, починаючи з 1930-х і аж до 1960-х років минулого століття ні перевидань творів Винниченка, ні літературознавчих праць про нього не було. В офіційному радянському літературознавстві панувала напружена мовчанка навколо цього імені. Публікувалися лишень наукові дослідження за кордоном, серед

них найгрун-товніші – роботи основоположника винниченкознавства Григорія Костюка, який вивіз із Франції до США архів Винниченка і віддав багато років свого життя вивченню його літературної спадщини.

Григорій Костюк писав: "Володимир Винниченко в історії нашої літератури, як і в історії нашого національно-державного відродження, – постать виняткова. Трудно, а може, й неможливо поставити рядом з ним як відповідника когось з його навіть найбільших сучасників. Справді-бо: поет, романіст, драматург, філософ, публіцист, митець-маляр і з юних років – політичний та громадський діяч. В. Винниченко перший і єдиний серед українських письменників ХХ сторіччя, що його твори ще до революції 1917 було перекладено багатьма мовами" [Костюк 1980, 65].

Разом з тим Григорій Костюк наголошує, що твори письменника мали своєрідну історію: ними або беззастережно захоплювались, або їх так само беззастережно відкидали, лаяли й навіть паплюжили. І не лише на батьківщині, але й в емігрантських колах.

Про це свідчить і сам письменник. В листі до І. Борщака, датованому 17 березня 1948 р., В. Винниченко пише: "Висилаю Вам збірку своїх оповідань... Це буде перше видання моїх літературних праць в еміграції. Члени нової еміграції саме тепер присилають мені численні листи з визнаннями взагалі моєї літературної праці, називаючи мене "найбільшим-найкращим" письменником сучасної України... І от я хотів би, щоб у Вашій передмові було зазначено і, коли схочете, пояснено це чудне "непорозуміння": українська еміграція за 28 років не спромоглася (не схотіла?) видати ні однієї книжки "найбільшого письменника..."

"Як письменник-гуманіст Винниченко глибоко вірив, що в людині, в людській спільноті цілої нашої планети переможе добро, правда, щастя. Він пристрасно, до самої смерті вірив, що людство вийде ... на радісний шлях сонцеїзму і вселюдського узгодження. Ідея людського щастя проймає всю його творчість від перших оповідань і романів до останніх і досі ще не друкованих творів", – писав Григорій Костюк.

Життєвим кредо Винниченка можна вважати слова: "Будь чесним з собою". Так я думаю. І коли ти сам перед собою почуваєш, що ти не зробив нічого гидкого, то май мужність перебо-

роти біль і ясно дивитись в очі собі й іншим. І коли ти почуваш, що ні розум твій, ні почування не протестують проти твоїх вчинків, то тримай спокійно і твердо голову, недопускай болю..." [Жулинський 1990, № 9].

На нього, авторитетного політичного діяча, борця за комуністичні ідеали, було почеплено ярлик ворога соціалізму. Відверта сповідь у 1920 році не бралася до уваги, її ніби не існувало!

Політична діяльність В. Винниченка – 17 років підпільної боротьби проти самодержавства, нелегальні переходи через кордон, тюрми, еміграції. З одного боку, він пишався дорученою високою посадою (його призначили Генсеком Центральної Ради), а з іншого зневажливе ставлення Петербурга постійно ятрило душу: "Там, в передпокоях міністрів, в їхніх прийомних, під їхніми зневажливо-неуважними посмішечками топтав себе, бив по лиці, сам собі харкав у душу".

Сум і радість, відчай і віра, біль і надія поєдналися в його словах: "О Господи, яка то страшна, тяжка річ відродження державності... як трудно, з якими надлюдськими зусиллями, хитрощами, з яким часом одчаєм, люттям й сміхом доводиться тягати те каміння державності й складати його в той будинок, в якому будуть так зручно жити наші нащадки".

То вже історично склалося, що українські літератори ніколи не могли дозволити собі такої розкоші, як творчість поза політикою, поза боротьбою за кращу долю своїх земляків, долю України. За ту боротьбу В. Винниченко зазнав і ув'язнення, і еміграції, і шельмування, і тривалої заборони його доробку на Батьківщині, що неабияк позначилося на психіці та творчості письменника. Але протягом усього життя він ніколи не був байдужим спостерігачем протистояння Добра і Зла – навіть тоді, коли відійшов від безпосередньої політичної діяльності. Чимало літературознавців вважають, що він "був постаттю, яка кермувала духовною формацією цілого покоління, була видимим речником поступової й народної ідеї".

Іван Франко писав: "І відкіля ти такий узявся? – так і хочеться запитати д. Винниченка, читаючи його новели, яких у отсій книжці зібрано сім. Серед млявої, тонко-артистичної та малосилої або ординарно шаблонованої та безталанної генерації сучас-

них українських письменників раптом виринуло щось таке дуже, рішуче, мускулисте і повне темпераменту, щось таке, що не лізе в кишеню за словом, а сипле його потоками, що не сіє крізь сито, а валить валом, як саме життя, в суміш українське, московське, калічене й чисте, як срібло, що не знає меж своїй обсервації і границь своїй пластичній творчості. І відкіля ти взявся у нас такий? – хочеться по кождім оповіданню запитати д. Винниченка" [Винниченко 1968, 265].

В. Винниченко осмислював дійсність у найрізноманітніших видах і жанрах – від оповідань, романів, драм до публіцистичних статей і Універсалів Центральної Ради. Найвідомішими у його літературній спадщині є такі твори: "Краса і сила", "Раб краси", "Записки кирпатого Мефістофеля", "Сонячна машина", "Поклади золота", "Чорна Пантера і Білий Медвідь", "Між двох сил", "Пророк".

В основі своєрідності письма справді принцип Винниченкового героя, художника Олафа Стефензона: "Людина – це рух переживання, це думка, радість, печаль, мрія, страждання, надія. Техніка? Форма? Давайте її сюди, давайте найкращу, найдосконалішу форму: імпресіонізм, примітивізм, натуралізм, чорт-біс, все, що може найкраще обкреслити людину, давайте все сюди!" [Винниченко 1989, 628].

Прозова творчість Винниченка була новаторським явищем в українській літературі. Літературні пошуки Винниченка вирізняють ще й такі риси: інтерес до людей дна, причому відтворених, так би мовити, із середини їхнього життя, без осуду чи моралізаторства; пародіювання народницької прози, шаржування обмеженого та регресивного українофільства ("Ан-трепреньор Гаркун-Задунайський"); сміливе звертання до найтемніших закутків людської особистості, на які у літературному світі існували певні табу.

Винниченко здійснив справжній вибух у створенні нової української драми. Він написав двадцять три п'єси, які значно суперечили темам, проблемам, образам та стилістичним особливостям класичної етнографічно-побутової і навіть соціальної драми його попередників: "Дисгармонія" (1906), "Щаблі життя" (1907), "Великий Молох" (1908), "Базар" (1909), "Брехня" (1910) та інші.

Найактуальнішими і найболючішими для Винниченка були проблеми моралі, батьківства, материнства, боротьби і гармонії статей, спадковості, кохання, фізіології тощо.

Одним з головних пунктів Винниченкової "художньої філософії" – славнозвісній "чесності з собою", – бо вона незмінно присутня як у долі, так і у всіх творах Винниченка. "Чесність з собою" – це лозунг мрійника у далекому, дуже далекому від ідеалу світі. Узгодити раціональне і чуттєве, розум і серце, обов'язок і емоції – справа нелегка. Чесність з собою "працює" у Винниченка на всіх рівнях: міжособистісному, міжстатевому, міжнаціональному і т.д.

Важливою підвалиною особистого щастя, за Винниченком, має бути внутрішня рівновага, гармонія, отож, свою етико-філософську систему він назвав "конкордизмом" (від фр. Concorde – узгодження, злагода) і виклав у філософському трактаті під такою ж назвою.

Стан щастя мислитель інтерпретує як відчуття гармонійної співвіднесеності особистості з навколишнім світом. Творчість Винниченка належить культурі, народженій на зламі епох, яка в кращих своїх зразках тяжіла до усвідомлення вселенської гармонії. Згодом у "Конкордизмі" письменник заявить: прагнення щастя – споконвічна потреба "всього живого" і народжується зсередини, що є абсолютно органічним і природним.

Творчість М. Куліша – найяскравіша сторінка в історії української новітньої драматургії, загалом це непересічне явище у світовій культурі. Увібравши в себе кращі традиції світового та вітчизняного драматургічного мистецтва (Гете, Ібсена, Шекспіра, Мольєра, Чехова, Шоу, Тобілевича, Лесі Українки, Винниченка), Куліш є першопроходцем у розробленні необарокової п'єси, у якій органічно поєднуються елементи українського вертепу, лірики та епосу, поетизація ремарок, вагомість психологічного підтексту, злободенність і вічна актуальність ідейних дискусій, трагічність і комічність, гумор і патетика, слово і музика, реальне з уявним.

Значне та невід'ємне місце в творчості Куліша посідають твори, в яких прослідковуються українські національні ідеї. Саме ці твори стали точкою відліку в драматургії 20-30-х років ХХ століття, у яких проблискує гостра та незалежна суспільно-критична думка автора та сміливе шукання нових форм.

Микола Куліш був письменником пролетарської літератури. Він, як і інші письменники, змушений був відображати радянський спосіб життя – штучний, жорстокий, лицемірний, – і, звичайно, розкрити свій талант йому було важко. Але попри всі "за" і "проти", беручи до уваги навіть суперечливі висловлювання самого Миколи Куліша, варто підкреслити, що він був геніальним митцем, і художнє чуття його ніколи не підводило. Можливо, навіть всупереч набутому в радянський час світоглядіві драматург з позиції української ментальності відображав жорстоку правду, дивовижно точно витримуючи об'єктивність оцінки навколишньої дійсності. Микола Куліш дуже добре знав життя, побут, традиції та звичаї народу, тонко відчував розмаїтий український світ, і це дало йому змогу виразити у драмах непокірний козацький дух, показати велич і трагедію українця, відтворити його багатогранний, складний та суперечливий характер.

Складні процеси соціально-політичних перетворень у 20-30-х роках тонко вловив Микола Куліш. Як письменник-реаліст, він скурпульозно обсервував навколишню дійсність. Але під тиском офіційних органів, прорадянських критиків, цензорів і рецензентів змушений був шукати більш умовних художніх засобів – езопівської мови. І тому основна ідея його творів не лежить на поверхні – вона закодована, немов прихована від недремного ока. Сьогодні важливо відшукати "український код" Миколи Куліша, розшифрувати його твори, виходячи з традицій, звичаїв та психології, умов життя української нації. "Якщо ми хочемо збагнути глибинно покоління 20-х років, якщо ми хочемо знати його вірую, його внутрішню трагедію дисгармонійності, його звитяжні шукання нових шляхів, нової людини і, нарешті, його ззапочаткування в теорії та практиці нової доби модерного пореволюційного українського мистецтва, доби, яка ще й дотепер не завершена, – то ми повинні якнайглибше вивчити творчість і образи М. Куліша. Саме в них ми знайдемо таємниці й розгадки цих "м'ятежних" років, що їх вірним, активним творцем і сином був М. Куліш", – підкреслював Григорій Костюк [Костюк 1983, 127–128].

Події в Україні перших десятиліть ХХ ст. болем відгукнулися в серці і стали основою творчості Куліша – це зображення побуту, тонкої психології, соціально-культурних процесів та явищ,

інтелектуального рівня, почуттів. На сторінках драм доля українського села й селянина, духовні пошуки інтелігенції, держслужбовців, свідомість і почуття митців, психологічні тенденції в робітничому середовищі, світогляд інтелектуалів, духовний стан столичного й провінційного міст, національно-історичний розвиток та перспективи України.

У кожній із п'єс Миколи Куліша трагізм людського буття, усвідомлення глибинних дисгармоній духу, суспільства, світу. В центрі Кулішевої драматургії перебуває трагедія особистості у часи соціальних змін і протиріч. Як правило, соціальні умови держави впливали на життя звичайних людей. Якщо Куліш сміється або висміює, то це не сміх заради сміху, там глибока філософська, життєва проблема, що потребує розуміння, знаходження шляхів вирішення, а часто проблема, що століттями так і не була розв'язана.

Ю. Смолич писав у своїх "Розповідях про неспокій", що "тезу "реформи людини" Куліш взяв у ...Винниченка. Потреба "реформи людини" – для того, щоб вона стала здатною сприйняти революцію та всі її настанови, – це ж провідна теза винниченківської філософії..." [Смолич 1968, 255].

У драматургії другої половини 20-х рр. Куліш робить акцент на тип персонажа-інтелектуала. Скульптор Овчар, поет Ілько Юга, романтик Ромен, скептик Байдух, музикант Ігнацій Падур – інтелектуали-трагіки. Перед нами герої, кожен з своєю трагедією. Персонажі еволюціонують, від романтичного сприйняття дійсності до розчарування буття у світі. Людина мисляча в житті частіше страждає, тому мислити для героя означає свідомо пускати в своє життя неспокій, сум, самотність. Образи Куліша психологічно довершені, їх вчинки проаналізовані, що легко може зробити сам читач.

М. Куліш був не лише драматичним письменником з великим національним потенціалом, а й був представником інтелектуального напрямку в українській літературі разом з М. Хвильовим, В. Підмогильним, М. Зеровим та іншими. Художня майстерність, драматургічне сприйняття дійсності, без сумніву, сприяли написанню творів з тонким розумінням світогляду героїв, умов у суспільстві, в який їм доводилося жити. Як і Т. Шевченко, він

тонко відчував не лише ті проблеми, що вже набули або набували актуальності, а й ті, що тільки мали постати перед українським суспільством. Драматург міг художньо прогнозувати духовно-соціальні процеси, передбачати їх наслідки. Він змальовував те, що його непокоїло й хвилювало, змушувало забувати за безпеку власного життя. Як писав Іван Величковський, "три персти пишуть, а болить все тіло".

Кожною новою драмою Куліш зацікавлював читача, шукаючи новизни у художніх засобах, конфліктах, персонажах. Новизна – це не тільки привілей Куліша, але в нього використання тих самих форм і засобів у літературі набуває органічної єдності, притаманної йому письменницької індивідуальності. Художній метод драматурга характеризується синтезом поетик різних літературно-мистецьких напрямів і течій. Серед поетики М. Куліша елементи реалізму, етнографічного побутовізму, вертепного дійства, драматургії абсурду, натуралізму, потоку свідомості, експресіонізму, символізму. М. Куліш – реформатор драматургічної форми (композиція, архітектура твору). Його драми – це багатство слова, музики, контрастів, ритму, узагальнень, кольорів, метафор, алегорій, асоціацій, надтексту.

Драми Куліша розкривають людину у невід'ємному синтезі з державою, єдності їх інтересів у нелегкий час важких матеріальних випробувань, а часто людина змальовується як гвинтик державного апарату, вона є чужою, переживає самотність і нерозуміння, неприйняття її цим світом. З драматичною силою і справжнім трагедійним розпачем зафіксовано і початок протилежного процесу, – конфлікт між інтересами людини і реальними перепонами, що готує життя. Основним конфліктом п'єс 20-х та початку 30-х рр. був класовий конфлікт, ворожі зіткнення людей. Нелегкі взаємини особи і суспільства вперше в радянській драматургії осмислювалися в творах Куліша ("Хулії Хурина", "Народний Малахій", "Закут", "Вічний бунт").

Художній метод Куліша об'єднує лірику та епос, реалістичні картини життя, а також марення, видіння, існування на грані ілюзій, сновидіння та ін. Твори вирізняються єдністю образності та ритміки. Трагедійним драмам ("Народний Малахій", "Патетична соната", "Вічний бунт", "Маклена Граса") наявна система

поетичних образів символічного характеру, яка допомагає Кулішеві насичити твір тонким надреальним тлумаченням (місяць-то молодий, то шербатий; кривава луна; образ глинищ та смітників; образ дудки; тема передсвітанкового часу; образ золотого сонця, що його клюють чорні птахи, та ін.).

М. Куліш зробив величезний, досі гідно ще не оцінений внесок у розвиток теорії та практики драматургії. Він не мав жодної ілюзії щодо своєї долі, як і долі свого покоління. Куліш окреслює проекти власного "Я", України, своїх рідних, людини взагалі і формує у творах відповідно до визначених канонів. Він оцінював зовнішній світ, виходячи з ідеалів, які визначив для себе. Свідомо чи підсвідомо, але Куліш завжди був у вирі життя, писав про те, чим жив, як відчував. Його герої – це сприйняття того світу, в якому жило суспільство. Всі труднощі відірваності від життя, трагедії, несприйняття світом багатьох людей на сторінках драм М. Куліша. Світ героїв – це його світ.

Сьогодні, в умовах відродження нації, її змагань за гідне місце в європейському домі, поступово руйнуються штучно створені канони інтерпретації спадщини Винниченка. Існують вдалі спроби переосмислення художнього доробку, палке прагнення розгадати феномен митця, людини, політика, державотворця, повернути йому належне місце в пантеоні славних синів України. В неймовірних умовах Винниченко встигав скрізь: вчасно включався в політичну боротьбу; дивував найвибагливіших критиків літературними працями; зацікавлював і шокував театральну громадськість своїми незвично-новаторськими п'єсами; витрачав моральні й фізичні сили на полеміку з всеросійським читачем і критикою; закохувався і був коханим, зраджував і був зрадженим.

Винниченко постає перед нами вічним борцем, що відстоює звичку бути "чесним з собою", говорити не те, що потрібно, а так, як відчуваєш. Письменник свято вірив у право відстоювати різні переконання, бути чесним з собою та іншими, можливість зробити себе та інших щасливими.

Творчим надзавданням письменника було поширення резонансу українського художнього слова, виведення того із загуміньованого стану шляхом прилучення його до художнього досвіду світової літератури і європейської філософської думки.

Постаті Винниченка і Куліша для української інтелектуальної еліти були і залишаються символами європейської орієнтації національної літератури.

1. Вайльд Оскар. Портрет Доріана Грея. – К., 2003. – С. 6. 2. Володимир Винниченко. Олаф Стефензон // В.Винниченко. Краса і сила. – К.: Дніпро. 1989. – С. 628. 3. Винниченко В. Оповідання. – Братислава, 1968. 4. Жулинський М. Голгофа Володимира Винниченка // Винниченко Володимир. Заповіт борцям за визволення. – К., 1991. – С. 127. 5. Жулинський М. Из забуття – в безсмертя. – К., 1990. – С. 128. 6. Жулинський М. "Щоденник" Володимира Винниченка // Київ. – 1990. – № 9. 7. Костюк Г. Володимир Винниченко та його доба. – Нью-Йорк, 1980. 8. Костюк Г. У світі ідей та образів // Сучасність. – 1983. – С. 127–128. 9. Кузякіна Н. П'єси Миколи Куліша: Літ. і сценіч. історія. – К., 1970. – С. 72. 10. Смолич Ю. Розповідь про неспокій. – Ч. 1. – К., 1968. – С. 265. 11. Хиллман Дж. Архетипическая психология/ Перевод и ред. В.В. Зеленского. – Л., 1966. – С. 156.

**О. С. Кирилюк**, асп.,  
Інституту філології КНУ імені Тараса Шевченка

## **ФОЛЬКЛОРНІ ІНКЛЮЗІЇ В ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА (на прикладі оповідання "Федько – халамидник")**

*Розглянуто фольклорні інклюзії в оповіданні Володимира Винниченка "Федько – халамидник". З'ясовано особливості використання фольклоризмів, вплив на розв'язку твору. Аналізується символіка, яка засвідчує причетність головного героя до потойбічного світу, а також вказує на його смерть вкінці оповідання.*

**Ключові слова:** інклюзії, вікно, нечиста сила, похвальний обряд, очі, вітер, вода, ворота, камінь.

*Рассмотрено фольклорные инклюзии в рассказе Владимира Винниченко "Федько – оборванец". Выяснены особенности использования фольклоризмов, их влияние на решение произведения. Анализируется символика, которая удостоверяет причастность главного героя к потустороннему миру, а также указывает на его смерть напоследок рассказа.*

**Ключевые слова:** инклюзии, окно, нечистая сила, обряд захоронения, глаза, ветер, вода, ворота, камень.

*The folklore including is considered in the story of Volodymyr Vynnychenko "Fedko-khalyamydnyk" (Fed'ko the Mischief). There are found out the features of*

*folklore-oriented words and syntagms, and their influence on the plot of a work. Symbolism which certifies the protagonist's involvement to the world of dead and also specifies on his death in the end a story is analysed.*

**Key words:** including, window, impure force, ceremony of burial, eyes, wind, water, gate, stone.

Володимир Винниченко – неперевершений представник своєї епохи. Для фольклориста його твори є цінними, адже зберігають традицію українського народу. Яскраво виражений фольклорний вплив у оповіданні "Федько-халамидник". В ньому письменник через образ хлопця яскраво розкриває боротьбу добра і зла, проте інколи важко визначити, хто ж насправді є носієм добра, а хто – зла. Аналіз твору свідчить, що він насичений фольклорними образами, символами та мотивами. Зокрема, багату палітру фольклорної символіки репрезентують вікно (шибка), тин, ворота, джка, вода, річка, кінь, димар, вітер, біс, змії, млин, небо, очі, земля, камінь, гроші (копійки), дощ, грім, підкова, волосся, палиця, дерево (дуб), гвіздок, сонце, галка, шапка, пояс, швець, дорога, берег, смерть. Спробуємо розглянути найважливіші з них для розкриття справжнього образу головного героя – Федька.

Вікно (шибка) – частина дому, яка є межею між своїм (домашнім) і чужим (зовнішнім) простором, забезпечуючи зв'язок мешканців дому із зовнішнім світом.

За легендою, перший дім побудував сатана, а вікна прорубав Бог.

Семантика вікна як медіатора між "тим" і "цим" світом значною мірою виявляється в поховальному обряді і в повір'ях, пов'язаних зі смертю. Вікно разом із дверима і пічною трубою – шлях, яким душі померлих і міфологічних персонажів проникають в дім і покидають його. Через вікно у дім потрапляє смерть, а душа, яка вилетіла із тіла мертвого, спочатку стоїть біля вікна або відразу через нього летить на небо, тому потрібно тримати відчиненим вікно, коли в домі хтось помирає (для полегшення смерті). Вікно із зовнішнього боку – це місце для "чужих", які прибули з того світу (заподіюють шкоду). Через вікно покійники і злі сили вступають в контакт із людиною або проникають в дім. Згадаємо випадок, коли хлопчак викликали Толика гратися під дощем. Толик стояв у вікні: "Толя стає у весь зріст на вікні й маха руками, щоб його бачили. Але хлопці не дивляться на

вікно". Дивитись через вікно – форма контакту з "іншим" світом, що дозволяє побачити "небачене", наприклад нечисту силу, а також дізнатися про свою долю [Агапкина, Виноградова 1999, 536]. Також на початку твору Федько розбиває шибку з рогатки, таким чином знищує межу між двома світами.

Очі – орган зору, за допомогою якого людина може вплинути на долю іншої людини. Очі самі можуть у певних випадках передбачити майбутні події. Найчастіше у віруваннях очі пов'язані з можливістю зурочити, нашкодити живій істоті. Інші вірування стосуються хвороби очей, смерті, можливості осліпнути. У творі наявні такі синтагми: "Очі, очі хутко бігають", "Очі аж горять", – у народній демонології це ознака нечистої сили.

Вітер – це передусім вільний простір. За стародавніми уявленнями, повітря асоціювалося з порожнечою.

У віруваннях українського народу з вітром пов'язана символіка народження і смерті. У космогонії вітер виступає як божий дух, що входить до нерухомого тіла й зароджує в ньому життя.

Вітер поєднує негативну та позитивну символіку. Негативне значення закріпилось за сильним вітром, вихором, позитивне – за легеньким вітерцем. Атрибути вітру – хустки, рушники – використовуються у ворожіннях і трапляються у казках. Хусткою махають, щоб викликати вітер і таким чином налагодити зв'язок із потойбіччям, або відновити ситуацію творення космосу з хаосу, скориставшись притаманною йому енергією "вибуху". У творі є фрагмент, коли Федько крутить шапкою над головою, викликаючи вітер. Це можна розшифрувати як налагодження зв'язку із потойбіччям.

Цікавим є фрагмент з оповідання: "Наче біс який сидів у хлопцеві! Усі діти як діти – граються, бавляться тихо, лагідно. Федькові ж неодмінно, щоб битися, щоб що-небудь перевернути догори ногами. Спокій був його ворогом, з яким він боровся на кожному місці".

Біс, дідько – злий дух, демон. В народній демонології уявлення про дідька розвивались під впливом книжної (церковної) традиції, наближались до повір'їв про чорта, диявола. Дідько – язичницький бог, ідол. Будівання храмів на місці язичницьких каплиць – це очищення нечистого місця і вигнання дідька із його меж.

Дідько – нечистий, злий дух. Як книжний персонаж він часто трапляється в давньоруських повістях, у деяких замовляннях. Святий, який перемагає дідька, стає йому на шию, зв'язує, б'є його, виганяє в пустелю. Дідько – чорного (синього) кольору, волохатий, крилатий, хвостатий, на руках і ногах кігті, пускає кругом себе дим і сморід. Дідько може з'явитись у зооморфному вигляді – в образі чорного пса, ведмедя, вовка, "лютого звіра". Може постати в образі воїна, розбійника, ченця, навіть янгола. Назви дідька – чорний, синець, зелений пов'язані із символікою кольорів, які належать "тому світу". В давньоруських пам'ятках дідько викликає хвороби. В усних переказах заклиналих легенд дідько замінює чорта. У фольклорі дідько – "нечистий дух", який вселяється у людей і підбурює їх на злочини.

Тин – дерев'яна огорожа, яка позначає межу "свого" і "чужого" простору, захищає (реально і символічно) дім і двір від зовнішніх небезпек, від вторгнення злих сил. Сам тин і місце під тином служить локусом, куди відправляється і тікає все "нечисте". Під тин виливали воду після обмивання покійника [Агапкина, Виноградова 1995, 230].

Ворота – об'єкт і локус ритуалів, пов'язаних з символікою межі між "своїм" простором (будинком і двором) і "чужим", зовнішнім світом. При контакті з "чужим" світом ворота мають функцію захисту свого простору або відгін потойбічних сил. В віруваннях південних слов'ян ворота – місце перебування нечистої сили і одночасно об'єкт, через який наводилася причина. На деякі свята в ворота кидали палками і камінням, розбивали об ворота горшки, били палицями по воротах, щоб шумом відігнати нечисть, яка приносить біду. Порівняймо: "Федько сидить у себе на воротях, як Соловей-розбійник на дереві, і дивиться".

Камінь існував ще тоді, коли не було нічого, а була лише сама вода.

Камінь в народній уяві асоціюється зі смертю. Володимир Винниченко дає характеристику Федьку – "Камінь, а не дитина". Закам'яніти, перетворитися на камінь – означає перейти до іншого світу, померти.

Надгробок – паралель до каменя, за яким у казках або легендах є хід до підземелля – потойбічного світу. Однею із символічних

ознак каменя є те, що він, як і мертва кістка, холодний, неживий. Як і мерці, каміння лежить у землі, як і мерці воно не говорить.

Камінь – символ мертвої природи. Твердість, довговічність, непорушність, непіддатність змінам зумовлює його використання в охоронній і лікувальній магії.

В народній космогонії камінь трактується як опора, основа, стержень, вісь світу і уподібнюється світовому дереву і горі. Каміння перестало рости, коли Бог прокляв людей і землю за гріхи [Агапкина, Виноградова 1999, 449].

Образ води у фольклорі надзвичайно багатогранний. Життя і здоров'я, очищення й кохання – ось основні грані цього символу. Водою, як і вогнем, очищають від бруду – і тілесного, й душевного. Вода виступає також посередником між світом живих і потойбіччям, засобом для розкриття майбутнього.

Цікаві уявлення існували про вододіл між тим і цим світами. Вода є посередником між білим світом і світом померлих. На той світ у казках можна потрапити через криницю або, переправившись через річку чи море. Вірування, згідно з яким вода була шляхом на той світ, відобразились у стародавньому обряді поховання, коли мерців клали в човен, а той човен або пускали на воду, або спалювали. Це повинно було прискорити й полегшити переправу душі на той світ. Бажання Федька – "От сісти б на одну з них (крижину. – О.К.) і їхати на ній десь далеко-далеко" – безперечно пов'язане з обрядом поховання. Здатність води до очищення лежить в основі багатьох обрядів, і календарних, і родинних. До води звернено чимало замовлянь із проханням очистити людину від лихого. Очищення відбулося і у Федька, коли він впав в воду, рятуючи Толика. Велике значення має те, чиста тече вода чи каламутна. Чиста – це здоров'я, радість, вірність, щастя. Каламутна – смуток, зрада, (у снах брести каламутною водою – віщування хвороби). Винниченко в оповідання вносить символ води лише брудної та каламутної – "А вода, ух, чорна, глибока та холодна, аж пищить".

Оповідання містить і давнє замовляння до дощу – "Іди, іди дощику, цебром, цебром-цебрицею над нашою пшеницею".

Дерево (дуб) Федько виловив його в річці: "Ми ловили дошки... Я такого дуба витягнув, що ой-ой-ой!". Найважливішим

аспектом міфології дерева є його зв'язок з людиною (її тілом, категоріями життєдіяльності, долею і т. д.), про що свідчать сюжети про перетворення людини на дерево, дерево як заміна людини в обрядовості, символічне зіставлення людини з деревом, уявлення про дерево, як про інкарнацію людини після смерті.

Дерево – як один із варіантів світової вісі, яка "пов'язує" земний світ з "верхнім" і "нижнім", "цей" – із "тим", – в обрядах, повір'ях і фольклорі виступає в ролі універсального медіатора, за допомогою якого людина (бог, святий, демон, смерть, душа померлого, новонароджений та ін.) потрапляє в світ людей і покидає його, потрапляє на небо, в потойбічний світ [Агапкина, Виноградова 1995, 61].

Сонце у творі з'являється всього один раз, перед тим, як Федько рятуватиме Толика, – "Сонце хитро виглядає з-за парового млина". Мабуть, усі народи в давнину вважали сонце святим. Сонце – головне джерело світла й тепла, від нього залежить усе у природі, а отже, й сама людина. У міфологічному світогляді світло символізує зрячість. Давні люди вважали, що небесні світила – то очі божеств. Темрява, ніч, туман є своєрідними синонімами зла, неправди. З першим променем сонця вранці, за повір'ям, знищується вплив злих духів. Отже, сонце символізує знання, справедливість, милосердя, переможця неправди і всілякого зла. А ще – тепло, світло, чоловіче начало. Можемо зробити висновок, що сонце в оповіданні з'явилося, щоб просимволізувати перемогу добра над злом [Таланчук 2007, 23].

Дорога. Ритуально і сакралью значущий локус, який має багатозначну семантику і функції. Дорога співвідноситься з життєвим шляхом, шляхом душі в потойбічний світ і семантично виділяється в перехідних ритуалах. Дорога – "нечистий" локус, місце, де з'являються міфологічні персонажі, а саме – демони, які збивають людину зі шляху. Про помираючого говорять, що він стоїть на смертній дорозі, в дорогу збирається, що йому дорога відкрита.

Отже, можемо зробити висновок, що автор з самого початку твору хоче нам завуальовано показати, що головний герой – представник іншого світу, на це навіть вказують форма звертань матері до сина Федька – "А кляте ж яке! А кляте!", "Нешастячко ти мое! І за що мене Бог покарав такою сибірякою", "Чом тебе

чортяка не вхопила там, у воді, ти, ідоляко!", "Підожди, підожди, візьме тебе чорт...". Також це помітно в характеристиці його оточуючими – "Куди його потягла нечиста сила", "Жилаве, чортове хлопча", "Шибеник чортів".

Ознаки нечистої сили перенесені на головного героя – "Але тікати й не пробуй, Федько усяку собаку випередить", "Очі хутко бігають", "Очі аж горять", "Стриба, як кішка"

Даний фрагмент "Федько ще більш насуплюється і починає колупати пальцем кінець столу" можна розтлумачити в такий спосіб: стіл в давньому фольклорі – місце, куди клали покійника; колупання столу, своєю чергою, вказує на зв'язок зі смертю, похороном, далі в творі йдеться про бажання Федька сісти на крижину і плисти по річці десь далеко, як нам уже відомо, наші пращури вірили, що вода була шляхом на той світ, тому у стародавньому обряді поховання, мерців клали в човен, а той човен пускали на воду. Також на це вказує уривок з кінця твору "голова була страшно тяжка й гаряча; така була тяжка, що не можна було держати її на плечах і хотілось покласти чи на стіл, чи на землю, чи хоч у піч – аби покласти" – на стіл клали мерців, у піч – приносили жертву злим силам – домовикам, відьмам, на прикладі казки "Івасик Телесик", а також ознака зв'язку з предками, тобто В.Винниченко хоче наштовхнути нас на розв'язку твору, а саме – смерть Федька, що в кінці і коїться: "Але смерть поборола". Хоча до завершення твору Федько, за задумом автора, проходить обряд очищення.

Отже, Винниченко свідомо використовує фольклорні інклюзії, протягом всього твору, залишаючи нам загадки, які ми повинні розгадати, щоб вповні зрозуміти глибину твору.

1. <http://www.ukrlit.vn.ua/lib/vinnichenko/shake.html>. Володимир Винниченко "Федько-халамидник". 2. Агапкина Т.А., Виноградова Л.Н., Гура А.В. Славянские древности в 5 томах. Т. 1 А – Г. М., 1995. – 584 с. 3. Агапкина Т.А., Виноградова Л.Н., Гура А.В. Славянские древности в 5 томах. Т. 2 Д – К. М., 1999. – 697 с. 4. Далгат У.Б. Литература и фольклор: теоретические аспекты. – М., "Наука" 1981. – 303 с. 5. Медриш Д.Н. Литература и фольклорная традиция : проблемы поэтики : автореф. дис. на соиск ученой степени доктора филол. наук (10.01.06). – К., 1983. – 56 с. 6. Таланчук О.М. 100 найвідоміших образів української міфології. – К., 2006. – 460 с.

**Ю. І. Ковалів**, д-р філол. наук, проф.,  
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

## **МЕФІСТОФЕЛІВСЬКІ МАСКИ В. ВИННИЧЕНКА**

*У статті розкрито провокативна специфіка експериментальної прози В. Винниченка*

**Ключові слова:** "чесність з собою", лібідо, роман, екзистенція.

*В статті раскрыта провокационная специфика экспериментальной прозы В. Винниченко.*

**Ключевые слова:** "честность с собой", либидо, роман, экзистенция.

*V. Vynnychenko's experimental prose provocative specificity is outlined in the article.*

**Key words:** "honesty with myself", libido, novel, existence.

В. Винниченко не просто вписувався у модернізм початку ХХ ст., він ввірвався в неї у личині Мефістофеля, постійно провокуючи читача питаннями, які бентежили його підсвідомість, осуджувалися суспільною мораллю, тому не кожен зважувався їх прояснити, бодай для себе. Ішлося не лише про пізнання істини, задля якої допитливий Фауст міг продати навіть свою душу, а про сутнісні основи людського ества, на яких віками накладалося табу. Сміливість, з якою письменник оголював справжню природу людини, ретельно закамуфльовану псевдоцнотливими кодексами соціуму, часто дратувала й обурювала реципієнта, який крізь його твори побачив себе такого, як є, але завжди викликала неослабний інтерес. Особливо провокативною була претензійна у своїй парадоксальності авторська концепція "чесності з собою", обґрунтована в першому романі "Чесність з собою" (1911), написаному впродовж двох місяців творчого "самоув'язнення" на львівській квартирі товариша. На творі позначилося гнітюче враження поразки революції 1905-07 років, спроба зробити певні висновки про її сутність та хвилю репресій після неї, що зумовила сум'яття у свідомості тогочасної інтелігенції, зневіреної у можливість реалізувати справедливе суспільство. На зміну героїчному чину прийшов час особистісно-індивідуальних герметизувань, перегляду морально-етичних та екзистенційних концептів людського буття, що здавалося здріб-

нілим, а то й ілюзорним, дарма що йшлося про людей різних поглядів, станів і життєвого досвіду, зокрема проповідника "ре-лігії соціалізму" Сергія Кисельського, старшого Кисельського – батька Сергія, поміщика, Сергієвої дружини соціалістки Дари Михайлівни та його сестри "ідейної баришни" Віри, різного віку приятелів Кисельських Іони, Рисецького, Кита і Петра, робітника Тараса Щербини, який повернувся із заслання і шукає зв'язків з анархістами, його сестри Олі-панчішниці. Вони згруповані довкола центрального героя художника-аматора й соціаліста, проповідника "чесності з собою" Мирона – квартиранта Кисельських. В одному колі опинилися водночас старші "визискувачі" і їхні противники, переважно молодь без професійних інтересів, зате захоплена грою в революцію, що супроводжується лібідозними перевитратами та моральними зривами. Прагнучи бути екстравертами, вести знедолених до світлого майбутнього, про яке не мала виразного уявлення, вимагаючи від інших повної відданості ідейній справі, вона обмежувала свою діяльність обуреннями владою, інтелігентськими з'ясуваннями стосунків, колективними "судилицями" з вивертанням душі, тілесними втіхами. По суті, то був біг білки в колесі, імітація руху в порожнечі, театральна поза, що відразу помітив Тарас, обурюючись псевдоагіторами Китом і Кисельським: "Представники робочого класу? Я вам покажу! Геть!!! Робітника обдираєте та ще в представники його лізете? Іди сюди, виломай руки на моїй роботі, тоді й представництвуй! Вчителі! Я вас навчу, почекайте трохи. Гіпнотизери!" Тому він у листі до Віри Кисельської просить її "займатися "своїми "духовними" дільцями", а не втручатися в життя робітників, а в інвективному листі-заповіті, який прочитав Мирон, і адресованому "В університеті раді професорів і всьому "громадянству" від того, що разом з собою зірвав аудиторію студентів", доводив, що "скарбниця духа" так звані "захисників" народу – не що інше, як "скринька з засобами для задоволення тіла", адже їм не випадає "жити в халупах і гризти власні пальці з голоду", а пропагована ними ідея соціалізму – звичайнісінька фікція, бо вони "зараз мають те, що обіцяють тим, кого вчать", навіть "героями назвуться і їм поставлять пам'ятники". Тарас завершує своє послання пророчою погрозою

непроханим благодійникам: "Бережіться! Коли вони [робітники – Ю. К.] побачать всю брехню, коли новонароджена думка їхня спалахне пламенем-вогнем почуття, вони не задовольняться піснями про велику культуру й соціалізм".

Складається враження, що прозаїк наполягає на потребі бачити речі такими, якими вони є, не накладаючи на невластиві їм матриці. Така принципова референційна настанова, на його думку, відповідає філософічним критеріям "чесності з собою" як етичному засобу зв'язання власних вчинків і дій перед собою, що, на перший погляд, слушні; та не завжди суб'єктивні аргументи достатньо чинні, адже в такий спосіб можна виправдати не лише добродійство, а й сумнівні акти, навіть злочини, закамуфльовані високою ідеєю. Свою претензійну концепцію, що нагадувала поєднання "жирафи з тілом свині, чи гіпототама", він, спираючись на філософські праці Ф. Ніцше, А. Бергсона, М. Бертеля, невропатологічні й психіатричні дослідження В. фон Яурега, спостереження історика християнства, семітолога Е. Ренана, міркування С. Пшибишевського та ін., намагався довести до логічного кінця, витворюючи екзистенційне поле випробування своїх персонажів. Вона мусила верифікувати найсуттєвіше – до якої міри люди вірять у те, що проголошують, до якої міри можна бути вірним самому собі<sup>1</sup>. Згідно з аналітичною психологією, особистість, виокремлюючись із загалу, обирає індивідуальний шлях, продиктований "люциперським" голосом, що спонукає її до радикальних рішень<sup>2</sup>. Очевидно, такою має бути "чесність з собою". С. Єфремов у своїй рецепції роману намагався з'ясувати смислове наповнення цього поняття що викликало асоціації з "присадкуватою капличкою, з якої д. Винниченко збирається весь світ охопити": ""Бути чесним з собою" – то хто ж проти цього хоч слово скаже, але ось де лихо – все життя людське в цю формулу не втулиш, бо людина не живе ізольовано, як Робінзон на безлюдному острові, а тисячами ниток зв'язана з іншими людьми і потрібно не лише особисту, а й громадсь-

---

<sup>1</sup> Струк Д. Винниченкова моральна лабораторія // Сучасність. – 1980. – Ч. 7–8. – С. 104.

<sup>2</sup> Юнг К.Г., Нойман Э. Психоанализ и искусство. – М., 1996. – С. 217–219.

ку мораль установити"<sup>3</sup>. До речі, В. Винниченко критично ставився до свого винаходу, зізнаючись Є. Чикаленку: "Життя душить і ламає всякі найкращі принципи. От людина вимудрувала якусь теорію, виснувала, як павук павутиння, якусь систему, а життя війнуло, чи пройшов випадком хтось повз павутиння – і все зруйнувалося"<sup>4</sup>. Однак прозаїк упродовж своєї творчості неухильно експериментував, перебравши на себе маску Мефістофеля, спокушав персонажів принадними ідеями, змушував їх діяти лише у спроектованому річищі "чесності з собою", доки воне не обернеться семантичним крахом, усвідомленням фантомності, яка випалює з людської душі моральні критерії, породжуючи в ній порожнечу.

У своєму романі автор з'ясовує, чому теорія Мирона має своїх прихильників і противників, а її апологет проголошує проституцію як законну громадсько-раціональну структуру ("Ти йдеш до проститутки, як до лікаря"), і тут же відмовляє сестру Марусю займатися давнім, як світ, ремеслом. Тому зовні приваблива "нова мораль" хибує подвійною семантикою, небезпечною за своїми наслідками, коли, наприклад, Дара у розмові з Тарасом виправдовує убивство матері, бо, мовляв, "вона була цілком недоумна. Розумієте, стара, недоумна, хвора... Ні до чого не здатна, словом. Нікого вже не впізнавала і лише мучилася". Мирон без жодних докорів сумління, знаючи матеріальну скруту Тараса, радить йому "експропріювати експропріатора", тобто пограбувати Кисельського, який дав робітникові тимчасовий притулок у своєму домі. "Чесність з собою", як би вона не була зручною для революціонера, приховувала в собі як ідейно обґрунтоване насильство над іншими, так і суїцид (Віра), тому в романі забагато смертей, що засвідчують безпідставність "нової моралі", яка загрожує життю, спростовуючи аморальну версію, мовляв, гинуть слабкі натури, даючи простір сильним. Тому законічним був протест сповненої вітальною енергією Дари наприкінці твору, що можна вважати катартичною розв'язкою не

---

<sup>3</sup> Єфремов С. Літературний намул. – К., 1908. – С. 17.

<sup>4</sup> Див. : Панченко В. Володимир Винниченко – Гі де Мопассан – Габріеле д'Анунціо: кілька паралелей // Сучасність. – 1997. – Ч. 9. – С. 131.

лише роману, а й людської екзистенції: "Е, годі! Трупи? – Нехай трупи! З трупів виходить життя! Все одно, нехай звідки хоче виходить, аби життя! Жити хочу! Жити, Мироне, робити, творити й руйнувати. Правда? Годі! Трупів не воскресить. Помагай живущим. Цілуй! На трупах цілуй! Міцно, радісно!"

Не дивно, що поява роману "Чесність з собою" викликала бурхливу полеміку на сторінках журналу "Українська хата", газет "Рада", "Речь" та ін. приватних листах та кулуарних розмовах переважно з неприйняттям філософічної концепції прозаїка, звинуваченням в неморальності, "порнографії", ренегатстві, відступництві, сутенерстві, захисті філістерства тощо. Є. Чикаленко, один з перших читачів роману, зазначав у "Щоденнику" за 30 січня 1911 р. думку М. Грушевського, який радив письменнику "перемінити тему", бо "прочія частини тіла ображаються", констатував своє враження від твору, персонажі якого "все знайомі люди" нагадали самого прозаїка як головного героя, М. Порша, С. Петлюру, Піщанського, батька й сина Юркевичів, низки невідомих жінок ("не живі люди, а видумані автором, бо про таких я не читав, і не чув, хоч прожив уже півсотні років"). Прихильник прози В. Винниченка, апологет "зображення життя у формах життя" був приголомшений творчими метаморфозами прозаїка, доходив висновку: "Господи! До чого може дописатись людина! Всі жінки в повісті тільки й думають, тільки й роблять, що віддаються любимим і нелюбимим і просто навіть незнайомим молодим і здоровим мужчинам у номерах: по грубому, але справедливому вислову В. П. Степаненка [співробітника "Киевской старины"], всі жінки в повісті "рвуться до бугая"<sup>5</sup>. А втім, прозаїк лише загострив, "оголив" проблему залежності стану душ від стану тіла, що цікавило письменників-модерністів, тобто психопатологічні колізії, які, за спостереженням І. Свенціцького "є, безперечно, природним висловом розвитку поважного інтересу для питань про любов між людьми, що не глядять на неї тільки з боку хвилевого вдоволення, або з нескромної цікавості, або, накінець, для розбухання притупленої ярості. Найякіший вислів цього інтересу, інтересу для психоло-

---

<sup>5</sup> Чикаленко Є. Щоденник. – Л., 1931. – С. 190.

гічного паралелізму в явищах любові, себто захоплення питання про рівнолежність почувань любові і певних переживань тіла, в українському письменстві дав Винниченко"<sup>6</sup>.

Особливо обурювалися марксистки, які впізнавали себе в образі непривабливого Мирона, тому доходили у своїй міметичній закомплексованості до знищувальних вердиктів, як наївні читачі ототожнювали персонажа з автором, змусивши автора виправдовуватися перед ними, ніби перед єдиним непогрішним "ареопагом", написати брошуру "Про мораль пануючих і мораль пригноблених (Одвертий лист до моїх читачів і критиків)" (1911), даремно закликаючи упереджених та ідейних опонентів, які не дарували йому демаскування більшовицького типажу, до збіжності горизонтів розуміння, аби "замість даремних криків і злоби [...] спільними зусиллями шукати свій шлях": "Коли я відступився від моралі пануючих, – то це правда. Коли ж се відступництво торкається того, в що я вірив і вірю – соціалізму, боротьби за нього, руху вперед, то нехай вони мені покажуть, де й коли називав я соціалістичні ідеї "прісними", де я називав життя "грою в рулетку", де я кликав до песимізму, рівнодушності, як се говорять і роблять герої О. Міртова, Гіппіус, Шеталя й інших, до компанії яких зачислив мене д. Львів. Нехай вкажуть хоч один твір, де я сказав: "Ні, боротись неможливо – згасимо наші ліхтарі й підемо в п'ятьму, яка всіх рівняє!"<sup>7</sup>. Проте горизонт очікування письменника лишився завищеним, а "Одвертий лист..." не сприйняли не тільки марксистки, а й представники української інтелігенції, зокрема причетної до модернізму. Так, М. Сріблянський запідозрив в аргументації В. Винниченка штучний поділ моралі "на мораль пануючих і мораль пригноблених, забуваючи, що мораль може бути тільки одна на всіх, що множество моралів – це основа теперішнього світу, що правда і брехня – це теперішні дві моралі, а не "нові" [...]. З якоюсь несолідною задержуватістю автор звертається тільки до критиків і чи-

---

<sup>6</sup> Свенцький І. Винниченко (Спроба літературної характеристики). – Л., 1920, – С. 5.

<sup>7</sup> Винниченко В. Мораль пануючих і мораль пригноблених (Одвертий лист моїм читачам і критикам) // Наш голос. – 1911. – Ч. 11 – 12. – С. 416.

тачів-марксистів, до "своїх" людей, до "своїї" групи, а не до всіх людей. Ми бачимо, що творчість і філософія Винниченка не має нічого спільного з філософією пролетаріату, з інтересами і стремліннями його"<sup>8</sup>. Лише окремі реципієнти на кшталт М. Коцюбинського спромоглися наблизитися до адекватного прочитання роману: "В кожному разі сталося добре, що Ви висловились вже, зайняли певну позицію перед читачем, і тепер легше йому буде розібратись у тому недостойному гвалті, який знявся з приводу останніх праць Ваших"<sup>9</sup>.

Проблема "чесності з собою" була настільки важливою для В. Винниченка, що він, очевидно, під впливом переосмислення різних суджень полеміки, вирішив поглибити її в інших широкоформатних творах, усунувши смислові крайнощі завдяки рівновазі в однойменному романі (російський автопереклад – "На весах жизни"), в якому йдеться про перипетії емігрантського світу. Прозаїк ставить під сумнів революціоністські й прогресистські ідеї перед силою життя, висловлений емігранткою і колишньою революціонеркою, тяжко хворою Мері, в якій нарешті спала полуда з очей: "Все – дурниці! І революції наші, і соціалізм, і моралі, і мужчини, любові, сухоти, смерть. Все це – тільки незначні коливання життя. Є в мене одне порівняння. [...] Прогрес, рух наперед. Куди наперед? Нехай мені по щирості скажуть: чи менша стала в нашому столітті сума страждань відносно радощів людських?.. Яку маємо ми, кажучи по щирості, підставу сподіватись цього? Ніякої. Який же тоді поступ? Є поступ у цього гарячого повітря? Уперед чи назад рухається воно? Нічого подібного. Рухається, от і все. То вгору, то вниз, то вліво, то вправо. А ось є пункт, від якого воно не може піти і до якого вічно поривається. То є до рівноваги. І більше, Танюк, нема нічого". В. Винниченко вийшов за межі конкретно-чуттєвої, моральної сфери у метафізичну, розглядаючи "чесність з собою"

---

<sup>8</sup> Сріблянський М. В. Винниченко. О морали господствующих и морали угнетенных (Открытое письмо моим читателям и критикам) // Українська хата. – 1912. – X. 2–4. – С. 240.

<sup>9</sup> Лист М. Коцюбинського до В. Винниченка з Капрі від 20 грудня 1911 р. // Відділ рукописів і текстології Інституту літератури НАН України.

у метафізичну сферу, намагаючись розглянути проблему на рівні одвічного космічного закону через ненастанний рух, злетів і падінь у межах цілісності світу, власне рівноваги, від якої, переконана Мері, "не втечете. Як хто-небудь тут заплакав, то хтось там уже засміявся. Один здихає, зате інший родиться. Не можна, – рівновага... Цікава, властиво, машинка, – це життя..." Недарма російськомовний варіант роману мав назву "На весах жизни".

Попри нові смислові акценти, твір засвідчував спадкоємність з попереднім твором "Чесність з собою". Навіть про дубльовані характери персонажів. Так, схожий на Мирона, вольовий, самовпевнений, скептичний, іноді жорстокий Хома з його випробуванням на революційну "міць" Аркадія і Тані, людяна Таня подібна до Дари, щирий, непристосований до життя неврастенік Шурка нагадує Тараса Щербину, цинічна Аннет викликає асоціації з брутальною Марусею, родина Косоротових сприймається як копія Кисельських ("Чесність з собою"). Події розгортаються у фантазмагорії політичної еміграції, самотньої, нікому не потрібної на чужині, відмежованої від обожнюваного нею та байдужого до неї "пролетаря", зануреної в існування без мети в дрібні "інтриги, пльотки" та фракційної чвари, що не мають нічого спільного з інтересами народу. Переважно денаціоналізована, соціально невиразна, з обірваними зв'язками з батьківщиною, вона немовби опинилася у вакуумі (Мері, Олександр, Шурка, Аркадій, Адольф, Стамескін, Аннет), хіба що проглядаються певні натяки на минуле на минуле Тані і Хоми, який став революціонером, "експропріювавши" гроші у батька-"куркуля", вбитого селянами. "Меншовики, більшовики, отзовісти, легалісти, антицекісти", ніби у причмеленому калейдоскопі, викликали у Тані головний біль, відчуття, "з яким виходять з побачень з хворими або ув'язненими близькими людьми", поглиналися первісною деморалізацією, коли партфункціонери перетворювалися на сатаністів, які згвалтували "матову дівчинку" Ладу", бандитів з групи "Гуляй-Душа". Деміфізація революціонерів, розкриття їхнього справжнього нутра була справді приголомшливою, знімала з них ореол борців за народну справу. Однак згущуючи темні, ядучі барви, В. Винниченко не вдавався до узагальнень, знаходив світлі плями в еміграційній дійсності, зокрема у вели-

кому коханні Мері й Олександра або в очищенні душі Хоми, закоханого в Таню, разом з якою він повертається додому, на батьківщину, сподіваючись на своє щастя. Чисті помисли деяких персонажів передані через їхню рецепцію природи. Наприклад, Таня, споглядаючи паризьку зимову сльоту, яку "навіть ліхтарям неприємно освітлювати", пригадує колоритну зиму в Україні, коли "сніг – наче товстий килим з білого пуху накрив цілу землю. Комори, голуб'ятня, клуня в білих шапках, насунутих на самі очі... Деревя стоять важкі такі, поважні, їм тепер не можна розмахувати гіллям, треба сніг підтримувати". Роман викликав не менший критичний сплеск та звинувачення у "порнографії", ніж попередній твір "Чесність з собою", до яких додалися обурення вихід "Рівноваги" в московській серії "Земля", трактований як безвідповідальний учинок перекинчика за умов лінгвістичної війни Російської імперії проти українства. Дісталось йому на горіхи і від жорсткої російської критики після публікації листа до російських письменників в газеті "Рада", автор спростовував спрошено-карикатурне зображення українців в їхніх, іноді заповнених шовіністичним "колоритом" творах, зневажливе ставлення до української мови: "Завше і скрізь "хохол" трошки дурний, трошки хитрий, неодмінно лінивий, меланхолійний і часом добродушний. Про інші прикмети людської психіки у "хохлів" з цих оповідань зовсім і не чуть. Більш як 30 мільйонів їх, і така дивна нерухомість і однобічність в розвитку. Що не постать, то або тюхтіюватий дурень, або дурнуватий ледащо, або лінивий пройда. І рідко-рідко – це недалекий, сентиментальний, але не злий простак, як от "хохол" М. Горького"<sup>10</sup>. Письменник немовби опинився між двома нещадними вогнями, де звинувачувальна напруга зашкалювала. Не дарували йому і жанрово-стильового синтезу, "змішані чисто художні, публіцистичні та сатиричні елементи, ще й з невеличкою домішкою іноді полемічного душку", як зазначав М. Срібляньський, наголошуючи, що, попри "негативні сторони", роман містить "незвичайно інтересні ескізи емігрантського життя, що виявля-

---

<sup>10</sup> Винниченко В. Відкритий лист до російських письменників // Рада. – 1913. – 20 жовтня. Ч. 240.

ють гарного оповідача"<sup>11</sup>. І. Свенціцький виправдовував закономірну єдність художнього і публіцистичного стилів у романах В. Винниченка: "Як мораліст-суспільник він знає тільки тайні сторони нашого життя. Він задержується тільки біля гидоти, не для її поширення і поглиблення, але щоби її в будучині усунути з людського життя. Тільки отсим великим суспільницьким співчуттям горю страждучої людини, що – зірвавшись раз зі свого шабля – летить в безодню зневіри і безпутства та потопає в смердючому багні вирождення тілесного і розпусного зледачіння духовного, можна пояснити кількаразове повертання Винниченка до теми проституції і сифілісу"<sup>12</sup>. Відчуваючи динаміку новітнього темпоритму, пропонуючи читачам, вихованим на лінійному мімезисі, народницьких ідеологемах, уявленні про українську літературу, сповиту у цнотливі мотиви, ту чи ту незручну, дражливу, дискусійну, часто відтиснуту на маргінеси художньої свідомості тему, даючи їй епатаційне трактування, яка вражало новизною, письменник справді був таким творчо непогамовним, що "критика не спроможна була встигати за ним"<sup>13</sup>.

**В. В. Коломієць**, канд. філол. наук,  
**О. В. Іванова**, канд. філол. наук,  
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

## СВОЄРІДНІСТЬ СТИЛЮ І ПРОБЛЕМАТИКА МАЛОЇ ПРОЗИ В. ВИННИЧЕНКА

*Розглядається мала проза В. Винниченка, його ранні оповідання, їх проблематика та особливості стилю. Визначається роль і місце Винниченка в літературному процесі початку ХХ століття.*

**Ключові слова:** *горизонти людської душі, психологічна проза, філософський реалізм, пролетаризація села, стильова атмосфера, деталі пейзажу.*

---

<sup>11</sup> Сріблянський М. В. Винниченко. На весах жизни: Роман., Моск. изво "Земля" // Українська хата. – 1912. – Ч. 5. – С. 304.

<sup>12</sup> Свенціцький І. Винниченко (Спроби літературної характеристики). – Л., 1920. – С. 24.

<sup>13</sup> Ніковський А. В. Винниченко (Літературний нарис) // Винниченко В. Вибрані твори. – К., 1926. – С. 8.

*Рассматривается малая проза В. Винниченко, его ранние рассказы, их проблематика и особенности стиля. Определяется роль и место Винниченко в литературном процессе начала XX века.*

**Ключевые слова:** *горизонты человеческой души, психологическая проза, философский реализм, пролетаризация села, стилевая атмосфера, детали пейзажа.*

*A small prose of V. Vynnychenko, his early stories, their problems and peculiarities of the style are regarded. A role and place of V. Vynnychenko in literary process at the beginning of the 20<sup>th</sup> century is defined.*

**Key words:** *horizons of human soul, psychological prose, philosophical realism, proletarianisation of the village, style's atmosphere, details of the landscape.*

В. Винниченко володів рідкісним талантом відчувати і творити красу. Таким талантом нагородили його батьки, які заклали в його душу почуття любові до України, що давало йому силу вистояти навіть тоді, коли це було майже неможливо. Сповнена глибокого драматизму і протистоянь, політична біографія Винниченка віддзеркалюється в його художній творчості.

Творча спадщина письменника вражає своєю багатогранністю і жанровою розмаїтістю: його перу належать понад 100 оповідань, п'єс, сценаріїв, публіцистичних статей, 14 романів, щоденник, який вів Винниченко протягом кількох десятиліть.

Особливу сторінку творчого доробку письменника становить мала проза – найвище досягнення літератури початку XX століття, визначне явище великої сили та історичної ваги, нове слово в літературі. У 1906 році побачила світ збірка "Краса і сила", до якої увійшли такі оповідання: "Краса і сила", "Заручини", "Голота", "Біля машини", "Контрасти", "Мнімий господін", "Антрепренер Гаркун-Задунайський". Наступного року були надруковані "Дрібні оповідання": "Дим", "Темна сила", "Хто ворог?", "На пристані", "Уміркований та щирий", "Раб краси", "Малорос-європеєць", "Голод", "Честь", "Ланцюг".

У 1910 році вийшла третя книжка оповідань В. Винниченка, яку склали оповідання "Момент", "Глум", "Рабині справжнього", "Записна книжка", "Купля", "Кумедія з Костем", "Щось більше за нас", "Зіна". Четверта книжка (недатована) включає твори "Дрібниця", "Студент", "Кузь та Грицунь", "Таємна пригода", "Чудний епізод", "Тайна". Без дати вийшла і п'ята книжка опові-

дань письменника: "Історія Якимового будинку", "Промінь сонця", "Федько-халамидник", "Маленька рисочка", "Чекання", "Таємність", "Виринок з споминів".

Дещо із скарбниці спогадів про власне дитинство відіб'ється і на сторінках ранніх прозових творів В. Винниченка. Оповіді його матері, зафіксовані Розалією Яківною Винниченко, дають підставу стверджувати, що в пору свого отроцтва Володимир був схожий на Федька-халамидника з однойменного оповідання, написаного Винниченком у 30-літньому віці.

У малій прозі Винниченка тісно переплелися українська і європейська традиції, що значною мірою й зумовило своєрідність як стильової манери письма, так і проблематики його творів. Вже перша книжка оповідань відкрила нові обрії в дослідженні таємниць людської душі, людської особистості. Літературна критика радо привітала появу першої збірки оповідань В. Винниченка. І. Франко писав: "І звідкиля ти такий узявся? – так хочеться запитати добродія Винниченка, читаючи його новели... Серед млявої, тонко артистично та малосилої або ординарно шаблонувої та безталанної генерації сучасних українських письменників раптом виринуло щось таке дуже, рішуче, мускулисте і повне темпераменту, щось таке, що не лізе в кишеню за словом, що не сіє крізь сито, а валить валом, як саме життя, всуміш, українське, московське, калічене й чисте, як срібло, що не знає меж своїй обсервації і границь своїй пластичній творчості. І звідкиля ти взявся у нас такий? – хочеться по кожному оповіданню запитати В. Винниченка." [1; 130].

Не відкидаючи досвіду своїх попередників, Винниченко прагне до дальшого розширення і поглиблення меж і можливостей реалізму, до неореалізму як синтетичного методу, здатного відтворювати ірреальне в реальному, символ у конкретному. Саме такої літератури вимагав сучасний читач. "Нове життя нового прагне слова" – стало девізом письменників молодшої генерації. З приводу цього М. Коцюбинський писав: "Вихований на крапках зразках сучасної європейської літератури, такої багатой не лиш на теми, але й на способи оброблення сюжетів, наш інтелегентний читач має право сподіватися й од рідної літератури щирого поля обсервації, вірного малюнка різних сторін життя

усіх, а не однієї якої верстви суспільності, бажав би зустрітись у творах красного письменства нашого з обробкою цих філософічних, соціальних, психологічних, історичних та ін." [2; 280].

Уже в своїх перших оповіданнях Винниченко показав тодішню епоху, насичену соціальними суперечностями. Його оповідання відкрили нові горизонти в дослідженні таємниць людської душі, "темних" інстинктів і підсвідомих імпульсів людської особистості. Грунтовний аналіз усіх оповідань збірки "Краса і сила" здійснила Леся Українка в незакінченій статті до журналу "Жизнь", високо оцінивши твори збірки. А критик І. Кончіц відзначав: "Винниченко з'явився на полі українського письменства раптово, як результат невідомої творчості, і це ще раз свідчить про невпинний розвиток національної душі. В його творах сконцентрувалася вся сучасна Україна" [3; 170]. На думку критиків, заслуга Винниченка полягає в глибині психологічного дослідження, майстерності відтворення внутрішнього світу героїв, їхніх переживань, сумнівів.

В. Винниченко постійно звертається до людини, заглиблюється в її почуття. Гідний продовжувач психологічної інтелектуальної прози другої половини XIX століття, Винниченко одночасно був новатором, який пророче передбачив шляхи розвитку світової літератури. Як слушно зазначає Людмила Дем'янівська, "звернення до творчості Винниченка виявляє корені таких літературних явищ, як екзистенціалізм (Камю), інтелектуальний театр, "філософський реалізм": пошуки Винниченка в галузі "неореалізму" й універсального психологізму знаходяться в руслі різноманітних віянь в українському й світовому театрі й кіно" [4; 94].

Винниченко заявив про себе оповіданням "Сила і краса", саме з нього починається літературна біографія письменника (згодом це оповідання прибирає нову назву "Краса і сила"). Дослідник В.Панченко образно порівнює творчість Винниченка "з річкою, яка часом робить стрімкі, несподівані повороти, інколи міліє, проте русло її тішить чистотою і силою джерел" [5; 64].

На відміну від прозаїків 70-90-х років XIX століття, Винниченко впроваджував нові мистецькі засоби, в його малій прозі вперше в літературі виражений погляд на сільську тему, зокрема на процес пролетаризації села. В оповіданнях "Біля машини",

"На пристані", "Хто ворог?" та ін. зображене не тільки селянство, куркульство і поміщики, а й революційна інтелігенція, яка веде пропагандистську роботу серед бідноти й ремісників.

Якщо у творах попередників віддзеркалювалися окремі епізоди розорення селян, економічна деградація цілого класу, то в оповіданнях Винниченка цей процес виступає як система соціально-економічної революції. Проблемність існуючої дійсності, таким чином, робить оповідання Винниченка проблемними, на що звернув увагу О. Грушевський: "Так багато зачепив тем з відносин наших часів, – писав дослідник, – так багато пробудив надій на дальший блискучий розквіт видатного літературного таланту. Все це надає особливого значення літературній діяльності Винниченка серед сучасних молодих письменників". [6; 161].

Майже в кожному із своїх оповідань Винниченко відтворює особливу стильову атмосферу. Для її відтворення він використовує багаторазове повторення побутових, портретних чи пейзажних деталей, що сприяє створенню інтелектуально-психологічного стану персонажів. В оповіданнях Винниченка все живе, суттєве, емоційне: люди, предмети, природа.

Провідна тональність оповідання "Краса і сила", смислове і стильове забарвлення визначає вже перша фраза: "Тихо-тихо в Сонгороді". Тиша тут виступає не тільки деталлю пейзажу. Цей образ створює своєрідний символічний план оповідання і трактується широко й узагальнено: "Сонгород – це узагальнений образ України і символ сонливого лінивства її мешканців. У тишу занурені не тільки вулиці, будинки, фігури перехожих, а й душі героїв, які живуть, як уві сні" [4, 97].

Літературні критики дійшли висновку, що оповідання "Краса і сила" є тим прикордонним стовпом, який розмежовує дві літературні епохи: неоромантичний і психологічний реалізм. З цього приводу критик О. Гермайзе зауважив: "Було щось свіже, стихійне, оригінальне й талановите в цьому письменникові, що не йшов утертим шляхом української народницької літературної традиції, а впевнено ступав на нову, освітлюючи те, куди рідко заходила увага українського белетриста, трактуючи так, як його Винниченків літературний попередник не міг трактувати" [7; 30].

Головна увага Винниченка зосереджена на внутрішньо-психологічних конфліктах, зумовлених глибоким проникненням у внутрішній світ людини. В оповіданнях про сільських пролетарів-заробітчани ("Біля машини", "На пристані", "Хто ворог?", "Голота", "Раб краси" та ін.) домінує конфлікт-протиставлення, конфлікт-розмежування, конфлікт-сутичка. Герої названих оповідань, як і герої оповідань "Бориславського циклу" І. Франка, – бідні й нещасні селяни, вигнані голодом, нуждою з рідної хати у пошуках заробітку, достатку для сім'ї, але промислова паща поглинала, нівечила душі, калічила фізично, перегризала горло й не відпускала.

Заробітчани Винниченка блукають неосяжними просторами України, скривджені долею, безнадійно нещасні, принижені, упосліджені і, здається, безповоротно пропаші, доведені до відчаю, нікому не потрібні.

Оповідання молодого письменника привертали пильну увагу читачів, адже в них простежувався надзвичайно широкий і точний соціальний зріз українського суспільства. Найбільше цікавлять молодого прозаїка соціальні низи, "дно", "відпадки" суспільства. Проте й ці "відпадки" замальовуються Винниченком із розумінням і неприхованою симпатією, що змушувало декого з критиків говорити про "школу Горького", а Винниченка називати "українським Горьким".

Ранні оповідання Винниченка ("Краса і сила", "Голота", "Контрасти", "Мнімий господін" та ін.) М. Зеров назвав "свіжими і новими в українській прозі", Ці оповідання й повісті "зліквідували народницько-умовний образ села, показавши його розшарування та деформацію старого побуту; вони ввели в поле зору української повісті строкових робітників, заробітчани, представили в колоритних постатях і солдатську казарму, і жорстоку "халтурність" малоросійської мандрівної трупи ("Антрепреньор"). Вони збудили й увагу української критики". [8; 440].

Персонажі оповідання Винниченка – смирні, добрі, байдужі до всього навколишнього світу, обпечені сонцем, звідусіль гнані поліцією. Вони, здається, втратили людську подобу. Письменник знайшов для них влучне порівняння: заробітчани в нього – як "бур'ян край шляху" – образна характеристика заробітчани – більшої частини українського суспільства, відкинутої на обочи-

ни життя цим же суспільством. Наступ темноти, журливий настрій Дніпра ніби передбачають неминучу біду, нещастя заробітчач, їх безвихідь і поневір'яння, а саме оповідання "На пристані" сприймається як символ неминучої народної трагедії.

Для малої прози Винниченка притаманне величезне стилістичне багатство: кожне окреме слово, кожний звук максимально змістовний, а разом вони створюють неповторну тональність твору: "Вечір... Пристань, Дніпро задумливо плюскає легенькими хвилями об берег і маленькі човники злегка гойдаються на них, наче граються. ("На пристані"). Це заспів оповідання-ескіза. Мелодія його спочатку ледь чутна-сумна. Поступово зловісно згущуються фарби, підсилюючи трагізм і силу звучання: "Сонце червоне, як засоромлена дівчина, ховається за високий чорний димар і лукаво виглядає з-поза нього одним оком. Але на березі вже тінь. Брудні, з полупленими стінами і якимись наче нашвидку повиковиряними вікнами єврейські "заїзди" і "номера", з похиленими покрівлями, з обідраними дверима щільно стоять один коло одного понад берегом і, здається, що хтось кинув їх тут і забув" [9; 69].

Як бачимо, домінуючу роль тут відіграє пейзаж, який виконує роль своєрідного обрамлення оповідання, ідейно-естетичну функцію, доповнює психологічну характеристику персонажів: тривожний, похмурий Дніпро, кривавий захід сонця, ніч, покинуті й забуті будівлі – все це вступає в гармонію з людьми-заробітчанами, забутими Богом і людьми, скривдженими лихою долею, безпомічними перед насущними питаннями людського буття. Їх трагічна доля співзвучна з похмурим пейзажем, яким завершується твір. "Стає все темніше й темніше. Далеко нагорі жовтіють городські вогні і нагадують, що там живуть самі довільні люди, що там живуть ті, які забрали і розум парубка, і силу його, і честь дівчат, і щастя усіх цих змучених стомлених людей: забрали собі і розкошують в тих спокійних, гарних домах, не на голій землі й не за недогризеним шматком чорного хліба. Балачки стихають. Дніпро задумливо, журливо котить об берег хвилями і, темний сам, знає долю цих чекаючи людей і хмуру хмуриться од неї". (10, 86).

Темрява і сумний настрій Дніпра ніби передбачають неминучу біду, нещастя заробітчан, а все оповідання сприймається як символ трагедії народу. У багатьох оповіданнях Винниченка розповідь ведеться від першої особи, і крізь сюжетну канву проглядається образ автора. Ця манера оповіді простежується в оповіданнях "Антрепренер Гаркун-Задунайський", "Дим", "Малорос-свропесць", "Зіна", "Кузь та Грицунь", "Таємність", "Талісман", "Хома Прядка". Така манера розповіді має ліричний характер, що поєднується з максимальною об'єктивністю.

На відміну від інших новелістів свого часу Винниченко значно більше драматизував свою прозу і поглиблював її психологізм, збагачуючи реалістичне звучання твору. Внутрішній монолог письменник замінює авторським монологом, який повно розкриває авторську оцінку подій і явищ. У процесі розвитку сюжету автор йде за героями, висловлюючи своє ставлення до них: саркастично-викривальне (до анархістів), співчутливе до інших (Піня), спокійно-об'єктивне, безпристрасне (до арештантів), іронічне (Залатаєв). Внутрішній монолог письменник замінює авторським, який повніше розкриває авторську оцінку подій і явищ.

В оповіданнях Винниченка знайшли яскравий вираз найболючіші сторони всіх прошарків українського суспільства. Цілком закономірно, що він відразу став одним з найпопулярніших письменників не тільки України, Росії, але й Європи. В одному з листів М.Коцюбинського до В. Винниченка письменник писав: "Кого у нас читають? Про кого скрізь ідуть розмови, як тільки річ торкається літератури? – запитував Коцюбинський і відповідав: – Винниченка. Кого купують? Знов Винниченка". [10; Ф.7. – Ч. 549].

Визначивши вагомість малої прози В.Винниченка, Людмила Дем'янівська писала: "Могутній вплив творчості Винниченка обумовлений тим, що масштабність пізнавального і соціально-історичного їх змісту зливається з чародійною силою художнього слова. В живописно-безмежному художньому світі Винниченка гучно б'ється пульс життя, рухається в драматичних конфліктах бурхливий потік людських долі і характерів, відтворені напружені пошуки думки, зіткнення пристрастей та емоцій" [4, 133].

1. Франко І. Новини нашої літератури. Володимир Винниченко. Краса і сила. // ЛНВ, 1907. – Т. 37. – С. 130. 2. Коцюбинський М. Твори: у 7-ми т. – К., 1974. – Т. 5. – С. 280. 3. Кончіц І. Володимир Винниченко. // Українська хата, 1910. – Ч. 3. – С. 170. 4. Дем'янівська Л. Володимир Винниченко. Життя, діяльність, творчість. – К., 1996. – С. 94. 5. Панченко В. Володимир Винниченко. // Історія української літератури ХХ століття. – К., 2007. – С. 64. 6. Грушевський О. З сучасної української літератури. Начерки і характеристики. – К., 1915. – С. 161. 7. Гермайзе О. Рання творчість В. Винниченка. – К., 1927. – С. 30. 8. Зеров М. Твори: у 2-х т. – Т. 2. – К., 1990. – С. 440. 9. Винниченко В. Краса і сила. Твори: у 26 т. – К., 1928. – Т. 1. – С. 69. 10. Лист М. Коцюбинського до В. Винниченка від 31 грудня 1909 р. // Рукописний відділ Інституту літератури НАН України. – Ф. 7. – Ч. 549. – Арк. 12.

**Н. С. Коломієць**, канд. філол. наук,

**Н. В. Яременко**, канд. філол. наук,  
Криворізький державний педагогічний університет

## **ПОРТРЕТ ЯК ЗАСІБ ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ В ДИТЯЧИХ ОПОВІДАННЯХ В. ВИННИЧЕНКА**

*У статті розглянуто специфіку портретування як засобу творення літературного характеру в дитячих оповіданнях В. Винниченка. Визначено, що зовнішні риси людини переважно подаються автором лаконічно, через красномовну художню деталь, що є характерним для неореалістичної прози.*

**Ключові слова:** портрет, дитина, твори В. Винниченка, характер.

*В статтє рассмотрена специфика портретирования как средства создания литературного характера в детских рассказах В. Винниченко. Выявлено, что внешние черты человека преимущественно подаются автором лаконично, через красноречивую художественную деталь, что является характерным для прозы неореализма.*

**Ключевые слова:** портрет, ребенок, произведения В. Винниченко, характер.

*In the article the specific of portrait creation is considered as a mean of creation of literary character in child's stories V. Vynnychenko. It was defined that the external lines of man are mainly given by an author laconically, through an eloquent artistic detail, which is characteristic for prose of neorealism.*

**Keywords:** portrait, child, V. Vynnychenko's works, character.

У вітчизняному літературознавстві протягом ряду десятиліть активно вивчалася естетична суть психологізму в художній літературі. Науковці твердять, що різні історичні епохи репрезен-

тували різні типи людських особистостей, які можна вивчити і охарактеризувати за допомогою психологічного аналізу. Проблема моделювання літературного характеру пов'язана зі змістом і формою вираження потаємно-внутрішнього життя людини, її почуттів та настроїв, свідомості та підсвідомості. На думку В. Фашенка, "психологізм – універсальна, родова якість художньої творчості. Його предметом є відображення внутрішньої єдності психічних процесів, станів, властивостей і дій, настроїв і поведінки людини" [7, 49]. Він вважав, що зображенню душевних станів та духовного життя служать такі засоби, як жести й рухи, комплекс міміки й пантоміміки, інтонація, поза і постать, психологічний портрет, вираз очей, обличчя й уст, прийоми живої мови очей, рухи й антирухи (стан нерухомості як вияв характеру чи стану людини) тощо. Отже, прийоми розкриття душевного стану персонажа можуть бути різні, але чи не найактивніше використовується портрет. Метою нашої статті є вивчення ролі портретування у формуванні обрисів характерів персонажів в оповіданнях В. Винниченка про дітей.

В. Винниченко прийшов у літературу як бунтар проти етнографічно-побутової традиції, яка на межі XIX–XX століття, коли відбувалася глобальна перебудова мистецьких виражально-зображальних систем, уже сприймалася як архаїчна. Митець чітко усвідомлював тенденцію, що поступово трансформувала український реалізм: значно зросла увага письменників до внутрішнього "Я" людини, збагатився сам психологічний інструментарій, за допомогою якого розкривалися характери героїв. Ці тенденції яскраво віддзеркалилися в малій прозі письменника, яка з одного боку була продовженням традицій національної класичної літератури, з іншого – тяжіла до засад і практики західноєвропейської. Визначальною рисою стилю В. Винниченка став неореалістичний психологізм. До вивчення особливостей творчого доробку митця зверталися такі літературознавці, як О. Ковальчук, Г. Клочек, В. Панченко, І. Погорілий, О. Чепурко та ін. У поле зору науковців неодноразово потрапляла й дитяча проза письменника. Уважати ці твори визначальними для митця було б, на нашу думку, перебільшенням, але й визнавати їх периферійними немає жодних підстав.

Слід відзначити, що у процесі конструювання характерів персонажів увагу В. Винниченка значною мірою зосереджено на портреті, який у системі засобів художнього психологізму модерністичної прози часто набуває нових, специфічних рис. Так, в оповіданнях про дітей явно домінує динамічний (за класифікацією О. Білецького) тип портрета. Прозаїк відмовляється від деталізованих описів зовнішності персонажів. Він або "розсіює" портретні деталі по всьому тексту, або акцентує на окремих постійних рисах, індивідуалізуючи персонажі, як це можна спостерігати у оповіданнях "Федько-халамидник" та "Кумедія з Костем". У цих творах чітко простежуються два однаково важливих плани: подієвий і психологічний. Знайомлячи читача із панським підпасичем Костем ("Кумедія з Костем"), автор зупиняє художню увагу на очах і вустах хлопчика: "Зеленкуваті, вузькі глибокі оченята його не одривались, а губи роззявились, і з-за них виглядали ріденькі, гостренькі зуби. Здавалось, що він як укусить, то мусить страшенно боліти, більше, ніж від кого другого. Але Кость ніколи не кусався. Хто б і як його не бив, він нізачо не кусався" [1, 289]. Авторський коментар, що супроводжує портретні штрихи акцентує на складних умовах життя цієї дитини. Упродовж твору автор неодноразово доповнює портрет новими деталями, які дозволяють оприявнити непомітні доти риси характеру та нюанси його психологічного стану: "...кумедно зморщив носа, вишкірив зуби..." [1, 289]; "...худі веснянкуваті щоки його розжеврїлись, губи розкрились і він часто облизував їх" [1, 295]; "...підвівсь і чудно, напружено, гарячими зеленкуватими очима дивився вслід йому"; "...посміхнувся ніжно-ніжно, аж засяяв очима" [1, 298]; "...лице суворо витягнулось, під очима лягла кружальцем холодна мертва тїнь, губи блїдо-синї мїцно прилипли до зубів, і зуби злегка виглядали з-за них" [1, 302]. Відтворюючи гаму почуттів героя, автор використовує багату палїтру оцїнних епїтетів: погляд "чудний", "жалїсливий", "побожний", "зачарований", "ласкавий", дивиться "чудно", посміхається "ніжно-ніжно". Наведенї авторські оцїнки служать своєрїдним тлом, на якому показано ницїсть пана-помїщика, всї характеристики якого зводяться до одної – "суворий". Слїд зауважити також, що синонїмїчний прикметниковий повтор по висхїд-

ній: "поважний" – "суворий" – "сердитий", розкриває природу й характер цієї якості: зла байдужість. Цьому сприяють і повтори-контрасти: "Кость не зводив з його зачудованого, якогось жалібно-го й побожного погляду. Пан же стояв і з нудьгою чекав, коли фельдшер обдивиться" [1, 509]. І далі: "Кость ...не зводив очей з пана. Пан ждав і, водячи очима по стінах та по стелі, курив" [1, 510]. Письменник подає найменші зміни на обличчі дитини, зазирає в очі-щілинки, які відкривають дорогу до сокровенного. Ця мікродеталь вказує на таку рису характеру Костя, як потаємність. Таким чином у творі вибудовується "портрет живо-го, кожний раз іншого, неповторного героя, індивідуальності з виразними психологічними рисами та глибокими внутрішніми переживаннями" [4, 35].

Оповідання "Федько-халамидник" – це своєрідне художнє дослідження умов життя хлопця, особливостей його характеру. Обставини, в яких діють персонажі, спроектовані на соціальне тло, яке певним чином і обумовлює поведінкові схеми і дітей, і дорослих. Сюжет твору розгортається як ланцюг подій із життя персонажа, чие ім'я і провідна риса винесені в заголовок. Уже перша фраза твору пояснює характеристичну прикладку: "Це був чистий розбишака-халамидник" [2, 540]. Розгортаючи характер Федька, автор неодноразово повторює номінативну характеристику "халамидник", вибудовує систему синонімів – "Соловей-Розбійник", "Сибіряка", "халамидро" тощо, вмотивовуючи їх у зображенні вчинків і поведінки героя в окремих епізодах оповідання. Зовнішність Федька окреслено лише кількома штрихами: "руки в кишені, картуз набакир", "чуб стирчком, очі хутко бігають", "кожушок його весь мокрий", "чобітки аж порижіли од води", "шапка в болоті". Головну ж увагу зосереджено на розкритті внутрішньої суті персонажа, на його голосі, інтонаціях, мові, роздумах, вчинках. Душевні порухи Федька, його неординарна вдача підкреслюються авторськими характеристиками: "вигляд у нього гордий", "очі аж горять", "жилаве, чортове хлопча". Автор зосереджує увагу на поведінці Федька, який виявляє себе як чесний і чуйний хлопчик, здатний на самопожертву. Своєрідним образом-антагоністом йому виступає Толик. Протиставлення двох дитячих характерів стає джерелом сюжет-

ної напруги. Психологічні деталі дозволяють "побачити" героїв, створити повне уявлення не лише про зовнішність, а й про внутрішній світ дітей. Для оприявлення суті характерів персонажів В. Винниченко обирає екстремальну ситуацію, коли почуття персонажів особливо загострені – сцену на річці та вдома після "купання" у крижаній воді. Зображуючи максималізм Федька, про якого кажуть, що він "брехати не любить" і "видавати товаришів теж не любить", що це – "сибіряка якийсь, камінь, а не дитина!", автор наголошує на силі волі й твердості характеру свого героя. Драматизм твору також увиразнюється через портретну деталь: перед читачем зримо постають бідовий обідраний підліток небуденної душі й нищий панич в бархатовій курточці й штанцях.

В оповіданні "Ой випила, вишила" постає історія дівчинки, яка все робить сама, чию сім'ю опосіли злидні, оскільки мати хвора й не спроможна заробляти на життя. "Психологічна характеристика моменту" виразно відчутна в емоційному портреті Ланки, яку змальовано в скрутний період її життя. Ці обставини штовхають її на відчайдушний вчинок – відрізати гудзик з мундира у генерала, який допоможе їй відновити свій авторитет серед ровесників, і заробити відро для хворої мами. Митець акцентує на виразі очей дівчинки: "Кругле личко грає ямками на щоках та підборідді, кирпатенький носик задиркувато стирчить догори, очі прискають сміхом, як із двох сикавок". Коли ж Ланка починає грати в "пувички", "зараз же вся наїжується, як кішка за горобцями, губи стають тоненькі, очі вузенькі та колючі так і ходять од жадності" [3, с. 267]. В. Винниченко показує пластику Ланчиного характеру, дію внутрішніх чинників, що здатні миттєво змінювати один психічний стан на полярно протилежний. Письменник майстерно застосовує засіб "контрастного монтажу", що виявляється в різкій зміні психічних станів персонажа. Подібний прийом прозаїк використовує в портретуванні багатьох персонажів, схоплюючи мить, коли в душі дитини відбуваються різні емоції, виявляються провідні риси характеру.

Портрети своїх персонажів письменник малює надзвичайно стисло, іноді одним реченням, визначаючи характер персонажа, швидко переходячи від зовнішньої характеристики до зображення внутрішнього світу персонажа. В. Винниченко майстерно

освоїв художні закони портретування, в якому найменша форма мимічної експресії – жест, усмішка, погляд – відтворюють глибинні психічні процеси, позначають динаміку почуттів. Зображуючи психічний стан, він використовує комбінації портретних деталей, які є адекватними відповідному внутрішньому стану, певною мірою умотивовують вчинки персонажів. При цьому миміка персонажів красномовно засвідчує їхній душевний стан. Так, страх хлопчика (оповідання "Та немає гірш нікому"), який боїться дядькової розправи, передається через відображення конвульсивного здригання обличчя: "У Льоні чудно струшується нижня губа. Він підбирає її, притискує до горішньої губи й трохи мовчить" [3, 507]. Ціла палітра почуттів огортає Льоню, при згадці про образливі слова на адресу мами-"мужички": "Тут у Льоні губи раптом починають якось кумедно випинатись наперед, наче він свиснути хоче, і дрібно-дрібно трусяться. Спочатку він труситься мовчки, а далі починає робити ротом "ввв", неначе від нестерпного холоду. І коли робить "ввв", то зуби цокають і все тіло дужче труситься" [3, 509].

У дитячій прозі В. Винниченка трапляється також портрет із домінантою семантики кольору. Відтінок кольору в названому типі портретування трансформується у психологічний відтінок характеру. Зокрема часто повторюваною колористичною деталлю портретів є блідість обличчя: "а в очах повно-повно сліз, от-от викотяться і потечуть по зблідлих, тугих щічках" ("Ой випила, вихилила..."); "Любка знову погасла, змертвіла, зробилася аж ряба від ластовиння" ("Гей, не спиться..."); "а личко Льоні неначе ще дужче схудло, ще більше зблідло" ("Та немає гірш нікому..."); "трохи зблід із лиця Івашко. Раніше тверденьке, чисте-чисте личко його було зовсім як підсмажена проскурка. А тепер ту проскурку наче мукою злегка присипали" ("Гей, чи пан, чи пропав..."). Семантика барви характеризує внутрішній стан героїв. Домінанта кольору увиразнює емоційні портрети героїв, показуючи процес імпульсивного сприймання навколишньої дійсності, болісне, невротичне реагування на дисгармонію в навколишньому світі. У межах колористичного портрету колір виступає як художній еквівалент психічних станів персонажів: "На лицях та на висках видно зеленкуваті жилочки, а очі сині-сині. Тільки тепер вони чи злякані, чи розгублені" ("За Си-

біром сонце сходить..."); "все лице в буйному, цегляному ластовинні, волосся жовте, стирчком; очі зелені, губи червоні, широченні" ("За Сибіром сонце сходить..."). Ефект психологічного проявника внутрішнього стану в цих портретах досягається застосуванням епітетів із семантикою кольору.

Серед поетикальних рис, які активно використовуються письменником, вирізняється також своєрідний спосіб застосування тропів, для "характеристики й індивідуалізації персонажів, змалювання картин, визначення явищ, речей та інтер'єру" [6, 8]. В оповіданнях В.Винниченка багато порівнянь. Наприклад, "не голова, а наче плетений із темної лози кошик", "очі прискають сміхом, як із двох сикавок (Ланка, "Ой випила, вихилила"); "босі ноженята – неначе дві стеблинки квіток", "личко, як підсмажена проскурка", "стирчало два вихорці, як два гребінці у півника" (Івашко, "Гей, не спиться"); "очі сірі, а вся голова, неначе з червоного золота", "стиснув губи в ниточку" (Васько, "Бабусин подарунок").

В оповіданнях про дітей В.Винниченком активно задіяно лейтмотивні образи, які, повторюючись, увиразнюють портрети персонажів і водночас передають авторське ставлення до зображуваного: зуби – зубки часнику, голова – плетений кошик, очі – сикавки, губи – намисто, ноженята – стеблинки квіток, очі – квітки, вії – серпанки, личко – підсмажена проскурка, вихорці – хвостики півників, очі – цибулини, волосся – золота кучма, губи – ниточки, лице – сіре ластовиння тощо. Таким чином, зовнішні риси людини переважно подаються автором лаконічно, через художню деталь. Для розглянутих нами творів характерними є емоційність, піднесеність мови, інтенсивність використання образних можливостей слова, ритмічна та звукова організація прози, що сприяють створенню психологічно цілісного портрета персонажа.

1. Винниченко В. Кумедія з Костем / Володимир Винниченко // Раб краси. – К.: Веселка, 1993. – 136–160. 2. Винниченко В. Федько – халамидник / Володимир Винниченко. – К., 1994. 3. Винниченко В. Намисто: Оповідання / Володимир Винниченко. – К., 1989. 4. Гриценко Т. Грані таланту Володимира Винниченка / Т. Гриценко // Дивослово. – 1994. – № 9. – С. 35–38. 5. Погорілий М. Деякі особливості поезики Винниченка / М.Погорілий // Дивослово. – 1995. – № 9. – 3–12. 6. Утехин Н.П. Жанры эпической прозы / Н.П.Утехин. – Л.: Наука, 1982. – 184 с. 7. Фашенко В.В. У глибинах людського буття. Етюди про психологізм літератури / В.В.Фашенко. – К.: Дніпро, 1981. – 279 с.

О. В. Кривуляк, канд. філол. наук,  
Чернігівський національний педагогічний університет  
імені Т.Г. Шевченка

## СТИЛЬОВІ ЕКЗИСТЕНЦІАЛІ МАЛОЇ ПРОЗИ В. ВИННИЧЕНКА

*У статті розглядається оповідання В. Винниченка в структурно-типологічному аспекті. У творах автора простежується інтерференція художніх систем (романтизм, неоромантизм, символізм, екзистенціалізм).*

**Ключові слова:** дискурсивний синкретизм, художня система, модернізм.

*В статье рассматривается рассказ В. Винниченко в структурно-типологическом аспекте. В произведениях автора прослеживается интерференция художественных систем (романтизм, неоромантизм, символизм, экзистенциализм).*

**Ключевые слова:** дискурсивный синкретизм, художественная система, модернизм.

*In the article the story of V. Vynnychenko has been studied in structural typological aspect. In author's creative works you can find interference of artistic systems (romanticism, neo-romanticism, symbolism, existentialism).*

**Key words:** discursive syncretism, artistic's system, modernism.

В. Винниченко, живучи в перехідну добу кардинальних змін світоглядних позицій, спираючись на внутрішні проблеми особистості, прагнувши осмислити загальні тенденції духовного буття, особливої уваги приділяв самоцінності людини та мистецтва. Письменник оминав орієнтації на потреби масової культури, усіляко демонструючи спектр художніх засобів, за допомогою яких у його творчості реалізувалася естетика модернізму.

Дослідження Г. Костюка, М. Кудрявцева, І. Лисяка-Рудницького, В. Марка, Лариси Мороз, В. Панченка, Галини Сиваченко, Л. Танюка дають змогу визначити та прокоментувати те культурне тло, на якому сформувалися естетичні світоглядні принципи В. Винниченка. Запропонована розвідка є спробою доповнити існуючі в сучасній літературознавчій науці уявлення про письменника-модерніста. Адже відомо, що кінець XIX – початок XX ст. – один із цікавих, проте суперечливих періодів в історії української літератури, що передусім зумовлено, безперечно, "соціокультурними причинами формування нового мистецького прос-

тору, зміною загальнолюдських ціннісних орієнтирів" [Теория литературы 1957, 120]. Для письменника прагнення правдивого відображення життя поєдналося із обстоюванням свободи творчості, мистецтва, без будь-яких обмежень, із відродженням та творчим переосмисленням світової мистецької практики та традицій народної культури.

Письменник актуалізував модерністську полемічну зверненість до міфологічних сюжетів, архетипних уявлень про "втрачений рай", просторову біполярність. Водночас, як слушно спостерегла Ніла Зборовська, митці вступали у конфлікт із світовим культурним каноном, бо "пророкували зміни у свідомому світобаченні свого часу" [Зборовська 2003, 182; 176]. В. Винниченко прагнув усвідомити мету людського буття – щастя. Наповнював зміст творів гармонізацією хаосу, спираючись на архетипну опозицію – добра і зла; сакрального і профанного, земного і небесного.

Музика реалізується у творі у двох основних аспектах: безпосередньо як метапростір буття та як характеристика того чи того стану, емоції. Поєднання категорії звучання з образами-символами, кольористикою провокує на розгляд лексико-семантичних схем з точки зору метабуттєвих відношень.

Так, поєднання поняття категорії музики та простору є відображенням внутрішнього стану піднесення, зафіксованого у миті світосприйняття. Єднання природної та урбаністичної діяльності не відбувається.

Життя – такий просторово-часовий феномен, що перетинає в собі світ реального та ірреального, чуттєвого та фізичного, гармонія із життям – це гармонія зі Всесвітом.

Письменник широко використовує градацію, стилістичні фігури та тропи для передачі динамічності буття, плину, неможливості зупинення. Застосування оксюмору зумовлено необароковістю – єднанням реального та ірреального, фізичного та духовного. Поєднання протилежних за змістом, контрастних понять надають творам нової смислової якості.

Звертаючись до Винниченкового оповідання "Раб краси", помічаємо, як ідея реалізації щастя конкретним персонажем натикається на соціально-економічну нерівність, проте автор ніби заперечує: людина не може бути щасливою, утримувати гармо-

нію і рівновагу між різними сферами людського існування, доводиться робити вибір. Із цим пов'язане виникаюче у свідомості митця питання про щастя і сенс життя.

Прозаїк підбурював до метафоричного бунту проти людського суспільства у суперечливому плетиві добра і зла. В оповіданні ще тільки намічено модель активного борця за перебудову недосконалого світу. Поки що цей бунт стосується виключно долі однієї людини. Але це архетипне уявлення про загрозу втрати раю ("первісного гармонійного життя і світу") в подальшому стане стрижневою у його творчості (В. Марко, Галина Сиваченко).

Семантичний комплекс зі словом-символом "сонце" наскрізний у творі – центральний, його підтримують зорові кольорові образи на периферії. У християнській традиції символічне значення сонця дуже різноманітне. В. Винниченко почасти використав цю символіку: так, захід сонця для персонажа (згідно з християнськими уявленнями) означає страждання, скорботу. І навпаки, сонячне світло – символ щастя відкриття (див Ісаїа XXX, 26). Це також символ надії та можливості майбуття. Ознака сонячності вказує на позитивне розв'язання існуючої проблеми. Архетипний образ сонця як провісник нового життя в урбаністичному середовищі набуває особливо загостреного відчуття, чітко окреслена одиниця у метапросторі – "ліхтар". Контрастом до "світла" стає образ ночі, що виражає темну, ірреальну, позасонячну, з відтінком скорботи дійсність.

Автор намагається проникнути в суть психологічних переживань персонажа. Читач спостерігає за трагедією "маленької людини", змушеної шукати заробітків, залишивши малу батьківщину. В. Винниченко зумів виразно змалювати світ, у який потрапляє його герой, використовуючи різноманітні епітети та багаті метафори.

Письменник посилює драматизм ситуації, зображуючи чуже коло для героя. Читачеві, як й авторові, імпонує бачення героя знаходити сили для творчості, хоча ми й розуміємо, що посправжньому Василь не усвідомлює, заради чого він живе, його буття – реалізація ідеї вічності справжнього мистецтва, яке протиставляється тілесним втіхам. Увесь мікросвіт, що оточує персонажа, перебуває в очікуванні дива, яке має з'явитися. У худо-

жньому світосприйманні В. Винниченка краса є творчим гармонійним началом, вона протиставлена хаосу. Якщо степ – символ природи, місто має бути наповненим духовною субстанцією. Злиття персонажа як представника природи із одухотвореною красою міста творитиме досконалий гармонійний світ, певну духовну субстанцію. Через образ степу здійснюється зв'язок між минулим і майбутнім, теперішнє ж для героя перебуває у часі фатальних змін.

"Колір виступає одним із засобів упорядкування світу. [...] Лінія і колір [...] зумовлюють наявність деякої ідеї" [Полная энциклопедия 2008, 557]. Улюблений прийом автора – антитеза кольорів. Зберігається традиційне потрактування чорного (зловісний, гнітючий, реальний, заземлений) та білого кольорів (духовна чистота, краса, вічність), жовтий (тлін, занепад): "[...] ся-яв білим світлом в чорне небо" [Винниченко 2005, 22], "засяяну білим світлом вулицю" [Винниченко 2005, 32], "жовте, зморщене лице" [Винниченко 2005, 35], "сум, як павутина над поживкою стернею" [Винниченко 2005, 36].

Природа є місцем дії та учасницею подій. Величезна кількість метафор увиразнює сповідь. Чарівний замріяний пейзаж української ночі у місячному сяйві перегукується з українськими пейзажами Куїнджі. Автор використовує світлотіні, що є свідченням про вплив на його творчість образотворчого мистецтва.

Проте письменник не зупинявся на означених кольорах, він використовував багатобарвну кольорову гаму, а прозорі кольори – білий, блакитний мали виявити першотворну чистоту: "Мовчало небо, високе, широке і наче зблідле від спеки" [Винниченко 2005, 22], "сонце віялом розставило в небо свої золоті пальці" [Винниченко 2005, 26], "зорі кліпали, ніби їм на очах стояли сльози" [Винниченко 2005, 31].

Загалом твори В. Винниченка вирізняються метафізичними настроями, загостреним емоційним відчуттям часу, його швидкоплинності. Для цього автор використовує поєднання звуку, кольору, часопростору: "темніло мовчазне поле"; "блищала світлом станція", "буyno хитається під холодним вітром ранку сиве жито" [Винниченко 2005, 26].

Письменник утворює нетипові причинно-наслідкові зв'язки: "не було тих звуків, вулиця була не так осяяна" [Винниченко 2005, 34], "музика гладила його по лиці і стирала з його жорстке, уперте, злорадне" [Винниченко 2005, 36].

Автор робить акцент на абстрактних категоріях, таким абстрактно-часовим вираженням виступає "вічність", що виражається через міфологему "життя" (у тексті слово навіть записано з великої літери). Звертається також до знакових образів-настроїв: самота – ніч – місто – степ – сад.

Емоційно-експресивні Винниченкові антитези зливаються воедино із естетичними барвами: "сіре сяєво міста" [Винниченко 2005, 32], "ліхтар, наче місяць уповні" [Винниченко 2005, 36]. Посилюються антитези, набуваючи стилістичної виразності, коли протиставлювані компоненти повторюються, підтримуються синонімами. Можна стверджувати, що у творах присутній авторський ритм та інтонація. Ними якнайкраще, за спостереженням Н. Забужко, "виражається індивідуальна неповторність авторської психології" [Забужко 1988, 33].

Твір "Раб краси" побудовано на протиборстві конфліктуючих сил, тому сюжет драматично напружений, хоча за таємничістю героїв зринають прозріння у майбутнє відчуження. Автор пробуджує, підносить у людині її духовні начала, його персонажі – символи душі українського народу. Водночас В. Винниченко спонукає до роздумів над долею не тільки народу, а й сам ніби медитує над власною долею митця. У персонажів намагаються відібрати права на вільне життя, їх загнано в прокрустове ложе, перетворено на податливу глевку масу, а вони не втратили здатності самооновлюватися і мати власне обличчя.

Контраст утворюється через зіткнення реально існуючого, недостатньо красивого з тим, що було або може бути у житті прекрасного. Автор веде мову про фатум, який невідворотно наздожене людину, як би вона не пручалася, але цей фатум – поривання до прекрасного, і в цьому закладено символічний підтекст. Герой шукає розгадку таємниці буття, він приречений на служіння Краси.

В. Винниченко намагається подати читачеві народження і сформованість складного комплексу почуттів – непорозуміння,

розгубленості, відчуття власної нікчемності перед великим і таємничим світом Музики. Світ починає звучати, коливатися у ритмі з оточенням, ніби у міражі. Читачеві (як власне і самому героєві!) здається, що два світи – буття і небуття – на коротку мить перетнулися, щось непідвладне законам природи і реаліям соціуму увійшло в життя і змінило його назавжди.

Загалом "намагання відтворити універсум у кожному моменті життя, переконує Оксана Шупта-В'язовська, стильовий прояв українського неоромантизму" [Шупта-В'язовська 1992, 30]. Для прозаїка характерне "вкраплення громадянської, публіцистичної та романтично-патріотичної риторики в метафоричній структурі образності" [Гундорова 1997, 146].

Небажання повсякчас скніти серед сірості вибухнуло нестримним виплеском творчого самовияву, шуканням гармонійного поєднання естетичного ідеалу Краси, вираженої в образі, і етично вивіреної Правди, пов'язаної із громадянською відповідальністю за мовлене.

По суті, В. Винниченко підсвідомо надавав літературі елітарності, тобто вишуканості, коли метафорі відведено смислотвірну роль у творі, розгортання образів відбувається в аспекті екзистенційної естетики, актуалізувалася поетика бароко (декларація концептизму, дисгармонійність, прагнення до синтезу, літературна гра, динамізм образів, композицій, тяжіння до контрастів).

Як відомо, для художньої системи бароко характерним є бажання вразити читача, оволодіти його почуттям, свідомістю, що безперечно вдавалося В. Винниченкові, судячи із тих накладів, якими виходили його твори. За слушним висловом М. Рудницького, В. Винниченка, Ольгу Кобилянську, І. Франка, М. Яцкова відрізняють "безпосередня чутливість, напівсвідома щодо своїх орудників і цілком несвідома щодо своєї глибини – сягає [...] багато глибше, ніж свідомо рефлексія, формуюча ідею" [Рудницький, 1919, 12].

Мала проза В. Винниченка містить прикмети світогляду свого часу: поруч із реалістичними оповіданнями зустрічаємо зразки із символічними забарвленнями, водночас замальовки із народного життя і спроби філософських медитацій. Індивідуальна духовна потреба оновлення стала тією рушійною силою, що привнесла

у твори письменника нестримний нахил пошуку нових принципів, гасел, літературних шкіл, що й закарбувалося у його творах.

В. Винниченко, як і багато інших тогочасних авторів силкувався відірватися від змеханізованих суспільних взаємин, перейти від побутових описів до філософічних роздумів, до гармонії Правди і Краси у веремії життя. Відтак у творчій уяві В. Винниченка невпинно переплутується і переплітається сфера натуралізму, реалізму із символізмом та імпресіонізмом. Його персонажі ще перебувають у психологічних конфліктах, боротьбі пристрастей, іноді грубій дарвінівській боротьбі за життя, вони проголошують афоризми про життя і смерть, душу і суспільство, гріхи та покарання, але в них нема моралізуючої дидактики пророцтв.

1. Винниченко В. Вибрані твори / Упоряд. текстів, передм та прим. О.М. Савченко. – Харків: Веста: Видавництво "Ранок", 2005. – С. 21–36. 2. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурс раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів, 1997. – С. 146. 3. Забужко Н.Я. Особливості вивчення лірики та її виховне значення // УМЛШ. – № 4. – 1988. – С. 24–33. 4. Зборовська Н. Психологічний аналіз і літературознавство. – К., 2003. – 392 с. 5. Полная энциклопедия символов и знаков / Авт.-сост. В.В. Адамчик. – Минск: Харвест, 2008. – 607 с.: ил. 6. Рудницький М. Михайло Яцків // М. Яцків. Боротьба з головою. Нариси й оповідання. – К.: Вид-во "Серп і молот", 1919. – С. 3–15. 7. Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер. – М., 1957. – С. 120. 8. Шупга-Вязовська О. Часопросторове буття символу в прозі М. Яцкова // "Молода Муза" і літературний процес кінця XIX – початку XX ст. Тези доповідей. – Львів, 1992. – С. 30–31.

**Р. І. Ленда**, канд. філол. наук,  
Київський національний університет культури і мистецтв

**РОЛЬ ІСТОРІОГРАФІЧНОЇ КОНЦЕПЦІЇ  
М. КОСТОМАРОВА  
У ФОРМУВАННІ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ  
В. ВИННИЧЕНКА**

*У статті аналізується специфіка чинників, що формували характер національних особливостей української літератури, виявляючи міру, вагу та своєрідність її внеску в системі світових художніх цінностей. Також у статті оцінюється здатність літературно-естетичної думки М. Костомарова впливати на формування художнього мислення В. Винниченка.*

**Ключові слова:** національна особливість, літературно-естетична думка, поетика, експеримент, ідея, фабула.

*В статье анализируется специфика факторов, которые формировали характер национальных особенностей украинской литературы, определяя степень, весомость и оригинальность ее влияния в системе мировых художественных ценностей. Также в статье оценивается способность литературно-эстетической мысли М. Костомарова влиять на формирование художественного мышления В. Винниченка.*

**Ключевые слова:** национальная особенность, литературно-эстетическая мысль, поэтика, эксперимент, идея, фабула.

*The article by R.Lenda analyses specifics of factors which formed the character of Ukrainian literature national identity investigating degree, importance and originality of its contribution to the system of world artistic values. The article also defines the ability of M. Kostomarov's literature and aesthetic idea to influence the formation of artistic thinking by V. Vinnichenko.*

**Key words:** national identity, literature and esthetic idea, poetics, experiment, idea, plot.

Актуальність статті полягає в тому, що вперше здійснюється комплексна робота над вивченням специфіки чинників, які формували характер національних особливостей української літератури, виявляючи міру, вагу та своєрідність її внеску в системі світових художніх цінностей. У статті оцінюється особлива здатність літературно-естетичної думки М. Костомарова переплавлятися в горнилі вітчизняної історії: здійснювати вплив на формування художнього мислення В. Винниченка.

Митцям початку ХХ століття не бракувало тих якостей, що їх у світовій історії культури репрезентували митці доби Національного Відродження, які усвідомлювали свій час і себе в ньому як початок небувалого, незвичайного в історії людства періоду, що став новою точкою відліку. Такий само настрій спостерігаємо в прозі В. Винниченка, яка активно освоює широкий спектр стильових тенденцій українського літературного процесу початку ХХ ст. Однак найбільш істотним у кваліфікації особливостей творчості В. Винниченка є його безперечний зв'язок із системою стильових пошуків попередніх епох, надто барокової і романтичної, значення яких у нашій культурі годі переоцінити. Вважаємо, що у нашій традиції маємо почасти засвоєні, а почасти трансформовані стильові явища, зокрема у прозі В. Винниченка 1900–1910 рр.: рання

проза формувалася в річищі неореалістичної стильової парадигми, згодом ввібрала в себе риси імпресіоністичної, неоромантичної, натуралістичної та експресіоністичної поетики.

Спостерігаємо витоки цієї когерентності у праці М. Костомарова "Об историческом значении русской народной поэзии" [Костомаров, 1994]. Нагадаємо: М. Костомаров одним із перших у історії української літератури сформулював принцип історико-літературних студій – вивчення певного літературного явища крізь історичну призму. В його студіях історія стає чинником, що забезпечує статус літератури, можливість її розвитку і системність у незворотному поступі. Водночас, наголошує М. Костомаров, об'єктивованість позиції історика здатна забезпечити лише сполучуваність його праці зі сферами, що перебувають поза межами цієї науки. Оскільки внаслідок зосередженості на одному предметі обсервування історик неминуче – як це сталося з Карамзіним – припускається перекосів, оскільки низка складових буття, що творять повноту історії, зостається поза його увагою. Отже, на думку М. Костомарова, лише за наявності когерентності ("всеобщности") у підході літератора чи історика до зображення явищ можливе об'єктивне відтворення тих рис, що притаманні життю певної епохи. І художня творчість, і історіографія не постають, за М. Костомаровим, у самодостатній якості: вони володіють центральними й маргіналізованими (відповідно спрофільованої сфери) чинниками, що є неодмінними за умов осягання повноти певної сфери. Співвіднесення низки культур при моделюванні їх у полі когерентності стає у М. Костомарова своєрідним гарантом верифікації цих явищ. Не даючи відповідь на питання, чому механізм когерентності включається в явища, що мають конструктивне значення в системі певної культури, так і в системі культур, М. Костомаров, проте, зауважує, що функціональність культур забезпечується за наявної когерентності в системі буття культур світу. Явище когерентності, отже, трактується митцем і як певний канон, і як можливий шлях до зближення культур та свідчення однакових умов у житті народів.

Увагу М. Костомарова привертає і такий аспект когерентності, як зближення в особі письменника (у даному разі В. Винниченка. – Р.Л.) низки функцій: літератури, живопису, громадсько-

суспільної, що забезпечує митцеві особливу якість творчого потенціалу. Зауважуємо в працях М. Костомарова і своєрідну методологічну пропозицію: залучення когерентності задля забезпечення певних спостережень усезагальністю і універсальністю.

Інший аспект когерентності представляє творчість М. Костомарова-драматурга. Очевидним і дослідженим планом у драматургії митця є образно-тематична співвіднесеність героїв "Сави Чалого", "Переяславської ночі", "Кремуція Корда" та "Эллинов Тавриды" з історичними відповідниками. В окремих випадках письменник навіть вдається до алюзій – драми "Кремуцій Корд" та "Эллины Тавриды", – застосовуючи для аналогій методом накладання епохи імператора Тиверія (42 до н.е. – 37 н.е.) з правлінням царя Миколи I та першою половиною XIX ст. в російській імперії, а також (історична драма "Эллины Тавриды") співвідносячи події, зображені істориком I ст. до н.е. Костянтином Порфирородним у трактаті "Про управління державою" з добою визвольних змагань українського народу проти польської агресії 1648–1654 рр. під проводом Б. Хмельницького.

У творах В. Винниченка значне художнє навантаження також покладене на розширення меж сюжетного часу порівняно з рухом фабульної історії. Конфліктні вузли, що виникають при цьому, вказують на присутність сподіваного вірогідного хронотопу – "своєрідного знаку незреалізованих людських можливостей" ("Записки Кирпатого Мефістофеля", "Рівновага"). Алюзії тут явні, підкреслено-декларовані та не викликають у читача жодного застереження.

Особлива, притаманна лише М. Костомарову, його мистецька, співвіднесена з історичними явищами позиція, кореспондована у літературно-естетичній та критичній думці письменника. Суть не лише в тому, що, за словами М.Т. Яценка, маємо справу з "переходом в оцінці художніх явищ від емоційно-побутового емпіризму 30-х років до наукової практики та історико-літературних оглядів здобутків української літератури" [Яценко 1994, 242], що, зрозуміло, покликало на перший план окреслення історичної концепції письменника, – у прямій відповідності з тим, що й саме "ім'я Костомарова зустрічаємо повсякчас в широкому контексті опису важливих суспільно-історичних подій та мисте-

цько-естетичних явищ XIX століття" [Козачок 2004, 5]. Інший аспект проблеми – сам прецедент зацікавлення М.Костомаровим життям народу, що дозволяє естетичними засобами з'ясувати давнє та нове, сучасне письменникові, історичне існування нації. Підхід М. Костомарова до вивчення народного життя виявляє найбільше ознак когерентності в намаганні досягти максимальної повноти в окресленні певного явища, виявивши при цьому глибину історизму, властиву йому. Це є тим більш присутнім, що, вважаємо, саме чинник когерентності в сприйнятті народної історії та етнографії забезпечив за М. Костомаровим ту конструктивну роль, що її він відводив народові як творцеві історії. У цій позиції митець виступає, безперечно, виразним опонентом П. Кулішеві з його романом "Чорна рада", а також багатьох, замалим не усіх сучасників-поетів, за винятком хіба лише Т. Шевченка.

Усі чинники, всі форми, вияви життя народу, переконаний М. Костомаров, залягають конструктивними елементами в підмурівок історичного життя народу, тож усі форми цього життя є віддзеркаленням певної іпостасі історії.

І у вивченні літературних явищ М. Костомаров також історик. Студіюючи складові життя літератури, письменник гаразд розуміти, які чинники мистецького життя володіють здатністю до формування тих закономірностей, що творять культурно-історичні епохи. Водночас, наявність таких культурно-історичних епох багато в чому забезпечує прозорість певних етапів, епох у історичному житті народу. Історія національної літератури в М. Костомарова стає засобом до пізнання вітчизняної історії взагалі.

У Квітки-Основ'яненка, А. Метлинського, Т. Шевченка, П. Куліша, врешті – у В. Винниченка, тобто митців, які замислюються над питаннями, що стосуються й історії літератури, – концептуально відсутній підхід до оцінки "словесностей" – літератури з позицій, що кваліфікувала б у ній явища у співвіднесенні з історією, визначала б цінність суто мистецьких напрацювань крізь призму їх історичного буття, – як такі, що активно працюють у процесі розвитку літератури, формуючи її особливість і цінність.

Історія в М. Костомарова, отже, стає чинником, що сприяє формуванню певного статусу літератури, а, з іншого боку, забезпечує літературі можливості для розвитку, створюючи в са-

мій її системі віхи, що стають точками відліку для належного і незворотного поступу. Цінною, на нашу думку, в міркуваннях М. Костомарова як історика літератури є і позиція, згідно з якою він спонукає до розгляду фольклору, зокрема, – народної поезії як явища, що його збирачі поезії здатні піддавати систематизуванню і, посередництвом "збирання", здійснювати подальшу в часі (а отже, пов'язану з історичним буттям народу) певну модель розвитку.

При цьому М.Костомаров зауважує, що ця модель розвитку є когерентною, знаходячи "И в науке, и в словесности" "себе представителей" [Костомаров 1994, 44]. Належить визнати, що в українській історико-літературній думці, властиво, М. Костомаров закріплює за собою право на першість у домінуванні та у фіксуванні, внаслідок їх відкриття, за певними явищами. Усвідомлення наявної в цих явищах когерентності давало М. Костомарову можливість правильно та історично адекватно ці явища розглядати, сприяючи тим самим їхньому збагаченню царини літератури.

Історія також, попри свою самодостатність, має, на думку автора праці "Об историческом значении...", значний ресурс когерентності: "До сих пор все способы, какими выражали историю, – зауважує М. Костомаров, – могут быть подведены под два главных вида: повествовательный и прагматический" [Костомаров 1994, 45], – тобто історію можна дефініціювати тільки шляхом оповіді, причому вірним гарантом такої дефініції стає те, на думку вченого, що "исторический прагматизм возможен только при отделеке повествования, а иначе все будет ошибочно и ограничится пустейшим мечтанием" [Костомаров 1994, 45]. Більш того: на думку М. Костомарова, об'єктивованість позиції істориків здатна забезпечити лише сполучуваність його праці з тими сферами, що перебувають, неодмінно, поза межами цієї науки – належить готуватися до того, що визначилося з Карамзіним, який як історик помилявся, оскільки "смотрел на события прошедших веков с точки зрения, приличной своему времени" [Костомаров 1994, 45], і, внаслідок зосередженості на лише одному предметі спостереження, неминуче вдався до перекручень, оскільки не враховував багатьох інших інгредієнтів життя, що саме творили повноту історії.

На думку М. Костомарова, повнота обсервування певного явища (в галузі історії, літератури або фольклору) можлива лише за

однієї умови: коли це дослідження здійснюється із залученням тих прийомів, що дозволяють досягнути – в сукупності – інші сфери духовного і матеріального діяння народу, – тобто, лише за умови *когерентності* у підході до вивчення цих явищ. Ідучи далі, письменник визнає, що і "всякая литература есть выражение общества" [Костомаров 1994, 45], оскільки відтворює в цьому комплексі явищ ті риси, що притаманні життю певної епохи, – притаманні в комплексі, в сумі, забезпечуючи, знову-таки, когерентність у формуванні структури певної моделі буття, – її М. Костомаров формулює як "всеобщность" [Костомаров 1994, 48].

Феномен когерентності, не заакцентований М.Костомаровим, полягає в тому, що в його спостереженнях над українською народною піснею визначається (згодом, на помежів'ї XIX–XX ст., сформульована О. Шпенглером) концепція, згідно з якою "межі мистецтва – межі його світу форм – можуть бути лише історичними, а не технічними або фізіологічними" [Шпенглер 1991, 326], в нашому разі – філологічними.

Дослідження української народної пісні, а також суспільного життя українців, здійснене М. Костомаровим у праці "Об историческом значении..." дозволяє виявити послідовність у об'єктивованому простежуванні автора праці за тим, як поступово, але не ухильно, згідно перебігу історичних подій, реагує на історію і духовне, і суспільне, і економічне життя народу, як навіть з'являються в середовищі народу, згідно з формами, "в яких являлась жизнь малорусского народа" [Костомаров 1994, 130], окремі суспільні верстви, або, як їх називає історик, типи народного суспільного життя, дефінуючи саме як історично залежні "главные типы народной общественной жизни малорусов" [Костомаров 1994, 45], а саме: "казак и поселянин" [Костомаров 1994, 130]; інші верстви дослідник кваліфікує як перехідні: "Переход от одного к другому ставил средние типы между тем и другим" [Костомаров 1994, 130].

Як і пісенна творчість народу, так і історіографія, наголошує цією своєю позицією М.Костомаров, виявляються придатними для точного і виваженого відтворення перебігу історичного життя народу – в цьому головна теоретична ідея М. Костомарова, пов'язана з історією та культурологією України. Нам важить те, що ці

теоретичні ідеї письменник і учений реалізував критично: в науці й у мистецькій творчості, що визначає за М. Костомаровим особливу роль та рівень у історії мистецької та фахової думки XIX ст. Цей рівень оснащується ще й тим, що, за спостереженнями П. Федченка, навіть наприкінці XIX – на початку XX ст. "для слов'янофільських і громадівських культурників було характерним деформоване поняття народу: воно або надто звужувалось і зводилось лише до "податных сословий", або надміру розширювалось до одномірного єдиного, суспільного російського чи українського етнічного моноліту" [Федченко 1980, 61]. Це дозволяє зауважити випереджальну позицію М. Костомарова в погляді на народ, а також у цьому разі підтверджує слушність його теорії художнього моделювання фактами історії мистецтва, зокрема, історичного розвитку літератури, що в подальшому здійснило значний вплив на формування художнього мислення В. Винниченка.

1. Козачок Я.В. Українська ідея: з вузької стежки на широку дорогу (Художня і науково-публіцистична творчість М.Костомарова). – К.: Національний авіаційний університет, 2004. – 351 с. 2. Костомаров М.И. Об историческом значении русской народной поэзии // Костомаров М.И. Слов'янська міфологія. Вибрані праці з фольклористики й літературознавства. – К.: Либідь, 1994. – С. 331–337. 3. Федченко П.М. Російська критика та літературознавство кінця XIX ст. та проблеми розвитку української літератури // Українська література в російській критиці кінця XIX – початку XX ст. – К.: Наукова думка, 1980. – С. 8–66. 4. Шпенглер О. Закат Европы: очерки морфологии мировой истории. – Т.1. Образ и действительность. – Минск: ООО Попудри, 1998. – 688 с. 5. Яценко М.Т. Микола Костомаров // Історія української літератури XIX ст. У 3 кн. – Кн. 2: 40-60-ті роки. – К.: Либідь, 1993. – С. 232–271.

**М. Д. Линченко**, канд. філос. наук,

**О. В. Гаєвська**, канд. філол. наук,

**Н. М. Гаєвська**, канд. філол. наук,

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

## **НОВЕЛА В ТВОРЧІЙ СПАДЩИНІ В. ВИННИЧЕНКА**

*У статті йдеться про жанр новели в спадщині В. Винниченка. Розглядаються різновиди новел письменника.*

**Ключові слова:** В. Винниченко, жанр, новела, мала проза, оповідач.

*В статтє речь идєт о жанрє новеллы в творчествє В. Винниченка. Рассматриваются разновидности новелл писателя.*

**Ключевые слова:** В. Винниченко, жанр, новела, мала проза, розказчик.

*This article is dedicated to the genre of short – story of V. Vynnychenko. It deals with the different issues of narrator's short-stories.*

**Key words:** V. Vynnychenko, shot-prose, genre, short-story, narrator.

З кінця XIX століття в українській літературі особливого поширення набуває новела, невеличкий розповідний твір про якусь незвичайну життєву подію з несподіваним фіналом. Персонажами новели, яких найчастіше один або два, є люди переважно цілком сформовані, що потрапили в складні життєві обставини. Дія в творі напружена, драматична. Велика увага приділяється показу переживань і настроїв персонажів, а не зовнішнім подіям. Новелі властивий лаконізм, економність і влучність художніх засобів. Її характерними ознаками є яскраво виражена фабульність, динамізм розповіді, зосередженість на виняткових, яскравих подіях, перетворення буденного у незвичайне і, як правило, неочікуваний фінал, який покликаний змусити поіншому подивитися на попередні події.

На рубежі століть новела стала розповсюдженою формою малої прози, при цьому поглиблювався психологізм новели, настроєність.

І. Денисюк розкриває історію розвитку вітчизняної класичної новелістики: "... шлях української малої прози був нерівномірно прискорений. Після веселих "побреженьок", одного-двох психологічних оповідань, спалах!" (Денисюк І.О. Розвиток малої прози в українській літературі XIX – початку XX ст. / І.О.Денисюк. – Львів: Наук. вид. т-во "Академічний експрес", 1999. – С. 36) Ці слова львівського вченого підтверджують думку І.Франка, який у свій час писав: "Вона (новелістика) раз у раз шукає нових форм, захапує нові сфери життя, опановує нові теми, пробує всяких тонів і ставить перед собою щораз то вищі цілі" (Франко І. Твори: у 50 т. – К.: Наукова думка, 2984. – Т. 41. – С. 471–529).

У творчому доробку В. Винниченка новелістичний жанр за свідчив свою динамічність і пластичність, здатність до трансформацій. Новелістична форма митця відзначається лаконічністю, максимальною концентрацією часу і простору, яскравістю і влучністю художніх засобів, психологізацією зображуваного.

Письменник у своїх новелах відтворює неповторні характери, художньо досліджує внутрішній світ людини.

Загалом, у новелістиці В. Винниченка відбито широкий спектр світоглядно-естетичних і стильових шукань початку ХХ століття.

Реалістично-об'єктивна манера письма визначає специфіку жанрово-змістовних концептів новелістики митця, талант якого найповніше розкривається під час правдивого і психологічно вмотивованого відтворення явищ суспільного, політичного, культурного життя.

Як відзначають дослідники творчості В. Винниченка, новела є справді найбільш поширеним жанром малої прози митця. Письменник використовує жанр новели з метою дослідити специфіку національної української ментальності, моралі та звичаїв українського народу, разом з тим охопити найбільш болючі проблеми тодішньої України. Він досконало володів новелістичною технікою, "сюжети його оповідань тримаються на динамічних фабулах, в основі яких історія, пригода, до того ж – сповнена таємниць, несподіванок, загадок. Перед читачем стрімко розгортається каскад подій, які невідомо чим завершаться, і в цій таємниці розв'язки розкривається інтрига" [1, с. 143].

Письменник виявив жанровий потенціал новели, надав їй національної своєрідності; Винниченко посідає особливе місце серед митців, завдяки яким новела стала невід'ємним явищем української літератури ХХ століття. "Письменник кардинально розширив тематику, проблематику, матеріал, розімкнув увесь соціальний простір передреволюційної доби, населив свої твори персонажами найрізноманітніших класових, культурних, професійних і психологічних "параметрів", дав можливість зазвучати голосам найрізноманітніших тембрів. Його сюжети, композиційні прийоми, стилістичні барви були яскравими оновленими для української прози" [2, с. 443]. Сюжет і зміст новел Винниченка досить часто не збігаються. Автор відтворює окремих епізод людського життя, іноді без чітко визначеного фіналу. Але через події, зображені у новелі, розкриваються глибинні процеси життя, його сутнісні закономірності. Текст є лише верхівкою, дахом значного шару підтексту.

Найбільш розповсюдженою жанровою формою новели серед винниченківських творів є психологічна. Проте новелістика Винниченка в переважній більшості складається не з суто пси-

хологічних новел, а з їх різновидів. Достатньо часто зустрічається така жанрова форма, як соціально-психологічна новела, що зумовлено особливостями епохи. Соціальна проблематика була досить актуальною для української літератури тих років, і Винниченко уже в перших своїх оповіданнях показав тодішню епоху, насичену соціальними суперечностями, сміливо і оригінально відтворював назрівання соціальної революції.

Яскравим прикладом соціально-психологічної новели є твір "Талісман", у якому автор відтворює декілька болючих для тодішньої України соціальних проблем – класову боротьбу та національне питання. Винниченко показує героїв у екстремальних обставинах – скрутних умовах ув'язнення. Це є характерним для новели як жанру. "Найповніше закон новелістичної концентрації реалізується в способі розкриття характерів: новеліст ставить своїх персонажів у критичну ситуацію" [3, с. 198]. Дія новели, як завжди, напружена, хоча зовні нічого значного не відбувається (навіть чи вибори старости, роздача тютюну чи цукру можуть вважатися незвичайними подіями). При цьому письменник детально змальовує зміни у настроях героїв, психологічні конфлікти, боротьбу інтересів. Головне питання новели – хто є справжнім лідером, який він повинен бути, яка його роль в суспільстві? Несподівано виявляється, що зовнішньо непривабливий, фізично слабкий, зовсім не схожий на лідера у звичайному розумінні Піня, здатен бути справжнім організатором, навіть здійснити подвиг заради колективу: "всі глибинно-психологічні зміни, яких зазнає Піня, відбуваються під впливом перетворюючої сили соціальних чекань існуючого оточення" [4, с. 99]. Під час втечі маленька людина демонструє витримку, мужність, відповідальність, рішучість, відданість, здатність на самопожертву. Кульмінацією новели є останній полілог персонажів під час втечі, коли з буденного народжується справжній героїзм.

Соціально-психологічною є й новела "Студент", присвячена болючій темі того часу – народницькому руху, головно проблемою якого була тотальна недовіра простого народу до інтелігенції, неспроможність подолати прірву, яка сформувалася протягом століть. Щире бажання освіченої молоді допомогти селянам; свій досвід і свої життя покласти на вівтар служіння народу

наштовхувалось на стіну підозрілості, нерозуміння і ворожості. Герой новели, молодий студент, якого звинувачують у підпалі села. Перед героєм розлючений натовп, який не чує аргументів, і, головне, не хоче їх чути. Герой у відчай намагається переконати юрбу: "Так то я запалив їх?! Я, що кров свою оддав би, щоб загасити їх? Я, Я?! Та що ви, люди?!" [5, с. 471]. Те, що для натовпу було пустими балачками, риторичною фігурою, стає жахливою реальністю. Студент справді проливає свою кров заради народу. "Люди закам'яніли. Потім схаменулись, з жахом кинулись до чоловіка; нахилились до нього, пили очима його кров, що мішалась з водою і брудом землі... А від його, від крові сього чужого чоловіка, від задубілих рук його ішло їм в душі гострим туманом те, чого він ждав від них: вони вже вірили йому" [6, с. 472]. Кульмінацією новели стає зародження довіри, прозоріння людей. Безглуздя сподіяного посилюється образом-символом, що контрастує до трагічного і вінчає розповідь: з неба ж широко-величного, ясного і чистого радісно дивилась на їх сонце й сміялось [7, с. 473].

Схожа соціальна проблематика порушується у соціально-психологічній новелі "Баришенька". Героїня, молода лікарка, стикається з забобонністю, недовірою і ворожістю селян. Спроба врятувати породіллю і немовля зустрічає шалений опір жінок, які навіть намагаються розправитися з нею. Напруження подій у новелі постійно наростає, кульмінацією стає народження дитини. "Серед гамору чується пронизуватий дитячий крик. На руках дохтурки, закривавлених, покритих слиззю, лежить жовтяво-червоний шматок м'яса, ворухиться, випинається і тоненько верещить" [8, с. 724]. Характерно, що взаємини народників і народу у новелах Винниченка будуються на крові. У "Студенті" герой гине, його кров змішується з землею, яка є символом народу, у "Баришеньці" з'являється нове життя, і кров селянки забарвлює руки лікарки. Соціальний конфлікт вирішується в екзистенціальному плані – або через смерть, або через нове життя.

До соціально-психологічних можна віднести й новелу "Таємність", у якій простежується прихід молодої дівчини до революційного руху, усвідомлення свого покликання, рішуча відмова від звичайного способу життя. Парадоксальність буття показана й у

соціально-психологічній новелі "Честь", де герой, який симулював божевілля, щоб уникнути тюрми, дійсно втрачає розум від банального обстеження, коли його образили, принизили гідність.

Твір "Кумедія з Костем" теж можна віднести до соціально-психологічних новел, кульмінацією якого є смерть хлопчика-байстрюка. Це новела про нереалізовану дитячу жагу мати батька, сім'ю, символом чого стає недопалок – єдине, що дісталось Костю від батька-пана. "Кость... не зводив очей з пана. Пан ждав і водячи очима по стінах та по стелі, курих ... Зустрівши чудний погляд Костя, він злегка ледве помітно похмурювався і нетерпляче постукував ногою об землю [9, с. 510].

І, не глянувши на Костя, сердито вийшов з фельдшером із кухні. А Кость аж підвівся і чудно, напружено, гарячими зеленкуватими очима дивився вслід йому [10, с. 511].

Продовження цієї теми знаходимо у соціально-психологічній новелі "Таємна пригода", в якій Винниченко звертається до актуальної проблеми того часу – зміни соціального інституту сім'ї і шлюбу.

Серед соціально-психологічних новел можна виділити такий різновид, як новела-портрет. До соціально-психологічних новел-портретів можна віднести твір "Раб краси", де розкривається яскрава індивідуальність музиканта від Бога; герой "яким керують глибинні сили природи, намагається реалізувати альтернативний проект буття" [11, с. 37], що з соціальних причин неможливо.

Яскравим прикладом новели-портрета є і твір "Федько-халамидник". Жанровою своєрідністю новели-портрета є певна сфокусованість твору на зображенні одного персонажа, його соціально-психологічній характеристиці, розкритті індивідуальності. Фінал твору неочікуваний, маленький герой гине безглуздо і жорстоко, він стає жертвою соціальних обставин, негараздів середовища. Чесне, порядне дитя з відкритим серцем, яке могло б щось змінити на краще в цьому світі, помирає від несправедливості, нестачі турботи і любові.

Ще одним різновидом серед винниченківських творів є лірико-психологічна новела, яку деякі дослідники визначають як настроєво-психологічну, так, про специфіку цього жанрового різновиду, у якому тембр вирішують "внутрішні душевні катаклізми, визрілі в атмосфері ліризованого тла", пише І. Денисюк [12, с. 142].

До цього підвиду можна віднести твір "Стелися, барвінку, низенько". З глибоким ліризмом письменник змальовує незвичайну ситуацію, у яку потрапляють герої типового любовного трикутника. Автор майстерно показує психологію героїв, передає переживання, романтику першого кохання. Лірико-психологічною є також новела "Момент", у якій теж йдеться про сильне почуття, що запам'яталося герою на все життя. Історія раптового кохання, що виникло при незвичайних обставинах (нелегальний перехід кордону), має несподіваний фінал – героїня припиняє стосунки, які ще не встигли розпочатись, пояснюючи це тим, що "щастя – момент. Далі все буденщина, пошлість" [13, с. 502].

До лірико-психологічних новел належить твір "Ланцюг", що має підзаголовок "Оповідання естета", де Винниченко розкриває проблему справжнього кохання; автор порушує морально-етичні проблеми. Оповідач, якого іронічно називають "наш естет Микола", розповідає свою історію кохання. Кульмінацією новели є зустріч героя з жінкою його мрії, яка перенесла тяжку хворобу і втратила зовнішню красу. Ланцюг, який тримав серце героя, порвався, герой не витримав випробувань. Виявилося, що Микола любив тільки привабливу зовнішність, "портрет", духовні якості коханої не мали для нього вирішального значення. Як зауважують дослідники творчості В. Винниченка Л.С. Дем'янівська, Н.М. Алексеєнко, В.Є. Панченко та інші літературознавці, своєрідність поетики сюжету і композиції Винниченкових новел у тому, що вони поєднали в собі художні принципи не тільки новелістичного жанру. Часто письменник звертається до синтетичного жанру, який поєднує ознаки новели і повісті, своєрідної подвоєної новели, еліпсу. Структура еліпсу на відміну від звичайної новели біцентрична. Еліпсна новела, зберігаючи лаконізм, дозволяє завдяки контрасту двох центрів глибше розкрити психологію героїв, діалектичність дійсності, їх внутрішній світ.

Еліпсною є філософська новела "Тайна". У творі Винниченко порушує філософське питання: що править світом – любов чи ненависть, що є величезною життєвою тайною. Новела має два

центри: сюжетні лінії дідуса та жебрака з собачкою. Дідусь, ме-сьє Лярош, проповідує ненависть і страждання, стверджує, що на світі більше сумного. І коли до жебрака повертається собачка, яка загубилася, ця звичайна, на перший погляд, подія стає поворотною для ме-сьє Ляроша, який усвідомлює важливість любові, щирості, душевного тепла. Він повертається до людей, налагоджує стосунки з онукою.

Інша філософська новела "Рабині справжнього" теж має еліпсну структуру. Винниченко звертається до філософської проблеми світосприйняття, співвідношення дійсності та ілюзії, намагається зазирнути в найпотаємніші куточки людської душі. Філософські новели В.Винниченка ще мало дослідженні, бо, як слушно зауважує М. Жулинський у книзі "Українська література. Творці і їх твори", "На жаль, філософсько-етичні та морально-етичні погляди Володимира Винниченка не узагальнено, не систематизовано. Для цього необхідно видати неопубліковані його праці, продовжити оприлюднення "Щоденника", який має унікальну історико-політичну і літературно-естетичну цінність. "Щоденник" творився в різних умовах життя, в складних політичних і морально-психологічних ситуаціях, але завжди письменник намагався бути щирим, прагнув досягти найбільшої оголеної, безоглядної, до найтаємніших куточків правдивості, одвертості, об'єктивності".

Отже, в художній спадщині В. Винниченка новела посідає значне місце, поряд з іншими жанрами малої прози (оповіданням, замальовкою, ескізом, психологічними студіями та ін.). Саме в цьому жанрі письменник чи не найкраще виявив свій талант. Він надав своїм новелам національної своєрідності, дослідив звичаї, побут, зрештою ментальність українського народу, розкрив його психологію, світосприйняття.

Умовно вчені виділяють такі основні різновиди його новел: соціально-психологічну, лірико-психологічну, філософську, новелу-портрет. Ясна річ, вони між собою різняться, але й мають спільні особливості: глибокий драматизм, психологічна мотивація дій, вчинків і поведінки героїв; особливості композиції, зокрема, архітектонічні, наявність чи відсутність поза сюжетних

елементів, часопросторові характеристики, нарративна стратегія та ін. Автор часто використовує такий художній прийом як повтор певної деталі, ключового образу.

Твори В. Винниченка – це справді складний феномен, а щодо малої прози, зокрема, новели, то чимало вже зроблено, але ще і чимало досліджень на нас чекає.

Безперечно, мала проза В. Винниченка – великий пласт в художній спадщині митця. В ній відтворено картини суспільного життя початку ХХ століття, вона увібрала в себе всі нові суспільні віяння, які представляли нову якість реалізму.

Винниченко – один з найяскравіших представників української літератури кін. ХІХ – поч. ХХ століття, "філософським підґрунтям якого постала філософія Ф. Ніцше. І вже тому його творча індивідуальність дуже цікава з одного боку, в аспекті впливості, здатності творити власну літературну школу на національному ґрунті, а з другого – для виявлення потенційних творчих орієнтирів його сучасників, їхньої "готовності" до сприйняття модерних віянь часу". (Наталія Шумило. // Під знаком національної самобутності. К., 2003, с. 161). І ці "віяння часу" були безпосередньо пов'язані з пошуками В. Винниченком національної самобутності, яка певною мірою проявлялася і в новелістиці письменника.

1. Панченко В. Володимир Винниченко: парадокси долі і творчості. Книга розвідок та мандрівок. – К.: Твім інтер., 2004. – С. 143. 2. Жулинський М. Володимир Винниченко // Історія української літератури ХІХ століття. У 2 кн./ За ред. чл.-кор. АН України В.Г. Дончика. – К.: 1994, – Кн. І. – С. 443. 3. Мафтин Н.В. Сюжет і композиція ранніх новел та оповідань Ірини Вільде // Нариси з поетики української літератури кін. ХІХ – поч. ХХ ст. – Івано-Франківськ: Плай, 2000. – С. 198. 4. Дергаль Л. Проблема співчуття в оповіданні В. Винниченка "Талісман": "маленька людина в її героїчності" // Літературознавчі студії. – К.: ВПЦ Київський ун-т, 2002. – С. 99. 5. Винниченко В. Краса і сила. – К., 1989. – С. 471. 6. Винниченко В. Там само. – С. 472. 7. Винниченко В. Краса і сила / Упорядник, авт. прим. Федченко П.; Авт. передм. І. Дзеверін – К., 1989. – С. 473. 8. Винниченко В. Там само. – С. 724. 9. Винниченко В. Кумедія з Костем // Винниченко В. Краса і сила. – К., 1989. – С. 510. 10. Там само. – С. 511. 11. Ковальчук О. Краса у практиках повсякдення // Винниченкознавчі зошити. – Ніжин: НДУ, 2007. – Випуск 3. – С. 37. 12. Денисюк І.О. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. – К., 1981. – С. 142. 13. Винниченко В. Краса і сила. – К., 1989. – С. 502.

## УРБАНІСТИЧНІ ВІЗІ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА ТА НЕПОДОЛАНА ТРАДИЦІЯ У ТВОРЧОСТІ ШІСТДЕСЯТНИКІВ

*У статті йдеться про традиції інтерпретації образу міста у творчості Володимира Винниченка, урбаністичну тематику в творчості поетів-шістдесятників, урбаністичні художні моделі в українській поезії II половини XX століття.*

**Ключові слова:** інтерпретаційні моделі, традиції, урбаністичний дискурс, естетика шістдесятників, урбаністичні колізії, маргінальність, полікультурність.

*В статтє речь идет о традициях интерпретации образа города в творчестве Владимира Винниченко, урбанистической тематике в творчестве поэтов-шестидесятников, урбанистические художественные модели в украинской поэзии II половины XX века.*

**Ключевые слова:** интерпретационные модели, традиции, урбанистический дискурс, эстетика шестидесятников, урбанистические коллизии, маргинальность, поликультурность.

*The article evolves issues of traditions of interpretation of urban imagery in the art works by Vladimir Vynnychenko, urban themes in the art works by poets of sixties, urban artistic models in Ukrainian poetry of the second half of the XX century.*

**Key words:** interpretation models, traditions, urban discourse, aesthetics of the poets of the sixties, urban collisions, marginality, polyculturality.

Шістдесятництво як естетичний, соціальний, культурний та психологічний феномен давно оформився в самостійний дискурс, означений потужною критичною рецепцією. Праці В. Дончика, Г. Касьянова, Ю. Коваліва, А. Погрібного, І. Кошелівця, М. Ільницького, Елеонори Соловей, А. Кравченка дають підстави говорити про творення нових наративних структур, образних моделей, протиставлення нового антиколоніального дискурсу дискурсу колоніальному, що мав у своїй основі "накидання" українській літературі імперської культурної гегемонії. "На кінець 60-х років у літературному процесі було помітно чимало ознак характерної тенденції, яка охоплювала фактично всі жанри літератури. Йдеться про загальнолітературний інтерес до проблеми історичної пам'яті, зв'язку часів, наступності поколінь,

національних традицій і святощів, "коріння й витоків". Безумовно, цей інтерес мав свою соціально-психологічну й естетичну зумовленість, література передовсім виступила проти явищ, що супроводжували НТР, – національно-духовної нівеляції людини й стандартизації особистості, захоплення ширвжитковою, масовою культурою, технократичних, релятивістських, нігілістичних настроїв, безпам'ятства й бездуховності" [4, 29].

Звісно, шістдесятники спирались на традиції, які видаються певними синергетичними "вузлами" на тлі соцреалістичного масиву творів ХХ століття. Одним із таких "вузлів" є творчість Володимира Винниченка, який запропонував своє бачення урбаністичного простору, свою естетику міста як топосу. Саме Винниченко перетворив місто на художній простір, в якому герої всуціль органічні, вони не "перебувають" у місті, а співіснують із ним, це середовище є природним для них. Тим самим В. Винниченко запропонував літературі практично опановану художню норму, яка однозначно заперечувала народницькі художні стратегії.

Художній досвід В. Винниченка був надзвичайно важливим для покоління шістдесятників насамперед тим, що саме органічність перебування людини в урбаністичному просторі була важливою для письменників, більшість із яких була вихідцями з села. Шістдесятники декларували завдання відновити діалог із містом, це було для них першочерговим завданням в сенсі осмислення нових цивілізаційних викликів, що припали на другу половину ХХ століття. Докладніше це питання розглянуте у монографії В. Фоменко "Місто і література: українська візія" [9, 209–239].

Проте видається важливим, що в контексті шістдесятництва відбувалось важливе явище: пробудження інтересу до маргінальних, порогових та полікультурних явищ, до яких належав і урбаністичний дискурс. Маргінальним на початок шістдесятих років він був з огляду на фактичну сформованість єдиного імперського дискурсу, який визначав для кожної національної культури (літератури) певну домінуючу дискурсивну стратегію. Тобто, формування певних дискурсів заохочувалося чи то нав'язувалося, натомість інші фактично змушені були фільтруватися через гегемонічні моделі мислення, навіть іноді перейняті у російських, польських чи інших авторів.

Урбаністичний дискурс в контексті фактичного колоніального статусу України підлягав дискурсивному обмеженню. Фуко характеризував дискурс як "делімітацію царини об'єктів, визначення легітимної перспективи для агента пізнання, фіксацію норм розвитку концепцій і теорій" [10, 293]. Урбаністичний дискурс в українській літературі другої половини ХХ століття легітимної перспективи був позбавлений з огляду на запропоновану Україні тоталітарною імперією роль "житниці" та "колгоспного раю", що в царині літератури в свою чергу провокувало домінування сільської або виробничої тематики. Відтак унормованість концепцій та теорій реального урбаністичного дискурсу більшості літератур Європи фактично не була представлена у літературі вітчизняній. Зрештою, не потребує доведення і пороговість та полікультурність такого явища, як урбанізм, якщо враховувати ідеологічні інтенції національного літературного процесу.

Отже, урбаністичні художні моделі в контексті шістдесятництва як нової естетичної реальності стали свідченням і підтвердженням вчення Віктора Петрова (Домонтовича) про об'єднану духовність доби [6, 55]. Висновком з цієї теорії було переконання у періодичності духовно-художніх революцій – радикальних змінах парадигм, результатом яких є фундаментально нові визначення всіх аспектів культури. Саме такою духовно-художньою революцією стало шістдесятництво, а одним із її аспектів, що свідчив принаймні про прагнення змінити усталену парадигму – створення нових урбаністичних дискурсивних практик.

Варто говорити і про чітко визначений контрдискурс – йдеться про тих шістдесятників, чия творчість, будучи виразно скерована на опір культурному колоніалізму, в той же час декларувала виразну антиурбаністичну художню модель, що передбачала утвердження національної ідентичності шляхом повернення до основ патріархальної селянської культури, патріархального світобачення, моралі та етики. Йдеться передовсім про прозу Григора Тютюнника.

Найбільш промовистим взірцем подібного контрдискурсу є оповідання "Оддавали Катрю", де кожна художня деталь, пов'язана з приїжджими з міста, не кажучи про провідну сюжетну колізію, наголошує на традиційній антитетичності українського міста

і села, на ворожості міського середовища органічній українській людині. Причина очевидна: традиційна "антиукраїнськість" міста шістдесятих була не менш, а можливо, й більш вираженою, ніж та, яка інспірувала свого часу антиурбаністичний дискурс літератури ХІХ століття, декого з письменників початку ХХ-го.

Але саме неповторні шістдесятники зі своїм унікальним баченням світу запропонували нові варіації теми міста, вони першими спробували подолати усталену традицію творення бінарної опозиції село-місто. Їхній урбаністичний дискурс, принаймні декларативно, намагався наблизитись до європейських вимірів. У першу чергу йшлося про те, що повернулась віра в можливість повернути українське місто Україні, а тому почало відбуватись "зімкнення" інтелектуального простору українського села й міста. Більше того, з'явилась певна співзвучність у творчості письменників старшого покоління із шістдесятниками. Передовсім варто говорити про пізню філософську лірику Максима Рильського, його "Вечірні розмови" із неповторним образом Києва і твори молодшого покоління поетів, які тільки пізнавали місто, покладаючи на нього чималі надії. Зазвучали вдумливі й глибокі рядки Миколи Вінграновського, Ліни Костенко, Василя Симоненка та інших.

Загалом шістдесятники, як жодне інше покоління поетів, консолідовано вбачало завдання поезії в пошуках індивідуального "Я", а не в реєстрації колективної волі чи обслуговуванні вимог державної просвіти та пропаганди. Вони намагались наголосити на трагічній долі індивідуальної свідомості в тогочасній Україні. Дуже показовими є слова Мирослава Шкандрія щодо поезії Василя Стуса: "Уявлення поета про справжнє Я спирається передусім на філософію екзистенціалізму, в яку було занурене покоління кінця 1950–1960-х років. Вплив екзистенціалізму очевидний у зняттю зосередженні на конкретних деталях повсякденного існування, часто єдиних речах, які видаються справді відомими й реальними" [11, 388].

До певної міри розширив цю тезу і В'ячеслав Брюховецький: "Із багатьох книжок поезій, що вийшли в другій половині 60-х – в першій половині 70-х років і належали ще недавно молодим поетам, в цілому найцікавіше було читати однотомники вибра-

ного, які ставали ніби своєрідним "пунктом регулювання" ходи цілого покоління" [1, 95].

Щодо урбаністичного дискурсу в рамках естетики шістдесятництва, то слід насамперед говорити про те, чи вдалося цьому потужному поколінню письменників здолати двозначне ставлення до міської культури, зважаючи на те, що "щеплення урбанізму", на думку більшості дослідників, зокрема Ярини Цимбал, в українській літературі справді було тривалим і болісним. Більше того, традиція негативного реціпіювання урбаністичного простору, запозичена від народницької літератури, спорадично долалася усіма попередніми художніми системами, починаючи від модернізму, постійно означаючи урбаністичний дискурс констатацією якщо не вторинності, то, принаймні, певною поміркованістю надбання міських реалій.

Шістдесятники прагнули в першу чергу змінити обличчя зрусіфікованого міста, у буквальному сенсі насичуючи його через власну творчість духовністю, національною міфопоетикою, долаючи таким чином утрадиційнений скепсис, конформізм та обивательщину.

Семантика міського простору в творчості шістдесятників становить інтерес у сенсі значного оновлення в рамках цього естетичного явища зображально-виражальних форм, жанрових структур, стильових варіацій. Ми можемо говорити про нові засоби пізнання й відображення світу, про нові контекстуальні відношення. Міста різних поетів можуть бути діаметрально протилежними: екстравертними, як схильні до футуризму та авангардизму автори, громохкими "кам'яними джунглями", подібними до найбільших міст батьківщини хмародряпів, самозаглибленими, як сомнамбулічні філософи, статичними та інтравертними, як символісти, бляклими та інертними, як їхні реалістичні прототипи.

Кожен із шістдесятників – свій окремий макрокосм, в якому існує своє потрактування образу міста, або принаймні визначається внутрішня антитетичність, отримана в спадок від попередніх письменницьких поколінь.

Урбаністичний простір Ліни Костенко – важкий і непристосований для життя людини, що очевидно навіть не з натяків, а з виразних образів, які притаманні тільки місту:

*І кинув міст сталеву антилопу  
в ласо доріг,  
тунелів  
і таксі –  
Все зарябіло, як газетні шпальти.  
Бетон, гудрон і пляжна пастораль.  
Тісні двори, запечені в асфальти,  
І вільний шлях, закутий в магістраль.  
За день обличчя бурі, як трепанги.  
Глухе двигіння титанічних ступ.  
Гігантське місто витискає штанги –  
гуп-гуп, гуп-гуп, гуп-гуп, гуп-гуп!!!  
Мигтять в очах рекламні балагани,  
світ закидає вудлища антен.  
Шматка землі немає під ногами,  
в яку б ще міг упертися Антей [5, 96].*

У цьому уривку є доволі показові моменти. Одразу впадає в око одне з найбільш яскравих понять поетичного світу Ліни Костенко: пастораль. І так само, як і в поезії "Пастораль ХХ століття", вона застосовує якщо не гірко саркастичну, то принаймні виразно іронічну інтонацію, творячи чергову "пастораль ХХ століття", в якій так мало пасторальності!

Внутрішня реальність образу міста вивершується у його підкреслено урбаністичних зовнішніх ознаках: антитезу поетеса творить за допомогою природних, органічних з її точки зору образів, в яких відсутній грюкіт і двигіння, уся та міська маячня, яка не має під собою головного: шматка землі. Цілком природне для сільської людини слово "шлях" уживається з синонімом "вільний" (антонім у вжитку людини міста – "магістраль", і шлях у неї "закутий"). Тобто, образи, пов'язані з реаліями міста контекстуально негативні і навпаки. Є натяк і на реципієнта міських реалій: "за день обличчя бурі, як трепанги". Реалії міста у Ліни Костенко подібні в усіх творах, де вона намагається "вписатись" в урбаністичний простір: "дахи площинні", "сірі тротуари", [5, 47]. Натомість ці скупі тропи навряд чи можна порівняти з шаленством барв природного для поетеси світу, в якому вона почувається органічно:

*Гудуть ліси, риплять дубові кросна,  
парчеву зливу виткавши з небес.  
Лягла грози пульсуюча десниця  
на золоте шаленство голови [5, 111].*

Саме з урбаністичним простором у творчості Ліни Костенко пов'язані справжні людинознавчі відкриття: це можна постерегти навіть у ранніх поезіях, найпоказовіша з яких – "Новорічний базар". У цьому творі є все: і пронизливий сюжет, і соціальний контраст, і аксіоматична необхідність "закоріненості" в рідний ґрунт. Але саме місто стало сценою драми, що нуртувала в душі хлопчини: він пробував продати в місті ялинку, щоб купити матері хліба, але тут стала очевидною і байдужість заклопотаних містян, і мертвотна відірваність живого дерева від землі, і приреченість виставлених на втіху пересиченим городянам лісових красунь, – тепер їх можна купити "за дешеву ціну" [5, 37].

Чергування драматичних і світлих, оптимістичних і сповнених відчаю емоційних картин в художній тканині поезії творить унікальну картину внутрішнього світу міста (про зовнішні реалії тут не йдеться, та й вони не передбачені авторським задумом).

Недаремно і гендлярі у поетеси з'являються не у безвідносному, хоч і прекрасному храмі, а в місті, принципово в урбаністичному просторі: "в Парижі, Римі, в Будапешті. І тут так само. На Подолі" [5, 43].

Варто наголосити, що урбаністичні мотиви лірики Ліни Костенко вплетені в тканину художніх творів настільки майстерно, що виникає спілкування з поетесою емоційно-безпосереднє, коли прониклива мудрість образного узагальнення набагато перевищує суто семантичний зміст висловлювання.

Василь Симоненко у своїй творчості, саме в сенсі рецепції урбаністичного простору, був доволі близький до Ліни Костенко. Внутрішня опозиція цьому простору прочитувалась буквально в підтексті його поезій, наголошуючи на чужинності міста для його мешканців. Щоправда, в усьому цьому чимало спільного з процесами 20-х років ХХ століття, про які писав В. Підмогильний в романі "Місто". Та ж сама спроба молодих талановитих людей змінити співвідношення сил у чужинному просторі міста, бажання досягнути науку, набути певного фаху,

"вийти в люди". І те ж саме розчарування, оскільки, на відміну від Степана Радченка, перед шістдесятниками не стояло завдання "вивищитись" над "простими селюками".

Симоненко розумів це так (поезія "Чари ночі"):

*О, скільки вікон у кожному домі!  
А там, за ними, ідилій, драм!  
Там гинуть вчені, митці, поети,  
Але... ї виходять вони звідтіль [8, 85].*

Міський простір у Василя Симоненка швидше пунктирний, він немов би пронизує гармонійну злітованість його поезій, збурюючи його, вносячи саме той елемент дисгармонії, яким в принципі позначена його концепція урбаністичного простору:

*І не бачить місто в ніч похмуру,  
Як сторожжа (вже не при мечях)  
Нову жертву кидає під мури  
З тряпкою брудною на очах [7, 64].*

Для шістдесятників взагалі, і для Василя Симоненка зокрема, є справедливою та ж заувага, що й для письменників 20-х років ХХ століття – місто для них було другою батьківщиною, об'єктом дитячих мрій, а не об'єктом дитячих вражень і спогадів. Саме це поклало знакову печатку на міські мотиви їхньої творчості.

Навіть драма закоханих розгортається у тенетах міста (поезія "Одурена") [8, 200]. Поезія міського пейзажу у Симоненка не розгортається в розлогу картину, сповнену метафоричними осяяннями: натомість поет прагне вирватися навіть із напоєного весною мегаполісу: "Тебе ж у далеч владно закликає // Напоєна надіями п'їтьма" [8, 196].

Проте у його творах немає такої виразної категоричності, як у Драча, який захоплюється довершеністю Парижа і Рима, паралелізуючи свої душевні порухи не з так само вражаючою довершеністю Києва чи Львова, а з "хуторянською долею ...краю" [2, 134].

Цікаво, що у більшості шістдесятників (і В. Симоненка, і Ліни Костенко, і М. Вінграновського, й І. Драча) траплялись цілі поетичні цикли чи то збірки, в яких загалом були відсутні навіть елементи поетики урбанізму. На противагу, скажімо, постмодерним рефлексіям Богдана Бойчука, що передбачають стандарт-

ний набір міських реалій: кав'ярня, ресторан, музей, консерваторія, парки й балкони, знамениті топографічні назви та історико-культурні пам'ятники. За збіркою "Київські екслібриси" можна мандрувати містом незгірш від путівника.

Натомість поетичні рефлексії шістдесятників навіть конкретний топос перетворювали на багатозначну алегорію, і "Архітектурний диптих" або "Медитація" Івана Драча в жодному разі не означають виключної приналежності поетичних узагальнень до Арбату в Москві чи до архітектури Києва. Відразливе враження, яке справляє міська архітектура на людину, внутрішньо гармонізована з навколишнім світом, безвідносно до конкретного міста: "вулиця імені Сорому" і "проспект мого Смутку" може існувати в будь-якому місті, і душити "підвальну цвіль", знову ж таки, можуть лише "озон, і сонце, і зело".

Саме селянська хата, як місце постійного помешкання, мусила тішити людські душі, адже в ній зберігалася й пам'ять роду та народу. Саме в ній визначалася основа національної дійсності на протигагу місту, змушеному бути носієм чужої, неукраїнської культури. Попри своє урбаністичне буття, Іван Драч в архітектурному диптиху підкреслив головне: у місті його оточують твори "цегли, заліза і скла".

Своїми поезіями Драч намагався досягти недосяжного, принаймні на той момент: повернути українському місту втрачену ним роль інтелектуального та духовного центру національного життя. Адже саме в місті, на думку поета, могли б поновлюватись перервані спадкоємні зв'язки, там створюються мистецькі явища неперебутньої цінності, навіть у найнесподіваніших сферах, скажімо, в авангардизмі, гостро критикованому радянськими ідеологами за "відрив" від життя. Поет спростовує подібні закиди:

І шкарубке матусине рядно

Горить абстрактним взором Мондріана [3, 143].

Не випадково у збірці "Балади буднів" (1967) з'явився розділ "Балади з криниці фольклору" з уточненням: "Варіації на теми Тетяни Яблонської". Малярські роботи української художниці, в яких переосмислювалися фольклорні мотиви, правили І. Драчеві за основу художнього освоєння народної творчості. Він не зловживав надмірною стилізацією, а коли вона з'являлася, то в делікатному

вигляді (наприклад, "Балада про весноньку"), намагався, аби певна народнопісенна форма випробовувалася новим, часто драматичним, змістом ("Балада про вдовиння", "Бабусенція" та ін.).

Здавалось би, урбаністична дійсність удоробку І. Драча поступово відходила на другий план. У той же час він переживав еволюцію від ускладненої метафори до міфологічної символіки, що відображала давні світоглядні характеристики національного світобачення. Митець поривався, як свого часу П. Тичина, В. Свідзинський чи Б.-І. Антонич, до заповітних праоснов буття. І переосмислення урбаністичних концептів відбувалось у такому ж ідейно-смысловому, естетичному, понятійному та жанровому ключі.

Шістдесятники загалом сприймали місто як даність, але односторонньо опозиційну тому природному середовищу, яке поєднувало в собі і джерело натхнення, і багатобарвність гармонії, і органічність світовідчуття. Дійсність великих міст була чужа для них, адже це покоління не вбачало в них в першу чергу природності. Це відгомін теорії знаного австрійського дослідника Ааге Ганзена-Леве, який у дослідженні про ранній російський символізм визначив опозиційність планомірної, або іншими словами, механічної продукції людини, штучності міста і міського мистецтва і усього органічного, створеного Богом.

Дуже рідко поети-шістдесятники намагались витлумачити естетику міста через естетику природи, власне, можливий паралелізм подібних образів практично відсутній. Натомість, як уже зазначалось, міські мотиви мають чітко визначену, відмінну від інших, колористику, звукопис, композицію тропів. Таким чином свідомо чи підсвідомо також витворюється бінарна опозиція місто-село, яку шістдесятники, при всій загальногуманістичній орієнтованості власної творчості так і не змогли остаточно подолати, продовживши її в якості віддавна зафіксованої традиції.

Тут варто виокремити ще одну проблему: треба вирізнити текст "київський", або столичний, текст "зарубіжний", коли йдеться про закордонний урбаністичний простір, і тексти провінційних міст, які почасти зустрічаються як у вищезгаданих поетів, так і у Дмитра Павличка, Миколи Вінграновського та інших.

Кожен з таких текстів має певні корекції урбаністичних колізій, оскільки урбаністичний простір у них цілком відмінний і,

в першу чергу, репрезентує рецептивні принципи авторів, їхнє концептуальне бачення співвідношення між тим чи іншим видом урбаністичного простору і тим таки селом. Проте це тема подальшої і надзвичайно важливої розмови не лише в сенсі концептуальних засад творчості покоління шістдесятників, а й в сенсі запобігання термінологічній плутанині.

1. Брюховецький В.С. Ліна Костенко: нарис творчості. – К.: Дніпро, 1990 – 262 с. – (Літ. портрет).
2. Драч Іван. Протуберанці серця. – К.: Видавництво "Молодь", 1965. – 143 с.
3. Драч Іван. Сонце і слово: Поезії. – К.: Дніпро, 1978. – 367 с.
4. Історія української літератури ХХ століття: У 2 кн. Кн. 2: Друга половина ХХ ст. Підручник / За ред. В.Г. Дончика. – К.: Либідь, 1998. – 456 с.
5. Костенко Ліна. Над берегами вічної ріки. – К.: Радянський письменник, 1977. – 163 с.
6. Петров Віктор. Проблеми літературознавства за останнє 25-ліття (1920–1945) // Науково-літературознавчий збірник. – Мюнхен: Світання, 1946.
7. Симоненко Василь. Лебеді материнства: Поезії. Проза. – К.: Молодь, 1981. – 344 с.
8. Симоненко Василь. Поезії. – К.: Видавництво ЦК ЛКСМУ "Молодь", 1966. – 207 с.
9. Фоменко В.Г. Місто і література: українська візія.: Монографія. – Луганськ: Знання, 2007. – 312 с.
10. Foucault M. Language, Counter-memory, Practice: Selected Essays and Interviews / Ed. D.F.Bouchard. Transl. by D.F.Bouchard, S.Sherry. Oxford: Blackwell, 1977. 324 p.
11. Шкандрій Мирослав. В обіймах імперії: Російська і українська література новітньої доби / Пер. П.Тарашук. – К.: Факт, 2004. – 496 с.

Д. С. Міщенко, асп.,  
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

## ДИНАМІКА ЕТНОКУЛЬТУРНИХ СТЕРЕОТИПІВ ІСПАНІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ І ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

*У статті розглядаються проблеми реценції та динаміки побутування етнокультурних стереотипів іспанської культури (літератури) в українській літературі I половини ХХ століття. Насамперед аналізуються рецептивні пріоритети, зокрема, мотив донкіхотства у творчості В. Винниченка, О. Ольжича, Є. Плужника, Л. Мосендза.*

**Ключові слова:** етнокультурний стереотип, реципієнт, мотив, трагедія, Лицар Сумного Образу, донкіхотство, образ.

*В статтє рассматриваются проблемы реценции и динамики функционирования этнокультурных стереотипов испанской культуры (литературы)*

ры) в украинской литературе I половины XX века. В первую очередь анализируются рецептивные приоритеты, в частности, мотив донкихотства в творчестве В. Винниченко, О. Ольжича, Е. Плужника, Л. Мосендза.

**Ключевые слова:** этнокультурный стереотип, реципиент, мотив, трагедия, Рыцарь Печального Образа, донкихотство, образ.

*Article evolves issues of reception and dynamics of functioning of ethnocultural patterns of Spanish culture (literature) in Ukrainian literature of the first half of the XX century. The main attention is put of the receptive priorities, in particular, motive of quixotism in the art works of V. Vynnychenko, O. Olzhich, E. Pluzhnick, L. Mosendz.*

**Key words:** ethnocultural pattern, recipient, motive, travesty, Knight of the Rueful Countenance, quixotism, image.

Нині, коли активізуються процеси уніфікації культур, народжується стійка потреба в осмисленні соціокультурних цінностей і традицій свого етносу. Процес осмислення "своєї" культури, в свою чергу, здійснюється безпосередньо через її співвіднесеність (співставлення) з іншими культурами, через формування відповідних стереотипів, які й виступають посередниками у міжкультурній комунікації. Поза сумнівом, проблеми взаємопроникнення, взаємного сприйняття культур і народів, формування їх цілісних образів, що складаються зі стереотипів, перебувають у центрі уваги вчених різних соціогуманітарних галузей.

Проблематика етнокультурних стереотипів тісно пов'язана з питаннями іміджу, які особливо гостро постають сьогодні перед країнами, які так чи інакше повинні інтегруватися до світового співтовариства – його економіки, політики і культури, знаходити компроміс між глобалізацією і збереженням самобутності. На прикладі України, як ніякої іншої країни, можна простежити, наскільки очевидно протягом історії змінювався її світовий імідж, змінювались стереотипи сприйняття її народу і культури.

Дослідження проблеми етнокультурних стереотипів, їх динаміки і механізмів формування є надзвичайно цікавим на прикладі України та Іспанії. Справді, якщо поглянути на історію, можна знайти багато дивних збігів: багатовікове існування на окупованій території і подальше звільнення (в Україні – влада Польщі, Росії, Австро-Угорщини, в Іспанії – Арабського халіфату); вплив східної культури; християнська віра та досвід глибокої релігійності; регіональна диференціація на ґрунті соціокуль-

турних відмінностей тощо. Що ж стосується ХХ століття, то трагічні події в обох країнах відбувались майже синхронно: революції, війна, репресії, встановлення авторитарного режиму, перехід до демократії.

Проблема динаміки етнокультурних стереотипів невіддільна від вивчення такого багатомірного поняття, як культура, від вивчення культурно-історичного процесу в цілому, процесу трансляції культурної спадщини, інформаційного обміну, діалогу культур, міжкультурної комунікації.

Етнокультурні стереотипи віддзеркалюють не лише менталітет і традиції об'єкта (реципійованої сторони), а й суб'єкта стереотипізації (сторони-реципієнта), а також характер взаємин між ними, досвід їх соціокультурної взаємодії. Таким чином, гетеростереотипи, втілені не лише в літературі, а й загалом у мистецтві сторони-реципієнта, стають надбанням обох культур, що вступають у діалог.

Дослідження різножанрових творів на "іспанську тему" в українській літературі свідчить про надзвичайно цікаву інтерпретацію образів Іспанії в українському менталітеті, використання цих образів як метафор для усвідомлення і акцентування глибоких соціальних проблем минулого і сьогодення, філософське осмислення цих явищ.

Наприклад, такі символи, як інквізиція, колонізація земель, корида тощо, осмислюються через особливості української культури і ментальності, через проблеми, що хвилюють українське суспільство протягом останнього століття і на початку нинішнього. А національні герої Іспанії так само перестають бути символом тільки Іспанії, натомість символізуючи глибинний синтез обох культур.

Було б неприродним, якби іспанські мотиви не зазвучали у творчості Володимира Винниченка, який своєю творчістю визначав багатовекторність зарубіжних етнокультурних стереотипів в українському духовному просторі та суспільній свідомості. Адже творчість Винниченка розвивалася в добу, коли, як писав І. Франко, розпочалось: "розпанахання давніших географічних і державно-етнографічних границь, величезний зріст комунікації, безмірне розширення літературних горизонтів, спільність ідей

і ідеалів в писаннях одної генерації в різних краях, однаковість літературного смаку в певних суспільних верствах різних народностей, панування певних предилекцій і певної літературної моди в цілому цивілізованому світі в даній добі" [14, 34].

А оскільки у творчості Володимира Винниченка однією з чільних проблем завжди була "проблема статі", то не дивно, що він у одній із ранніх повістей "Історія Якимового будинку" звернувся до роману Сервантеса, точніше, до однієї зі вставних новел, запропонувавши цікавий варіант травестії. Адже травестія здатна цілком несподівано презентувати будь-який етнокультурний стереотип – достатньо пригадати хоча б "Енеїду" І. Котляревського.

В.Винниченко запозичує основну лінію сюжету, моделює подібні образи, створюючи свою версію історії, що сталася з героєм Сервантеса Ансельмо, його другом Лотаріо та дружиною Каміллою, зберігаючи всі вузлові моменти фабули, перетвілення, яких зазнають герої, практично не міняючи й психотипи головних героїв.

Його Яким, Ліна та Василь проходять ті ж стадії взаємин, що й герої з роману "Дон Кіхот", оскільки Винниченко поставив собі за мету продемонструвати: "... як життя осоромлює умоглядні ідеї, "закони", "теорії". Історія Якіма, можливо, особливо знаменна: щось напівбожевільне є в дивних експериментах Винниченкового героя, співзвучних з "малахіанством" Кулішевого Стаканчика. Якимів будинок – це утопія, яка не збулася. Більше того – яка обернулася поламаними долями й смертю самого "експериментатора" [12, 209].

Окрім того, якщо знати життєвий і творчий шлях Володимира Винниченка, можна визнати цілком природним його звертання до донкіхотських мотивів у романній творчості, яка повноцінно репрезентує філософські побудови автора, його життєві принципи та світоглядні засади.

Для роману "Вічний імператив" характерним є вкраплення в текстовий масив елементів епістолярного стилю. Наприклад, листи Данієля Брена до Франсуа III віддзеркалюють вегетаріанські позиції В.Винниченка та спричиняють невідворотне прозріння короля.

Літературні ж алюзії в романі спостерігаємо у введенні в твір асоціативної тотожності Данієль Брен – Дон Кіхот. Мотив дон-

кіхотства в романах зацікавив ще М.Бахтіна, який у праці "Форми часу і хронотопу в романі" запевняв, що образ простака-блязня Дон Кіхота є носієм авторських точок зору [1]. А Ю. Лотман ще у 1987 році також помітив, що для західноєвропейського соціального роману характерний мотив "донкіхотства", який символізує людське простодушшя, ідеалізм, місіонерство, лицарство [6]. Підсумовуючи позиції теоретиків, доходимо висновку, що В.Винниченко компенсує своє "зовніперебування" за рахунок введення себе в текст роману в образі філософа-акордиста, вегетаріанця Даніеля Брена (Дон Кіхота).

Образ Дон Кіхота з'явився і у творчості Юрія Яновського, що було цілком природним у доробку цього співця української пасіонарності. Саме відродження "лицарського духу", новітнє "покозачення" на українському Півдні в неоромантичній інтерпретації Юрія Яновського покликали до життя образ безсмертного ідальго. Але у Яновського рефлексії Дон Кіхота стали радше приводом для інтерпретації власних рефлексій самого письменника. Йдеться про роман "Байгород", написаний у 1926 році.

У цьому творі він розповів про місто, в якому жив з 1909 до 1919 року (прототипом Байгорода став Кіровоград) [17].

Мотиви дороги, мандрів, боротьби були у цей період одними із найпотужніших у літературі української еміграції. Архетип дороги, інтерпретований кожним із митців, що мріяли попри все повернутись в Україну, філософія чину, що засновувалась на ідеалах боротьби за незалежність і соборність Української держави, – все це було визначальним у творчості переважної більшості письменників діаспори у 20-30-х роках, у так званого "міжвоєнного" покоління.

Тому цікаво простежити вибір іспанських мотивів насамперед Олегом Ольжичем – надзвичайно неординарним поетом, який усю свою творчість підпорядкував єдиному смислому ключеві: національній ідеї. Його "Дон Кіхот" – справжня трансформація вічного сюжету, за яким постають реалії життя вічного борця за незалежність вітчизни. Це вірш-ребус, який можна розгадати і прокоментувати лише знаючи достеменно найдокладніші нюанси біографії поета. Цікаво те, що саме себе він вважає Дон Кіхотом, зізнається в тому, що:

*А я ж не раз лежав уже без сил,  
Коли мене всі вітряки мололи  
"Розгойданістю безупинних крил"! [11, 44]*

Ольжич, знаючи дев'ять європейських мов, почувався в лабіринтах сюжетів української та всесвітньої історії та літератури абсолютно вільно. Схильний до глибинних філософських узагальнень, він піднімав українську поезію на нову духовну височінь так блискуче, як до нього це вдавалось, можливо, лише Лесі Українці та Іванові Франку (вірші "Ганнібал в Італії", "Галли", "Готи", цикл "Люкреція", "Дон Хозе", "Вікінг", "Дон Кіхот" та десятки інших).

Образ Дон Кіхота у поезії Олега Ольжича, звісно, не випадковий, він відігравав надзвичайно потужну смислову роль. Визнаний тонкий лірик і в той же час автор безкомпромісних громадянських поезій, Ольжич, поза сумнівом, інтерпретував образ Дон Кіхота в усіх його іпостасях. Написана 1930 року поезія "Дон Кіхот" є і своєрідним "рольовим вироком" представникам тогочасної української еміграції, і виразною самохарактеристикою автора, і потужним ліричним вибухом чуття.

Зі слів "мила Лялю" ми розуміємо, що це своєрідне звертання до жінки, яка стала першим коханням Олега Ольжича, Марини Антонович. Відомо вісім творів, пов'язаних з її ім'ям. Згідно з біографічними даними, з 1927 по 1930-й роки це почуття тривожило бентежну душу поета. Сам автор – Дон Кіхот мовив про це в однойменному вірші:

*Ах, Лялю! Я не говорив ніколи...  
Це ж гупо так... і соромно... і все...  
Котрий вже рік щось душу рве і коле,  
І б'є об діл, і вихором несе! [11, 44].*

Чому саме образ Дон Кіхота обрав Олег Ольжич для своєї самохарактеристики, можна зрозуміти з декількох джерел.

Один із дослідників творчості Олега Ольжича Петро Іванишин у своїй праці "Олег Ольжич – герольд нескореного покоління" слушно наголошував: "Новому етапові українських визвольних змагань потрібні були нові, свіжі кадри. Постала потреба у вихованні нової людини, нового духу на противагу людям,

сформованим під впливом "провансальської" літератури, "провансальських" ідей. Людина – це передусім її світогляд, воля, прагнення. А формується вона під впливом багатьох факторів. Одні з них є, щоправда, головні, визначаючі – під їх дією найшвидше витворюються необхідні якості, інші ж є маловпливові, мало- або й зовсім неефективні. Бо важко повірити, що знання і використання законів математики чи фізики круто впливає на світоглядні основи мислення людини, а знання періодичної системи Д. Менделєєва розкриває очі на національну проблематику революційної боротьби. Все це корисне і важливе, але неефективне для зміни людини, витворення нових якостей у ній. А що ж є ефективним? На наш погляд це – мистецтво і література (як найефективніша його галузь)" [4, 49]. І далі: "Так, тільки новий письменник міг виконати місію тодішньої української літератури: плекання "волевого світогляду", вплив на формування людини нового типу – людини-борця, націоналіста" [4, 51].

Актуалізація образу Дон Кіхота саме в українській літературі, а, можливо й саме у Ольжича, блискуче прокоментована Дмитром Донцовим у його знаній праці "Санчо Панса в літературі і житті": "Прикмета цього типу (Дон Кіхота – Д.М.) – брати життя як ненастанне змагання, бути вправним, сильним... А в зв'язку з цим – культ ризику. "Жити небезпечно" – девіз Дон Кіхота: побивати рекорди, наражатися, випереджати інших" [2, 130–131]. Люди того типу "вміють не лише жертвувати собою, але й (що важче) – наказувати" [2, 131]. Щодо Санчо Панси, то його ідеалом "була – ідилія, вигода, раз під хutorянським, раз під революційним, раз під консервативним соусом" [2, 133]. Панса завжди намагається "скинути "тягар життя", йому приємне "безтурботне й вигідне животіння епікурейця" [2, 136]. Великою є "відраза Панси до всього отриманого боротьбою, з зусиллям" [2, 137]. Донцов підводить нас до думки парадоксальної й почасті "антигуманної": той другий тип, часто культивований в українській літературі, позбавлений волі та енергії. А як же творити нове життя без цих сильних якостей? "Дужий є Панса, бо – ім'я йому легіон", – наголошує Донцов [2, 137].

Донцов мав на увазі, що не взявши на плечі страшної ваги життя і боротьби за нього, не відцуравшись принципу життєвого

приспосовування, не визнавши, що основний закон життя є такий донкіхотський, – прекрасна країна нашого Панси лишиться на віки здобиччю новітньої Орди; країною, де житимуть люди "чутливі, співучі, гарні й запальні" (до дрібних справ), лише – без власної історії. Так буде доти, доки Панси, як маса, не зрозуміють, що вони ніщо без Дон Кіхота, Панси на троні не засядуть, скільки б разів доля не дарувала їм щасливий острів Бараторію. А коли й засядуть на короткий час, то була б це велика історична несправедливість, бо означало би явне пониження тону нації, її зубожіння, яке довго не тривало б. "Ті, що лежать під Базаром чи Крутами, – напевно що не були Пансами, ні ті, що мучилися по в'язницях (коли потрапили туди не випадково!). На ланах України в муках родиться тип нової людини, тип Дон Кіхота. Треба це народження прискорити, бо не стоїть на місці історія. Роман Сервантеса не є чимось нежиттєвим. На голубих степах наших і в лісах знову бродить тінь суздальського ординця, як за Петра, як за Батія, який знає лиш щастя розбою і топтання противника; який не розуміє милосердя. Як за Сервантеса в Іспанії, так тепер на Україні, за кожним вітряком чи соняшником знов причаївся злий чарівник, що чигає на безпечного Пансу. Життя давно перестало бути ідилією, а в таких часах не може бути людина вигоди, безжурності, приватності і миски сочевиці. Інші типи потрібні нам, іншого духового складу люди. Будуть це люди, подібні до давніх варягів, в яких – "під чолом синява озер, неспокій хвиль і далеч необ'ята". В яких кров – не лінива кров безтурботних гречкосіїв, лиш – "тяжкоплинна як мед"; яких ваблять не кулішівські затишки, не сонячно-машинні пацюківські утопії, а речі вищого, героїчного порядку: "щоб Дону шоломом іспить", яких ваблять до себе – "мінливі простори і збуджений порив вперед". Девіз яких – не покійно зносити, а формувати життя. Вони такі мабуть скінчать з Пансою. Бо той стає анахронізмом. Бо щоб країна наша і ми жили, – Панса мусить вмерти" [2, 152–153].

Ольжичеві, поза сумнівом, була близькою естетика відважних людей або "трагічних оптимістів" (термін Дмитра Донцова). У цьому можна переконатись хоча б на прикладі одного з листів, адресованого згадуваній раніше Марині Антонович: "Мила Лялю!

Я маю дуже неприємну властивість все пересаджувати. Як вчитись – то до першої години ночі; як ходити до студдома – то двічі на день; а писати комусь – то доти, доки він не заскрежеще зубами і не пошле к чорту. Свідомий всього цього, я, проте, завжди корюся фатумові своєї вдачі" [15, 359]. Саме таким бачився Ольжичеві Дон Кіхот – благородний лицар, що в усьому йшов до кінця, попри застереження по-селянськи практичного Санчо Панси.

У поезії Ольжича символізовано й "перенесено" на український ґрунт усі ключові образи роману великого іспанця Мігеля де Сервантеса: Дон Кіхот, в образі якого постає сам Ольжич, Санчо Панса, під образом якого автор вірша швидше за все мав на увазі Ярослава Стецька, складні відносини з яким у 1941 році вивершились вкрай драматично – Ольжич у 1941 році, взявши на себе роль прокурора, брав участь у засудженні до страти Степана Бандери та Ярослава Стецька. Недаремно вже тоді, у 1930-му, Ольжич протиставляв себе "Стецеві": "Я Дон Кіхот, не сірий емігрант" [11, 44].

Саме у цьому вічному протиставленні Дон Кіхота і Санчо Панси – одна з провідних ідейно-естетичних інвектив самого Ольжича: безкомпромісність діяння в ім'я високої мети, філософія чину. Про це гранично точно сказав вірний соратник Ольжича Олег Штуль-Жданович: "В дійсності він і сучасний, і майбутній. Він-бо, як мало хто, втілює вічні змагання української нації, її духовність і лінію шукання її духовного розвитку в майбутньому, її місію". Саме поняття "місії" лежить в основі Ольжичевої концепції образу Дон Кіхота, національної інтерпретації цього іспанського сюжету [15, 424].

Свого часу у "Лекціях про "Дон Кіхота", прочитаних у Гарвардському університеті, Володимир Набоков досить переконливо мотивував цю вічну опозиційність образів роману: "Я підозрюю, що пояснення цікавої різниці у ставденні критиків до обох героїв полягає в тому, що всіх читачів можна поділити на Дон Кіхотів і Санчо Панс. Якщо в бібліотечному екземплярі книги Шевілла я надibuю на жирні і недбалі підкреслення і якщо підкреслено фразу: Сервантес дає реалістичну картину буржуазного того-сього", то я можу з упевненістю сказати, ким був читач – Дон Кіхотом або Санчо" [9, 46].

Надзвичайно важливим для розуміння українських інтерпретаційних моделей образу Дон Кіхота є есе Леоніда Мосендза "Народження Дон Кіхота". Щоправда, і загалом тема донкіхотства у творчості цього поета була однією з чільних. Про це свідчить поезія "Росінант твій вірний згинув...". Мосендз немов би зазирає у "післяроманне" існування легендарного героя, коли скінчено боротьбу, коли давно втрачено Санчо Пансу:

*Росінант твій вірний згинув  
На стрімких стежках Невади,  
Санчо сам тебе покинув  
Для спокою і для влади.  
Вкрились шеляги іржою,  
Стис зломився нерозлучний,  
І в останньому двобою  
Меч пощерблено дворучний.  
А без зброї – без турботи...  
Спомин – спокій ... день за днями...  
Не змагатись, Дон Кіхоте,  
Тобі більше з вітряками! [8, 81].*

Можна припустити, що есе Леоніда Мосендза стало відповіддю на статтю Дмитра Донцова "Санчо Панца в нашій дійсності". Дмитро Донцов наголошував, що "тема Дон Кіхота завжди була модна, тема Санчо Панци – менше. А вона варта уваги..." [3, 575] Ця стаття стала для Донцова приводом проаналізувати характер української "правлячої еліти". Історичний екскурс від часів Богдана Хмельницького дав Донцову підстави вважати, що "домінуючий тип тої верстви зигзагував у сторону типу Санча, переставши бути тим блукаючим лицарем, яким його знає історія" [3, 577]. Натомість Мосендз "...на відміну від Д. Донцова, шукає приховані внутрішні причини зворотнього процесу – перетворення сеньйора Кіхани в лицаря Дон Кіхота, досліджує проблему трансформації міщанської душі Кіхани в душу, яка прагне героїчного чину. Санчо у Мосендза – це збірна душа тих, хто не розуміє високих устремлінь свого господаря". [10, 212]

Мосендз, інтерпретуючи тему донкіхотства, традиційно замислюється над тим, **як** людина робить вибір між шляхом Дон Кіхота і шляхом Санчо Панси, **що** саме цей вибір зумовлює:

*Бо може статися, що довгий вік  
перейдуть не як лицарі, а – Санчі,  
із мрією: не тис би черевик,  
а там до біса всі світові танчі!  
Нехай шука на них направу й лік  
той божевільний Дон Кіхот із Манчі! [7, 18–19].*

Варто звернути увагу й на те, що епіграфом до свого есе Л. Мосендз узяв фразу з роману Сервантеса: "Досягти вічного імені й слави". Найголовнішим, на наш погляд, є висновок, який робить Мосендз, аналізуючи "трансмутації Кіхана в Кіхота": "...досі про цей механізм не відомо нічого, хіба тільки те, що він існує, бо якби не існувало, то не було б ні чину Мойсея, ні чину Цезаря, Жанни Д'Арк чи Мазепи. Про внутрішню суть, істотність цього механізму теж можна лише здогадуватися". [10, 213].

У той же час у літературі "материкової" України з'являється вельми прикметна поезія Євгена Плужника "Гладкого Панчо...".

Переінакшене ім'я донкіхотового зброєносця не притлумлює глибинного змісту й авторського задуму – звернутись до мандрівної "кошчавої тіні" "дона з Ламанча" [13, 322].

Плужник акцентує увагу на традиційній опозиції (смісловій інвективі роману Сервантеса) – роздвоєнні особистості: "Уявне за реальність беручи..." [13, 322]. Але концепти іспанського першоджерела Плужник екстраполює в царину власне літературних реалій, буттєвих принципів літературного твору, торкаючись вічної проблеми ролі митця і мистецтва. Саме цю опозицію свого часу мав на увазі й Михайль Семенко, заявляючи, що він у жодному разі не Санчо Панса [5].

Цікаво, що як зазначає Л.Череватенко, з таких віршів-портретів, віршів-пародій, як "Гладкого Панчо...", "Ходить!.. Все ходить!..", "Я – людина цивільна..." Є. Плужник збирався скомпонувати цілу збірку – четверту [16, 60].

Для власне пародійного ключа поет використовує традиційну опозицію Дон Кіхота та Санчо Панси, причому не доводиться сумніватися, хто саме зажив прихильності автора поезії. Про Плужника завжди говорили, що він був людиною справедливою, а відтак збірка таких поезій могла б бути вельми цікавою.

У даному разі вірш "Гладкого Панчо..." свідчить про те, що образ Дон Кіхота в українській поезії опрацьовувався у різних соціальних та морально-філософських ракурсах. Поєднуючи власні рефлексії з надзвичайно актуальною, та ще й у сталінські часи, проблемою мистецького самовираження, Плужник здійснив фактично неймовірне: у двох коротеньких строфах він схарактеризував епоху.

Його сарказм спрямований насамперед на те, що саме "помилки" "ідейно невитриманих" письменників набагато прекрасніші за "правоту" тих, хто погодився слугувати режимові:

*...помилки – бодай в літературі –  
Прекрасніші за всяку правоту!* [13, 322]

Талановитий поет зрозумів: багато хто помилявся, як "дон з Ламанча": гуманістичні гасла перетворились на криваву тиранію. "Уявне за реальність беручи" [13, 322], пішли в небуття кращі представники української інтелігенції того часу, більшість побратимів по перу, яких Плужник щиро шанував.

Є. Плужник у поезії "Гладкого Панчо..." звертається до проблеми формальних і неформальних перешкод для будь-кого з тих, хто намагається творити і прагне здійснити нові (за Плужником – насамперед естетичні) відкриття. Автор вдало обігрує прізвище українського прозаїка Петра Панча, чия творчість тоді перебувала на піку популярності, поклавши в основу змалювання характеру героя риси зброєносця.

Очевидно, що образ Дон Кіхота давав змогу українським письменникам на різних етапах розвитку літературного процесу, в різних стильових системах, у материковій та діаспорній літературах наголошувати на гуманістичних духовних цінностях людини, які нівелювалися під тиском тоталітарного суспільства, чужинного простору, в якому доводилось з тих чи інших причин перебувати, згодом – науково-технічного прогресу та багатьох інших чинників.

1. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Режим доступа: <http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotor/hronotor6.html>. 2. Донцов Д. Санчо Панса в літературі і житті / Донцов Д. Дві літератури нашої доби. – Львів, 1991. – С. 118–169. 3. Донцов Дмитро. Санчо Панса в нашій дійсності // Вістник. – 1934.– Кн. 7–8. – С. 575–601. 4. Іванишин П. Олег Ольжич – герольд нескореного покоління. – Дрогобич: Видавнича фірма "Відродження", 1996. – 220 с. 5. Ільницький О. Український футуризм (1914–

1930). Переклала з англійської Рая Тхорук.– Львів: Літопис, 2003. – 456 с.

6. Лотман Ю. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Лотман Ю.М. О русской литературе: Ст. и исслед. (1958–1993): история рус. прозы. Теория литературы / Вступ. ст. И.А. Чернова; Сост.: Н.Г. Николаюк, О.Н. Нечипуренко. – СПб.: Искусство, 1997. – 845 с. – Указ. имен: с. 831–842).

7. Мосендз Л. Дон Кіхот і Санчо / Волинський рік. – Мюнхен: Українська Трибуна, 1948. – 80 с.

8. Мосендз Л. Зодіак / Вірші. 1921–1936. – Прага: Колос, 1941. – 108 с.

9. Набоков В. Лекції о "Дон Кихоте" / Пер. с англ. И. Бернштейн, М. Дадяна, Г. Дашевского, Н. Кротовской. – СПб.: Издательская Группа "Азбука-классика", 2010. – 320 с.

10. Набитович І. Леонід Мосендз – лицар Святого Грааля. – Дрогобич: Видавнича фірма "Відродження", 2001. – 222 с.

11. Ольжич О. Дон Кіхот. / Ольжич О. Незнаному Воякові. – К.: Фундація імені О. Ольжича, 1994. – 432 с.

12. Панченко В. Творчість Володимира Винниченка 1902–1920 рр. у генетичних і типологічних зв'язках з європейськими літературами: дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук: 12.10.1998 / Панченко Володимир. – К., 1998. – 376 с.

13. Плужник Є. Поезії. – К.: Радянський письменник 1988. – 415 с.

14. Франко І. Інтернаціоналізм та націоналізм у сучасних літературах // Франко І. Збір. творів: У 50-ти т. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 31. – С. 34.

15. Череватенко Л. "Я камінь з Божої праці" / О.Ольжич. Незнаному воякові. К.: Фундація імені О.Ольжича, 1994. – 432 с.

16. Череватенко Л. Все, чим душа боліла / Плужник Є. Поезії. – К.: Радянський письменник, 1988. – 415 с.

17. Яновський Ю. Вершники. – Харків: Фоліо, 2006. – 316, [2] с. – (Серія "Українська література").

**М. К. Насенко**, д-р філол. наук,  
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

## ЩО ТАКЕ "ЧЕСНІСТЬ ІЗ СОБОЮ"?

*Автор пропонує одне з тлумачень проблеми "чесності з собою", розкритої в однойменному романі та в інших творах Володимира Винниченка.*

**Ключові слова:** художня ідея, літературний твір, тема, мораль, анархізм, психологія.

*В статті пропонується одна із інтерпретацій "чесності з собою", котора являється главною темою однойменного роману і деяких інших творів Володимира Винниченка.*

**Ключевые слова:** художественная идея, литературное произведение, тема, мораль, анархизм, психология.

*The author is proposing the interpretation of problem "honesty with oneself", examined in Volodymyr Vynnychenko's novels.*

**Key words:** artistic idea, literary work, theme, moral, anarchism, psychology.

Художня література – це не те, що тим чи тим автором **написане**; художня література це те, що з написаного **залишається**; залишається в свідомості нових і нових поколінь, залишається як нерозв'язна проблема буття людського. В. Винниченко на якомусь етапі творчості відчув, що просто "соціальна" людина, яка дуже цікавила його в ранній період творчості, – річ проминальна; корінь її можливого щастя проростає з глибин, які затаєні в самій людині, в її психології і моральній загадці самої... моралі. "Як проникнути туди? Як "реформувати" саму людину?", – над цими питаннями В. Винниченко замислився на другому (серединному) етапі своєї творчості (приблизно – 1906–1917-ті роки). На його тодішню думку, зарадити справі міг висхідний постулат "чесності з собою". Ідеологічний аспект цього постулату В. Винниченко пов'язував із ідеями соціалізму, і це породило в його творах небажану для серйозної творчості тенденційність, а крім того – накликло на письменника нищівну критику за "складові" самого постулату "чесності з собою".

Існує думка, що Винниченкова "чесність із собою" (роман **"Чесність із собою"** письменник опублікував 1911 р., але цей мотив присутній також у драмах письменника "Memento", 1911 й "Щаблі життя", 1911, романах "По-свій", 1913, "Заповіти батьків", 1914, та ін.) є не чим іншим, як перефразованою "вірністю самому собі" В. Шекспіра з його "Гамлета". Проте великому англійцеві чомусь ніхто не зважувався докоряти за аморальність та індивідуалізм, а ось українського письменника буквально шматували за це ж саме і "ліві", і "праві" критики<sup>14</sup>. "Полемізуючи шаблонними звинуваченнями, – писав один із дослідників творчості В. Винниченка ще й у 1975 р., – вони часто перетлумачували теми (його творів. – М. Н.), вульгаризували ідеї (еротика, мораль, ідея "чесності з собою"), таврували їх ніщешанством, аморальністю, порнографією... та занепадництвом". Найцікавіше, що біля витоків такого кривотлумачення Винниченкової "чесності з собою" стояли не професійні літературознавці, а ві-

---

<sup>14</sup> Див.: Гусар Струк Д. Винниченкова моральна лабораторія // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. В 4-х кн. – К., 2001. – Кн. 1. – С. 286–292.

домий вождь більшовиків В. Ленін і не завжди перманентний соратник його Максим Горький. Начитавшись Винниченкової брошури "Про мораль пануючих і мораль гноблених", перекладених російською мовою його романів "На весах жизни" (1911) і "Заветы отцов" (1914), де ідея "чесності з собою" перепліталася з проблемами моралі і потребою "будувати" нову людину й нове людство, вони першими знайшли в цих творах апологію аморальності й проституції, "извращения" російських революціонерів і наслідування "архискверного Достоевського" з його романом "Бесы"<sup>15</sup>. Ці їхні судження (з певними варіаціями) повторювали до 90-х років ХХ ст. усі літературознавці марксистсько-ленінського і навіть українсько-діаспорного штибу<sup>16</sup>. Ніхто, проте, не зважився заглянути під "маску" тих суджень. І Максиму Горькому, й особливо Леніну ненависним був В. Винниченко насамперед тому, що його концепція "чесності з собою" поставала в неприйнятному для них контексті. "Чесність із собою" письменник трактував як жагуче бажання роздушити, розметати ту шкаралушу, в яку затиснуто людську душу ("Щаблі життя"), як наближення "матеріального до духовного", доведення думки до почуття і навпаки, а середовищем такого "наближення" та "доведення" постає... анархізм. Хто ж сповідує цей анархізм? Герой роману "Чесність із собою" Тарас, що за революційну діяльність у 1905 році встиг побувати у в'язничних застінках, звертається до "соціаліста-революціонера" Мирона з таким проханням:

*– Я... це... Я до вас в одній справі... Я хочу прохати вас, щоб ви познайомили мене з анархістами...*

---

<sup>15</sup> Див.: Горький М. Собр. соч.: в 30 т. – М., 1955. – Т. 29. – С. 177 та ін.; Ленін В. Полн. собр. соч., изд. 5-е. – М., 1964. – Т. 48. – С. 285 та ін.

<sup>16</sup> В діаспорній "Енциклопедії українознавства", перший том якої вийшов 1955 року, автор М.Г. (Микола Глобенко?) писав: "Винниченко раз-у-раз повертається до образу егоїста-циніка, який відкидає загальноприйнятну мораль в ім'я "чесности з собою", що дозволяє будь-який вчинок, аби лише "воля, розум і серце" його одноставно схвалювали. В гострих колізіях виступає галерея істеричних, хворобливо-безвільних, хистких у переконаннях і поведінці персонажів" ("Енциклопедія українознавства", т. 1. Перевидання в Україні. – Львів, 1993. – С. 249).

*Мирон усе з тою ж, не то лінвою, не то насмішуватою посмішкою дивився на нього, підтягуючи одного вуса вгору...*

*– З анархі-стами?! – потяг він другого вуса догори та скосив очі на нього. – Можу. Вам яких: передільців, безначальців, комуні-і-стів, індивідуалістів?*<sup>17</sup>.

З подальшого розвитку подій у романі стає зрозумілим, що "анархістами" є також проститутки, яких треба цілком легалізувати, створити для них (як і для всіх інших "анархістів") свої профспілки, зробити вільним до них доступ усіх бажуючих, зокрема й – соціалістів. Цю проблему обговорюють усі учасники соціалістичного підпілля, які приходять хай і до дискусивного, але – до висновку: в кінцевому підсумку людина і людство, сповідуючи принцип "чесності з собою", придуть до такого мирного життя, яке буде засноване на новій, соціалістичній релігії... І будуть тоді всі рівні – і соціалісти, і проститутки, і люди всіх інших професій...

Ось, виявляється, що могло найбільше роздратувати В. Леніна чи М. Горького: розгляд в одному ряду всіх виявів анархізму: соціалізм, проституція, релігійна віра, жандармерія... Один із підпільників-соціалістів Сергій говорить про це так:

*–...Релігія вмерти не може, вона вічна. Тепер іде нова форма її, більш ясна, більш блага, ніж усі інші, – релігія соціалізму.*

*– Хто ж бог її? – похмуро усміхнувся Тарас.*

*– Бог? Світове життя, Великий Процес, Великий зв'язок, в якому кожне існування є необхідне.*

*– Навіть жандармів?*

*– Так, навіть жандармів!..*

*– Нащо ж ми боремося з ними, як так? – Тарас приклав руку до чола.*

*– Нащо боремось? Тому що це – Процес, Рух, тому що в русі – бог, рух же є – боротьба...*

Коротше кажучи, на ідею "чесності з собою" треба дивитися, крім усього, як на художню, а не пропогандистську. Вона в однійменному романі та в інших творах цього періоду не стільки

---

<sup>17</sup> Винниченко В. Твори. Т. XVI. // Чесність з собою. – Харків, 1926. – С. 9–10. Наступна цитата – за цим виданням.

проповідується, скільки художньо обговорюється. М. Горькому та В. Леніну це обговорення виявилось "не до шмиги", бо зачепило їхні політичні амбіції (як це так: проституція і обожнюваний ними соціалізм поставлені в один ряд?); "вина" В. Винниченка полягала, можливо, в тому, що той "ряд" у нього давав підстави для різнотлумачень; бракувало автору чистоти художньої концепції, бо й сам він симпатизував ідеям соціалізму не тільки як різновиду проституції, а й як продуктивній, нібито політичній теорії; через це багато його енергії витрачалось на "чисту" політичну діяльність і не завжди вистачало достатньо часу, щоб відділити її від власне творчості та довести в кожному творі кожну ідею до найяснішого естетичного блиску. Як наслідок, на всіх творах згаданого періоду лежить печать поспіху, метушні й самоповторів (драма "Щаблі життя", наприклад, є абсолютним дублем роману "Чесності з собою"; "Заветы отцов" та "На весах жизни" – своєрідні варіації на тему того ж роману і т. д.), а справжня художня творчість, як знаємо, "не терпить суєты" і вимагає від кожного автора цілковитої самовіддачі. С. Єфремов, міркуючи над цими питаннями, з досадою говорив: В. Винниченко не завжди усвідомлював, на що "витрачається цей... великий, але несвідомий своєї справжньої сили талант"<sup>18</sup>. Спростування цієї думки пізнішими дослідниками "серединної" творчості В. Винниченка видається не дуже переконливим. В. Панченко, наприклад, пробував порівняти "Заповіти батьків" із пізнішою драмою М. Куліша "Народний Малахій" (1928), оскільки в обох випадках ідеться про "реформу людини"<sup>19</sup>. Схожість ця позірна; герой М. Куліша "збожеволів" у своєму намірі реформувати на соціалістичний манір усе людство, а герої В. Винниченка цю дику ідею намагаються втілювати "серйозно". Поєднавши іронічний погляд і політичну сатиру, М. Куліш створив таке "трагедійне" (за авторським визначенням жанру), яке стало (нарівні з безсмертним дон-кіхотством) набутком Літератури з великої літери, а твори В. Винниченка про "реформу" мають значення тільки для історика літератури; надто прив'язаних до свого часу, їх "поза

---

<sup>18</sup> Єфремов С. Історія українського письменства. – К., 1995. – С. 577.

<sup>19</sup> Панченко В. Будинок з химерами. – Кіровоград, 1998. – С. 122.

часом" і не вчитаєш, і успішно не інсценізуєш. Дуже гострою, зокрема, була критика цих творів Є. Маланюком, зокрема – роману **"Записки кирпатого Мефістофеля"** (1917). Надто багато місця в цьому романі відведено "шлунку" та "іншим елементарним органам". "Найогидніше ж у тім, що в антракті між їжею і "коханням" (а то й підчас) ведуться відповідні філософічні монологи й діалоги... Коли б уже Смердяков, – можна б багато вибачити, але в тім то й мука, що до Карамазових і Смердякових цим кирпатим мефістофелям дуже далеко... "Герой" протягом трьохсот сторінок веде філософічні теревені хахлацького Смердяковенка... З кожного рядка б'є в ніс парикмахерська самозакоханість мало-російського "хвіть-хвєбеля", якому на все, окрім шлунку й "коханья" – "пашти што наплевать!"<sup>20</sup>. У пізніших творах В. Винниченка до проблеми "чесності з собою" не звертався.

**Л. В. Панчук**, канд. філол. наук,  
Криворізький державний педагогічний університет

## **ДУХОВНІ ДОМІНАНТИ ПЕРСОНАЖІВ У ТВОРАХ В. ВИННИЧЕНКА "СУД" І "СОЛДАТИКИ"**

*У статті зроблено спробу виявити духовні домінанти персонажів шляхом аналізу оповідань В. Винниченка "Суд" та "Солдатики"; звернено увагу на деформацію внутрішнього світу людини у антигуманному суспільстві.*

**Ключові слова:** *духовність, домінанта, моральний, аморальний, мовна характеристика, образи персонажів.*

*В статье сделана попытка выявить духовные доминанты, свойственные персонажам путём анализа рассказов В. Винниченка "Суд" и "Солдатики"; особенное внимание обращено на деформацию внутреннего мира человека в антигуманном обществе.*

**Ключевые слова:** *духовность, доминанта, моральный, аморальный, речевая характеристика, образы персонажей.*

*The article reveals spiritual dominants peculiar to characters by the analysis of V. Vinnichenko's stories "Court" and "Soldiers"; the especial attention is paid to deformation of person's inner world in an antihumane society.*

**Key words:** *spirituality, a dominant, moral, immoral, the speech characteristic, images of characters.*

---

<sup>20</sup> Маланюк Є. Книга спостережень. – Торонто, 1962. – Кн. 1. – С. 18.

Український письменницький загал у першій третині ХХ ст. терпів непомірний гніт і зневагу, та все ж неможливо було зупинити розвиток нового напрямку української літератури. Володимир Кирилович Винниченко був одним із незабутніх знамень початку століття, за що згодом був вилучений із української культури, названий українським буржуазним націоналістом. Як зазначає М. Жулинський: "...жоден український письменник першої третини ХХ ст. не мав такої величезної слави, такої читачької популярності, такої кількості видань своїх творів, як Володимир Винниченко" [4, 35]. Висока міра людськості, що є основною атрибутивною властивістю духовності, надала творчій особистості письменника неповторної унікальності. Людина є людиною завдяки духовності. Провідною метою статті є дослідження духовності персонажів В. К. Винниченка, визначення моральних вимірів їх життєдіяльності, багатства внутрішнього світу, гармонії і досконалості їх буття. На початку ХХ ст., у час гострих соціальних катаклізмів, на вулиці міст і сіл вийшла маса людська – і виявилось, що вона є дуже специфічним організмом, який живе за своїми психологічними законами. У творах молодого В. Винниченка можна спостерігати неймовірні, часом парадоксальні моральні перетворення як індивідуальної, так і масової психології. Свої новели В. Винниченко писав по гарячих слідах подій, йому не потрібна була якась значна часова дистанція, його вабило все нове, що тільки народжувалося. До того ж слід пам'ятати, що митець був одним із лідерів української соціал-демократії початку ХХ ст., а отже – людиною нетерплячої дії, представником покоління тих, хто з ризиком для власного життя домагався радикального, на основі нових (соціалістичних) принципів, оновлення суспільного життя, хто прагнув всебічного – соціального й національного – визволення нації [2, 15–16]. Новела "Суд" уперше побачила світ у 1903 році в Чернівцях. Цікаво, що вийшла вона в серії пропагандистських видань Революційної Української партії, до якої тоді належав і сам автор. Того ж року ввійшла до першої прозової збірки письменника "Повісті й оповідання" (Львів, 1903 р.). У ній змальовано події, що відбуваються у жнивну пору. Вже на самому її початку земський начальник Михайло Самоцвіт, розмовляючи зі своїм гос-

тем, згадує "полтавські бунти". А далі ще й цитує "бумагу", що надійшла з губернії, у якій йдеться про "бывшие беспорядки в Полтавской губернии" [1, 36]. З контексту розмови зрозуміло, що Самоцвіт згадує зовсім свіжі події, що відбулися на Полтавщині і сколихнули всю Росію.

В. Винниченко улітку 1902 року, невдовзі після відрахування з університету за участь у протиурядових студентських заворушеннях, багато мандрував полтавськими селами, ведучи пропагандиску роботу як член РУП. Отже, час дії в новелі "Суд" – літо 1902 року. Слово "суд", як відомо, – це правове дійство, покликане на підставі закону та справедливості встановити істину. Самоцвітів же "суд" – це триумф несправедливого кулака, по суті – самосуд над селянами, що його чинить звиклий до безкарності земський начальник. Іронічним є і його прізвище. Саме по собі слово "самоцвіт" викликає поетичні асоціації, а от носій такого розкішного, "благородного" прізвища виявляється брутальним самодуром, егоїстом, українським унтер-пришибеевим. Вдача земського начальника наводить на думку, що Самоцвіт – то щось на зразок гібриду Самодура і Пустоцвіта. Чи не гротескова версія самозакоханого "квітнучого" нарциса, котрий видає в мілкій водичці свою примітивну поліційну філософію і нічого, крім неї, довкола себе не бачить. Автор подає його зовнішні ознаки: "Земський начальник Михайло Денисович Самоцвіт, вигодований, опецькуватий чоловігя з підстриженими, мов стріха, чорними вусами, що дуже нагадують ліхтарі біля брички..." [1, 34]. Але це лише формальне сприйняття, асоціації на зовнішньому рівні. Істинна ж духовність людини сучасними мислителями пов'язується передусім не із зовнішнім, а з внутрішнім світом людини, її душевними глибинами, найпотаємнішими сторонами людського буття. Скільки альтернатив у моральному і духовному виборі? Дві – між добром і злом. Тож, визначимо добротворення як альтруїзм, і злоторення як егоїзм. Якщо говорити про моральність і антиморальність слід означити такі егоїстичні якості, притаманні Самоцвіту: 1) скнарість, зневажливість ("Коли я даю жатку, значить, там нема чога поправлять. Я тільки через те зараз не пускаю її в ход, що маю косарів. Це машини трошки кращі..."). Слід звернути увагу, що філософи

розглядають мораль як абсолютну гармонію інтересів суспільства і особистості. Ми можемо назвати Самоцвіта особистістю, а тим більше встановити гармонію між його інтересами і інтересами суспільства. Це жорстокий самодур із первісною свідомістю людини-хижака; 2) паразитизм, підступність ("Ні, голубе сивенький, тепер не той час, тепер, брат, мужик не той... Тепер ти його тільки силою держи, та й то бійся... А роз'яснення це смерть...") [1, 37]. Михайло свідомо підпорядковує інтереси і життя інших людей своїм власним інтересам. Селяни для нього усього лише слухняне бидло, "машини", яких треба тримати у "темряві", аби не порозумнішали, силою і хитрістю їздити на народному "горбі"; 3) жорстокість, безпощадність, несправедливість (З якою гордістю хвалиться він своєю брутальною силою перед сусідським панком Дуриндою: "Служу я вже 10 год у земських начальниках, три рази мене били мужики, два рази палили, сам я за сотню, та де там, тисячу мужицьких морд розбив...") [1, 37]; 4) нарцисизм, егоїзм. (Крім самого себе й тієї казарми, до якого його приставлено (свого земства), він не звик помічати нічого. Саме тому і прискорює процес її розвалу). У "судді" основні потреби зводяться до біологічних, що задовольняються матеріальними продуктами, а не духовними, моральними. Моральних потреб у Самоцвіта немає. Головне у моральній потребі – це усвідомлення залежності від соціального цілого, добровільне підпорядкування його волі як необхідна умова власного розвитку. У творі ж навпаки. Персонаж індивідуаліст, який вимагає поваги, довіри, страху від громади.

Злоба, ненависть, паразитизм, жадоба до збагачення з'їдає людину з середини, випалює усе людяне, моральне, духовне. Злоба приносить страждання, самотність, породжує численні хвороби. Михайло усвідомлює, що його методи "управи" з мужиками неефективні, усвідомлює, що через надмірну злобу і хвилювання має серцеві хвороби, але не відступається від своєї жорстокої, "експлуататорської" політики: "Ще колись так і удар буде... З одним моїм знайомим було... Вспильчивий я дуже... Лука!... Щоб зараз бречка була запряжена... А ти... Крутоноженкам зв'язати руки й посадити на передок... Я їх у город повезу!.. Буде їм настоящий суд... Зараз же..." [1, 47]. Якщо новелу

В. Винниченко написав у 1903 році, то можна подивуватися прозорливості його героя ("Скажу я вам, – прогнозує Самоцвіт, – що багато... багато, як ще з 10 год подержитесь от так... А там!" [1, 38]). Виходить, що за прогнозами Самоцвіта, усе мало полетіти шкереберть у 1913 році. Він помилився на один рік: у 1914 році почалася світова війна; у Росії більшовики перетворили її на війну громадянську, а далі – усе пішло за добре відомим сценарієм історії ХХ ст. В. Винниченко писав свій твір, коли усе тільки-но починалося. Але яким точним було передчуття великих змін! Пророцтво земського начальника з оповідання "Суд" збулося: вибухнув жовтневий переворот, і разом з "розкутим Прометеєм" було звільнено з-під заборони агресію, яка величезною хвилею накрила мільйони людей. Настала трагедія суспільства і людини, озброєної досягненнями військової техніки ХХ ст., але з моральністю первісних істот.

У творі "Солдатики!" ми бачимо одноманітний натовп, з якого поступово виділяється лідер – селянин Явтух, в образі якого сконденсовано всі настрої його односельців. Піддавшись агітації, селяни раптом відчули себе нездоланною силою, почуття ж відповідальності загнано в темні глибини ества. Імпульсивність дій, мінливість настроїв – усе це ми бачимо у подальшій розповіді. Та навіть перед явною загрозою розплати за скоєне, частина натовпу все ще перебуває під гіпнотичним впливом свого лідера. У ньому люди бачать свою останню надію на порятунок. Жадібно і напружено слухаючи, натовп здатен вловити найтонші нюанси ситуації. Досить лідерові на якусь мить втратити надію на щасливий кінець, як ця безнадія стала домінуючим почуттям натовпу. "Солдатики!.. – вигукнув з таким боєм, з таким одчаєм, що в валці прокинулись всі, а солдатики аж здригнулися разом і похмуро глянули на офіцера. Серед селян зразу піднявся галас, крики, стогнання" [1, 73].

У творі ми не бачимо особистостей. Перед нами два натовпи (один у сіряках, другий – у сірих шинелях), а між ними добротворець – духовний лідер Явтух. Але офіцер вбиває селянина. Що ж виходить, хто добре озброєний, того й правда, той переможець? А як же мораль? Як же сила Духу? Усе пояснюється тим, що первісна людина та її далекі предки були слабо озброє-

ними створіннями. Інстинктивні заборони в людині відповідають її первісному становищу. Згодом, створюючи та вдосконалюючи зброю, людина стала наймогутнішою в світі, але її мораль майже не змінилася. Навіть зараз спрацьовує закон "зуб – за зуб, око – за око". Агресія народжується із інстинктів, зло виливається або на слабших, або навіть на неживі предмети. Добро протистоїть злу. Але не завжди перемога на боці Добра. Протистояння селянського ватажка Явтуха і офіцера карального загону завершується загибеллю обох, але Явтухові вдалось таки відвернути масову розправу – "солдатики" не стріляли. У цьому глибинний оптимізм оповідання. Добротворення дало свої паростки. Тут виявляє себе одна з характерних рис Винниченкової прози: його твори містять вагомий підтекст, який мислячий читач має обов'язково зрозуміти. Отже, моральна і духовна перемога на боці Явтуха. "Червоні обличчя солдатів пожовтіли, рушниці задрожали у руках, але ніхто не вистрелив..." [1, 74]. В. Винниченко наголошує, що Явтух не відрізняється іконічною красою. Письменник навмисне малює невиразні, здрібнені риси обличчя персонажа, натякає на те, що людина красива в тому разі, коли в неї краса у душі, гармонія у серці і у думках. Автор широко використовує у тексті епітети: "спокійне лице", "тверда віра", "ясні невеликі очі", "тонкі губи", "рідке русяве волосся", "лице...гостро-спокійне і тверде", "невеличка борідка", "довге задержане зітхання". Говорячи темному народу про "бумажки, невідомо ким підкинені, про той голод, яким вони (люди) муться тепер, про панів, що обдирають мужиків, про царя, що гуляє та п'є за мужицькі гроші, про попів, що задурюють голови [1, 66], Явтух виявляє ще й таку моральну рису, як відвертість. Справді, у час майже "рабської" покори на таку відвертість треба було мати неабияку силу характеру і силу Духу.

Велику увагу приділяє автор "ораторській" промові ватажка про правду. Як носій концепції "Чесності з собою", В. Винниченко наділяє свого героя полум'яним запалом, демонструє його відкритість, чесність. Явтух переймається проблемами селян, намагається пояснити корінь усіх бід, що вбачає у "неправді": "Треба неправду вигнати... Скрізь тепер неправда.. І ми неправду робимо. Не по правді й ми живемо! Сказано "в поті лица їж хліб"... Хто так не ро-

бить – не по правді робить. А ми підсобляємо панам робити неправду ... Скрізь мужики роблять неправду цю...За що, кажуть, бог карає мужиків?...По-дурному заробляють, по-дурному й мають. Неправду роблять, неправду й мають..." [1, 68]. Явтухові властиві готовність до самопожертви та героїзм. Ватажок звертається до великодушності солдатів, коли ті за наказом офіцера мають перестріляти всіх, хто вийшов у балку. Явтух настільки сильний Духом, що своїм словом, енергією зупиняє страшну "машину" з рушницями. Солдати навіть бажують слухати його, визнаючи моральну перевагу – Явтуха: "Солдатики! – вміть підняв він голос і ступив трохи вперед. – Невже ж ви піднімете на нас руки? Невже ж.." [1, 72–73] "Солдати, як машини, разом підкинули рушниці і виставили їх проти селян. У валці аж ухнуло...

– Стійте, стійте! – аж хитнувся Явтух. – Вислухайте тільки! Вислухайте!.. Тоді ви і самі не стрілятимете! Вислухайте рідні... Пустіть ружжя!.. Тільки ж вислухайте... Тоді хоч і стріляйте... Ви ж нічого не знаєте... Він не хоче, щоб я вам сказав, він боїться... Бачите, він боїться..." [1, 73].

Аналізуючи образ Партнера, варто звернути увагу дітей на такі аморальні риси персонажа, як несправедливість, скнарність, зневажливість: "– Ваш хліб? Ваш хліб?.. – раптом сказано вискочив з-за воріт сам Партнер, що, не покладаючися на челядь, сам став берегти економію. – Ах ти ж, злодію! Вон звідси (погана лайка)! Вон, щоб вашого і духу не було біля моїх воріт! Я вам покажу ваш хліб!" [1, 69]. Партнер духовно бідний, а тому відчуває загрозу з боку Явтуха, відчуває силу Духу селянського ватажка. Зневажливе ставлення до людей, зверхність, жорстокість проявляються навіть у поодиноких репліках Партнера, з яких постає повне уявлення про душевний стан персонажа, його моральний рівень: " – Ей, ви! Мурляки! ..Чуєте? Хутко побачимося, бо вранці солдатськими кулями будете ділитися!.." [1, 70].

Офіцер – це класичний тип аморальної особи, яка користується статусом і відповідно владою, що дає той статус над іншими, зневажає всіх, не лише страйкарів, а й підлеглих, проявляє тваринницьку злість і невірноваженість самодура: "морда хохлацкая", "мерзаец", "Да ты знаешь, морда ты этакая, что я тебя за этот вопрос до смерти засеку!.. Марш в деревню и чтоб я ни одной вашей рожки не видел, пока не позову!.." [1, 72] "– Разой-

дись, говорю!.. – перелякано і злісно закричав офіцер, бачачи, як солдати почали ворухитися і придивлятися між собою, пильно слухаючи Явтуха. – Р-рота! Слушай!.. Р-разойдись, говорю, інакше я вас перестреляю, как собак!" [1, 73].

Слід звернути увагу на образ народу, якому автор дає дещо неоднорідну характеристику. Говорячи про страждання селян у час гострих соціальних заворушень, В. Винниченко вдається до епітету "чисті сльози", що наближається до образу "сльози очищення" як духовного образу. Але поряд негативна характеристика людей у стані близькому до падіння, тваринницькому стані – жадоби помсти: "З якою дикою ненавистю і злістю закипіли балачки по хатах". Отже, В. Винниченко своїми творами не дає конкретної відповіді на глобальні питання, але він допомагає зрозуміти людей, природу їх людяності, жорстокості, залишаючи за нами право вибору. Характерною особливістю його творів є те, що персонажі у нього з'являються уже сформованими, а характер їх вимальовується поступово, проявляється у поведінці, рішеннях, вчинках. Слід відзначити, що переважає не пряма авторська оцінка та аналіз, а враження самих героїв, їх спостереження. Автор ніби розчиняється у своїх персонажах, примушує читача дивитися на світ їхніми очима і міркувати їхніми думками.

Виходячи із рецепції і аналізу творів В. Винниченка в аспекті поставленої проблеми, можна узагальнити особливості духовного потенціалу українця в таких позиціях: любов до людей, любов до рідної мови, повага до батьків, коренів; віра в перемогу Справедливого суду, почуття обов'язку, милосердя; готовність до самопожертви заради світлого ідеалу, заради життя інших, добротворення, що характеризується позитивно-гуманними цілями, сила Духу як непереможність народу; сміливість і стійкість як прояв незалежності, терпимість і терплячість як національна ознака багатостраждальної нації, моральна перемога пригнічених як беззаперечна перемога Добра.

1. Винниченко В. Краса і сила. – К., 1989. – 752 с. 2. Гнідан О.Д., Дем'янівська Л.С. Володимир Винниченко: Життя, діяльність, творчість. – К., 1996. – 265 с. 3. Жулинський М. Голгофа українця Володимира Винниченка // Володимир Винниченко. Заповіт борцям за визволення. – К., 1992. – 123 с. 4. Жулинський М. Володимир Винниченко // Жулинський М. Із забуття – в безсмертя. – К., 1990. – С. 128–151.

О. В. Пилипей, канд. філол. наук,  
Криворізький державний педагогічний університет

## СПЕЦИФІКА ХУДОЖНЬОГО ВИРАЖЕННЯ АВТОРСЬКОЇ ПОЗИЦІЇ В ОПОВІДАННІ В. ВИННИЧЕНКА "КУМЕДІЯ З КОСТЕМ"

*У статті зроблено спробу дослідити своєрідність художнього вираження позиції автора щодо проблеми дитячого знедолення у оповіданні В. Винниченка "Кумедія з Костем".*

**Ключові слова:** образ дитини-байстрюти, художня деталь, порівняння, портретна характеристика, авторські зауваження, прийом контрасту.

*В статтє сделана попытка исследовать своеобразие художественного выражения позиции автора относительно проблемы обездоленных детей в рассказе В. Винниченко "Кумедія з Костем".*

**Ключевые слова:** образ незаконнорожденного ребенка, художественная деталь, сравнение, портретная характеристика, авторские замечания, приём контраста.

*The article investigates an originality of art expression of an author position relatively to a problem of wretched children in V. Vinnichenko's story "Comedy with Kosta".*

**Key words:** an image of the bastard, an artistic detail, comparison, the portrait characteristic, author's remarks, contrast method.

Увага до проблеми вияву позиції автора у творі зумовлена зростанням особистісного начала в літературі й усвідомленням того, що літературний твір є відображенням життя, поданим з точки зору письменника, який висловлює у ньому своє ставлення до світу, оцінюючи певні життєві факти, події, явища. Творча індивідуальність митця організовує усю художню структуру твору в єдине ціле й визначає своєрідність втілення особистісного світобачення і світовідчуття письменника в ньому. Єдність усіх формозмістових компонентів художнього твору зумовлює образ автора як "втілення суті твору, що об'єднує всю систему мовних структур персонажів" [2, 181]. Автор у художньому творі виступає носієм концепції цілого, це "певний погляд на дійсність, вираженням якої є увесь твір" [3, 8]. Авторська позиція складається з сукупності авторських точок зору на світ, реалізо-

ваних за допомогою певних засобів і прийомів вираження. Розкриття авторської позиції допомагає виявити суб'єктивну сторону художнього твору, той спосіб інтерпретації життя, що впливає із світогляду творця, а також наблизитися до пізнання особистості митця. Дослідження творчості художника ніколи не набуває остаточного завершення. Можливою є чергова спроба пізнати особистість митця, у чому допомагає з'ясування авторської позиції. Особливо, коли йдеться про творчу особистість Володимира Винниченка, надзвичайно складну і багатогранну.

Література рубежу XIX–XX століть та перших десятиліть XX ст., невід'ємною частиною якої стала творчість Володимира Винниченка, засвідчила особливості суспільно-історичного і духовного життя в Україні й світі у цей складний період. Європейська літературна тенденція початку XX ст. виявилась у заглибленні у внутрішній світ людини, зануренні у психологічні проблеми особистості, що стало провідною ознакою творчості В. Винниченка. Його ретельна увага до глибин людської психології, прагнення осягнути вплив суспільно-політичних перетворень на внутрішній світ людини, а також глибокий філософський підтекст творів дозволяє говорити про В. Винниченка як про письменника світового масштабу. Жанрово-тематичний доробок творчості В. Винниченка надзвичайно великий, це оповідання, новели, повісті, романи, драматургічні твори. Серед малої прози чільне місце посіли його дитячі оповідання, об'єднані у збірку "Намисто", в яких письменник виявив себе справжнім знавцем дитячої психології. Яскравим прикладом цього може бути оповідання "Кумедія з Костем", у якому В. Винниченко розкрив психологію дитини-байстряти, яка почувалася самотньою, але яка прагнула добра, любові й батьківської ласки. Це природне бажання Костя автор передає через зміни погляду, яким він дивився на пана, свого ймовірного батька: "...коли ввійшов пан, він зразу ж повернувся і весь час уже не зводив з його чудного якогось жалібного й побожного погляду" [1, 141]. Внутрішнє бажання мати рідну душу провокує хлопця, як змальовує письменник, підняти недопалок пана: "Він вийняв його з рота, підніс до лица і став розглядати. І посміхнувся ніжно-ніжно, аж засяв очима" [1, 142]. Саме ця художня деталь – недо-

палок, через який розгортаються події у творі, набуває важливого значення у розкритті авторської позиції в оповіданні. В авторському відтворенні почуттів Костя до батька активну роль виконує порівняння: "Часом судорожно притуляв руку з недокурком до грудей і нашвидку поглядав на його, як на безцінний скарб, загублений і знову знайдений" [1, 143], або: "Кость весь неспокійно забився, заворушився, немов від недокурка йшла шворочка до самого серця, коли на віях знову виступили сльози..." [1, 144]. Безцінний скарб любові до батька переповнює і на певний час окрилює хлопчика.

Однією з особливих рис художньої реалізації авторського світосприйняття в оповіданні "Кумедія з Костем" постає увага письменника до портретних деталей. При змалюванні персонажа авторський акцент робиться на обличчі, очах: "Зеленкуваті, вузькі, глибокі оченята його не одривались, а губи роззявились, і з-за них виглядали ріденькі, гостренькі зуби. Здавалось, що він як укусить, то мусить страшно боліти, більше, ніж від кого другого. Але Кость ніколи не кусався. Се був кумедний-таки хлопець!" [1, 136]; "Кость зараз же якось кумедно зморщив носа, вишкірив зуби і зробив: – Хр-р!" [1, 136]. Стан загнаності та відчуженості дитини підкреслено авторськими зауваженнями: "Кость ... пильно й уважно став дивитись на руки Семенця" [1, 136]; "спідлоба зиркав на них" [1, 137]; "тільки спідлоба поглядав на товаришів" [1, 138]; "спідлоба дивився на всіх швидкими, зеленкуватими оченятками" [1, 137]; "злісно, швидко подивлявся на всіх" [1, 139].

Функцію увиразнення соціально-психологічного аспекту зображення особистості дитини в картині авторського світобачення В. Винниченка виконують портретні деталі, повторення яких акцентує на найбільш важливих для автора моментах, створюючи асоціативно-образне поле твору. Найбільш поширеним в цьому плані є повтор фрази "зеленкуваті оченята" [1, 136, 138, 142], що передає дитячу життєспрямованість і допитливість, та лексичний повтор "спідлоба" [1, 137, 138], що актуалізує наastroженості Костя, його недитячій здатності внутрішньо мобілізуватися, щоб захиститися. Повтор "очі забігали" [1, 139, 142] виражає стан неспокою, а повторювані у тексті епітети "кумед-

ний" [1, 136], "кумедно" [1, 136], "чудно" [1, 142], "чудний погляд" [1, 141, 141] характеризують і погляд Костя, і його поведінку, і одночасно контрастують з трагіко-драматичною ситуацією в житті хлопчика.

Порівняння, які В. Винниченко використав у портретній характеристиці Костя, мають зображально-оцінний характер. Кость ніколи не плакав, навіть коли його били, за це його прозвали "кам'яний виродок". Раптом він грірко заплакав через віднятий у нього недопалок: "І сльози одна за одною, швидко, поспішно, як краплі дощу по шибках, котились по щоках і стікали в скривлений рот..." [1, 143]. Порівняння "Сльози..., як краплі дощу по шибках" указують на значущість цього недопалка для дитини. Готовність хлопчика захистити себе від ворожого ставлення довілля до нього автор передає влучним порівнянням "як вовчєня" і характеристикою погляду: "...Кость, почувши в руці цигарку, вмить стих, схопивсь... і забивсь в самий куток. Там він сів, скрутившись, наїжившись, як вовчєня, і міцно-міцно зацупив у руці недокурок. На віях ще висіли сльози, але очі вже поглядали сердито, насторожено" [1, 143].

Авторську позицію виділяє активно використаний письменником прийом контрасту. Слід зазначити, що В. Винниченко застосовує його на різних рівнях художньої структури оповідання від лексичного до образного, зокрема на рівні змалювання одного персонажа – сироти. Так, "чудному погляду" і "зеленкуватим оченятам" Костя на початку твору протиставляється подана автором портретна характеристика мертвого хлопчика у фіналі: "... Кость лежав спокійно й нерухомо. Лице суворо витягнулось, під очима лягла кружальцями холодна мертва тїнь, губи блїдо-синї міцно прилипли до зубів, і зуби злегка виглядали з-за них" [1, 144–145]. Контраст присутній також на рівні групування автором персонажів свого твору: "Кость та ще троє хлопців – Данилко, Семенець та Микита – пасли товар на луґу. Хлопці – свїй, а Кость – панський" [1, 135]; "Дїйсно, всї були в свитках і чоботях, а Кость – босий і в одному піджачку та брудній сорочці. Груди були розхристані" [1, 136]. Це протиставлення образів дає можливість автору виразити соціально-психологічний аспект зображення головного персонажа. Крім того, кон-

траст спостерігаємо і на рівні сюжету: "чудна кумедія" закінчується смертю дитини, що викликає проекцію на протиставлення життя і смерті, гуманності і людського немилосердя.

Специфіка втілення авторської позиції в оповіданні В. Винниченка виявляється у своєрідному способі організації повісткування від третьоособового наратора, що актуалізує певну відстороненість автора від сказаного, його бажання не втручатися у мову розповідача. Спосіб викладу в оповіданні В. Винниченка характеризується динамічністю і лаконічністю вислову. Одним з прийомів створення лаконічного і стислого викладу виступає використана В. Винниченком стилізована до традиційного початку фольклорних творів ініціальна формула: "З Костем сталася чудна кумедія. Діло вийшло так" [1, 135]. Лише кінець повісткування розкриває глибоку трагедію, на яку перетворилася заявлена у назві "кумедія". Лаконічність викладу досягається за допомогою художніх деталей, зокрема портретних і пейзажних. Твір позбавлений розлогих описів природи, натомість присутні пейзажні деталі, через які замальовується внутрішній стан Костя: "За лугом далеко-далеко темнів ще бурий ліс, а з-за гори по другий бік виглядали тополі економії. Ворони поодиноці все летіли в один бік і крякали над хлопцями. Над воронами у той же бік пливли весняні темно-сталеві хмари. І вітер ставав усе холоднішим; наближався вечір" [1, 137]; "Він лежав лицем догори і дивився, як невпинно й похмуро сунули кудись хмари" [1, 140]. Пейзажні деталі "темнів бурий ліс", ворони, "темно-сталеві хмари", "холодний вітер" передають авторське передчуття тривоги, чогось недоброго, ніби передрікаючи смерть персонажа.

Акцентно-виразним засобом вияву авторської позиції виступає і назва оповідання, що містить вказівку на ім'я головного персонажа, репрезентуючи авторське слово. Слово "кумедія", винесене в назву твору, у взаємодії з текстом твору переосмислюється автором і створює асоціативно-образний простір для читача. "Кумедія" передає авторське усвідомлення трагедії дитини, маленької особистості, яка стикається з проблемою самотності, зневаги, непотрібності, відчуженості людини у світі. В. Винниченко замислюється над перспективністю суспільства, в якому нехтується життя і доля дитини.

У результаті аналізу оповідання В. Винниченка "Кумедія з Костем" в аспекті проблеми вияву авторської позиції ми можемо стверджувати, що авторське бачення постає смисловим центром твору. Саме вияв авторського ставлення об'єднує всю ідейно-художню структуру оповідання в єдину систему. У художньому плані авторська позиція реалізується через художні деталі, зокрема портретні і пейзажні, прийом контрасту, повтори, назву твору, мовностилістичні засоби. Суб'єктно-мовленнєвою формою вираження ставлення автора до зображених подій в оповіданні став розповідач.

1. Винниченко В. Раб краси: Оповідання, повість, щоденникові записи. – К.: Веселка, 1994. – С. 135–146. 2. Виноградов В.В. О теории художественной речи. – М., 1971. 3. Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. – М., 1972.

**А. С. Ращенко**, магістр,  
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

## **ПОЕТИКА КОНТРАСТІВ У РАНЬОМУ ОПОВІДАННІ В. ВИННИЧЕНКА "КОНТРАСТИ"**

*"...людина завжди в не врівноваженім  
стані, завжди врівноважує себе.  
Від сього і святості, і гришності"*

В. Винниченко, "Рівновага"

*Стаття покликана дослідити специфіку застосування художнього прийому контрасту в ранньому оповіданні Володимира Винниченка "Контрасти". Під час аналізу твору були визначені поетикальні особливості реалізації контрасту на трьох рівнях оповідання – естетичному, психологічному, соціальному.*

**Ключові слова:** *поетика, художній прийом контрасту, психологізм.*

*Статья призвана исследовать специфику применения художественного приема контраста в раннем рассказе Владимира Винниченка "Контрасты". Во время анализа произведения были определены поэтикальные особенности реализации контраста на трех уровнях рассказа – эстетическом, психологическом, социальном.*

**Ключевые слова:** *поэтика, художественный прием контраста, психологизм.*

*The article is called to investigate the specific application of artistic methods of contrast in an early story of Volodymyr Vynnychenko "Contrasts". During the story analysis the poetical features of realization of contrast were determined on three levels of story – aesthetic, psychological, and social.*

**Key words:** *poetic, artistic methods of contrast, psychologism.*

Володимир Винниченко належить до покоління українських письменників, яким випала нагода творити на межі двох культурно-історичних епох, акумулюючи у своїй творчості кращі художні здобутки попередніх десятиліть і своє "нове слово" в контексті сучасної мистецької та філософської думки. Саме тому, випадає нагода простежити зародження цього модерного "слова" і засобів його вираження в ранній творчості В. Винниченка.

Літературно-художній спадок прозаїка став об'єктом дослідження багатьох провідних літературознавців минулого і сьогодення. Серед найвизначніших – І. Франко, Леся Українка, М. Зеров, С. Єфремов, В. Гуменюк, Г. Костюк, Ол. Грушевський, С. Михида та інші. Проте детальний аналіз поетикальної структури концептуального для подальшої творчості В. Винниченка оповідання "Контрасти" (зб. "Краса і сила", 1906) ще не був предметом окремого наукового дослідження. Саме тому предметом даної статті є аналіз специфіки поетики контрастів у вищеназваному оповіданні, її багаторівневе прочитання.

Актуальність обраної теми зумовлюється також відсутністю ґрунтовного аналізу проблематики оповідання. Дослідження (а швидше дописи), що існують сьогодні, висвітлюють більш-менш повно лише одну з проблем твору – показ соціальної нерівності. Поза увагою залишається сам твір як явище мистецьке, естетичне, не поставлено акцентів на психологізмі оповідання, а головне – знехтувано багатоманітними аспектами використання художнього прийому контрасту.

Оцінюючи появу В. Винниченка на небосхилі української літератури початку ХХ ст., І. Франко писав: "...раптом виринуло щось таке дуже, рішуче, мускулисте і повне темпераменту, щось таке, що не лізе в кишеню за словом, а сипле його потоками, що не сіє крізь сито, а валить валом, як само життя... як срібло, що

не знає меж своїй обсервації і границь своїй пластичній творчості" [Франко 1907, 139]. Таким чином, ще на світанку своєї творчості В.Винниченко був поцінований як митець з новою художньою парадигмою ідей та засобів для їхнього втілення.

Європейська гуманістична думка кінця XIX – початку XX ст. була спрямована на пізнання природи внутрішнього світу людини, закликала художньо досліджувати найтонші психічні процеси в свідомій та підсвідомій сфері людської психіки. Саме на таких засадах і постала новаторська проза В. Винниченка. Як зазначають автори "Історії української літератури кінця XIX – початку XX століть", у малій прозі Винниченка "тісно переплелися українська і європейська традиції, що і зумовило значною мірою своєрідність як стилю, так і її проблематики. Винниченко значно більше "драматизував" свою прозу і поглиблював її психологізм, збагачуючи тим самим жанр реалістичного оповідання" і далі: "Вже перша збірка Винниченка відкрила нові горизонти в дослідженні таємниць людської душі, "темних" інстинктів і підсвідомих імпульсів людської особистості" [Історія 2006, 86].

Серед палітри художніх засобів та прийомів, якими послуговується письменник для реалізації поставлених перед собою мистецьких завдань, дослідники виділяють психологізацію пейзажу, драматизацію оповіді, передачу часопросторових вимірів крізь свідомість героїв, іронію, а також прийом контрасту.

"Контраст (фр. *contraste* – протилежність) – різко окреслена протилежність у чомусь: рисах характеру, властивостях предметів, явищ. В основі має антитетичний принцип світосприйняття. Цей прийом був здавна відомий народній свідомості, зафіксований, зокрема, у фольклорі (казка про "Правду і Кривду"), у мистецтві та художній літературі..." [Літературознавчий 1997, 381]. Прикметно, що ще романтизм широко послуговувався художнім прийомом контрасту для передачі емоційного стану людини, її настрою і думок. Носіями контрастних ознак в письменників-романтиків найчастіше виступали людина і природа, коли остання була суголосною з внутрішнім станом героя або протиставлялася (контрастувала) йому. Окреме місце мало використання контрасту з метою показу соціальної нерівності, наприклад, у Шевченковій "Думці":

*...Добре тому багатому:  
Його люди знають;  
А за мною зострінуться-  
Мов недобачають.  
Багатого губатого  
Дівчина шанує;  
Надо мною, сиротою,  
Сміється, кепкує...*

Письменники кінця ХІХ – початку ХХ ст. використовували прийом контрасту, поглиблюючи його психологічні функції і увиразнюючи соціальні. Для прикладу, пригадаймо акварель М.Коцюбинського "На камені". Завдяки широкій кольоровій палітрі у творі яскраво контрастують образи моря і гір, сірого каменю і червоної хустки Алі, жорстокого світу людей прибережжя і зеленої феєрії гір. Ці контрасти слугують джерелом психологічної характеристики головних героїв твору – Алі та Фатьми, їхніх прагнень, бажань, способу життя.

Прийом контрасту в художній майстерні В. Винниченка також стає одним з визначальних елементів його творчої манери. "Поетика контрастів, антиномія гармонії та дисгармонії, постійне протиборство взаємовиключаючих тенденцій життя і пошук рівноваги становлять чи не найважливіші прикмети письменницької манери Винниченка" [Голомб 2006, 145]. Думку про те, що особливістю світобачення письменника виступає саме принцип контрастності, майже століттям раніше висловлював і С. Єфремов: "...немов ціле життя стоїть перед письменником як один суцільний контраст, з якого даремно люди шукають виходу і блудять, нічого певного не знаходячи, плутаючись у нерозгаданих суперечностях" [Єфремов 1989, 292].

Таким чином, переносючи контрастність як (умовно) світоглядну категорію В. Винниченка на художню канву його творів, зокрема оповідання "Контрасти", можна виділити декілька рівнів реалізації цього художнього прийому й дослідити його поетику на кожному з них.

**Естетичний рівень.** Випадає нагода говорити про поетику контрастів у вимірі естетичного рівня прочитання оповідання "Контрасти" В.Винниченка на основі філософських тез, вислов-

лених одним з героїв твору. У контексті роздумів про необхідність життя "тут-і-сьогодні", Ваня говорить про повноту і насиченість життя, яку можна помітити посередництвом методу спостереження над навколишніми явищами. До таких "наповнюючих" існування з'явищ належить, на думку Вані, контраст: "А *таке з'явище, як контрасти? Га? Тут вам все: й історія думки, й історія людського слова, і естетика, і...Тут все!*". І далі: "Ну, *візьміть хоч цих коней. Дивіться, як переплітаються фарби, які контрасти, які тони... Чорне й біле! Одне чорне не зробить вам такого враження, а поруч з білим воно грає видатну роль, відтіняється, виступає рельєфно, грає... А психіка?..*" [Винниченко 1990, 224]. Автор вкладає в уста героя сучасне йому бачення функції контрасту – суто модерніську методу відтінення тонкощій речей, явищ, людської психіки, показу гармонійної єдності саме через протиставлення. Довершеним є поєднання протилежностей, це інь і янь – чорне й біле, добро і зло, які тільки в сукупності складають цілісність. Тому і виникає у Вані бажання "ліпити одну річ...тема така – огидливе й гарне...і одне поруч з другим. *Контраст який!*" [Винниченко 1990, 224]. У контрастах вбачаються краса, естетика: "*Це така гра, знаєте...Буває стільки краси, стільки змісту, що аж знемога якась на тебе впаде*" [Винниченко 1990, 225]. Проте окремо взяті елементи цілого не можуть викликати стану врівноваженості, бути постійно бажаними, спонукати до зацікавленого спостереження, милування і переживання у душі. Так, після розміреного відпочинку в лісі й раптово налетівшої бурі, Ваня зауважив: "*Не дай боже все життя цим покоєм або тією бурею...*" [Винниченко 1990, 244]. Естетика контрасту й ховається саме у діалектиці людського життя, природних з'явищ. Не варто забувати, що як і Ваня, не кожен може витримати споглядання крайніх полюсів життя, отих контрастних явищ, що "на кожному кроці", бо ж одна справа творити естетизоване темне начало (як елемент цілісності зі світлим), а інша – бачити його у реальному світі.

Отже, найбільше, найяскравіше враження про річ, явище, життя людина може отримати посередництвом спостереження над контрастами, властивими їм, убачаючи в них красу, гармонію і довершеність.

**Психологічний рівень.** Використовуючи художній прийом контрасту, модерністи ставили перед собою мету увиразнити, акцентувати увагу на певних психологічних рисах героїв, засадничих для розуміння авторського концепту. В оповіданні В. Винниченка "Контрасти" варто говорити про багатоаспектність вияву контрасту, яка, проте, покликана дати цілісну психологічну (моральну, світоглядну) характеристику героїв. Звернімось до конкретних прикладів з твору й простежимо основні психологічні підрівні, на яких відбувається протиставлення.

По-перше, відбувається **протиставлення зовнішності і внутрішнього стану персонажів**. Головна героїня твору – Глікерія (до речі, здогадуємося про вдачу цього персонажа з промовистого імені, співзвучного до слова "лікер" – в'язкий, сп'яняючий напій) за своїм майновим статком є донькою заможного поміщика, мільйонеркою, аристократкою (за власним переконанням), проте зовнішність не дозволяє співвіднести вищеназвані характеристики з її образом: "гостре, пацюче лице з рідкими зубами й рябуватими щоками, з цією мізерною, жовтуватою косичкою", вона більше схожа на мужичку. Ця її особливість є своєрідною перевіркою на дружбу людей, які її оточують і користуються з багатства Глікерії. Так, пані, що поїхали на пікнік до лісу, тишком іронічно посміхаються в бік Глікерії, ставлячи її зовнішні недоліки на доказ своєї переваги. Натомість Ваня бачить у ній внутрішню людину, з якою приємно вести бесіду і взагалі бути поряд. Однак контрасти на цьому не завершуються. Попри негарне обличчя Глікерія має "дужий, гарний стан з розкішними формами". Наразі доцільно буде згадати думку О. Грушевського про дихотомічні елементи в психологічній контрастній парі: "Сполучення в одній душі краси й огиди – це найбільш різкий зразок психологічного контрасту. Се дві сили, можливості в рівновазі, кожна з них може взяти верх і надати свою ознаку психічному життю людини. Поки сі дві сили, сі два начала урівноважують, стримують одна одну, неясно, яким саме шляхом піде дальше життя" [Грушевський 1918, 242]. Таким чином, не може бути однозначності потрактування, характеристики, коли мовиться про ціле як переплетіння контрастних явищ. Доказом цього є ще один контраст

у творі – зовнішня убогість Глікерії на красу компенсується широким спектром почуттів, зокрема, співчуттям до бідних заробітчан (про це далі).

По-друге, йдеться про **протиставлення слів і справ**. Даний підвид контрасту реалізується найяскравіше на прикладі Вані. До зустрічі зі зграєю вбогих заробітчан, він, як уже згадувалось, викладав свою теорію необхідності життя "тут-і-зараз", складовою якої (теорії) було вміння бачити виразність контрастів, які викликають нові враження. *"Треба змінити свої почування, тасувати їх, як карти, вишукувати їх в кожній дрібниці, в кожній незначній прояві всякого життя!.. А для цього контраст найбільш відповідає. Він не дає застигнути думці, він дратує нерви... Хай погане, хай гидке буде в цьому контрасті, – тут ходить не про факт, а про ваші почування..."* [Винниченко 1990, 226]. Коли нарешті Вані трапилася нагода побачити і відчути власне контраст – брудний, злидений до неможливості бідний натовп, який з'явився двадцятьма хвилинами пізніше від безтурботного пікніка, він (Ваня) цього не витримує: *"Не можу... Не можу дивитись!.. Я впаду. Така картина. Такий жах"* [Винниченко 1990, 226]. Про ще один контраст можемо говорити стосовно поведінки у цій же ситуації Глікерії. Вона мужньо трималася, не втрачаючи тверезості мислення від жахливої картини бідності, швидко зорієнтувалася і надала допомогу. Виявилось, що за "сірою" зовнішністю Глікерії приховувалася сильна, енергійна особистість, тоді як "артистична, ніжна натура" красивого парубка виявилася зовнішньою надбудовою неміцного фундаменту. Пережитий шоківий стан однак нічого не навчив Ваню і вже після бурі, сидячи під повозом, він шепотів Глікерії у душевному піднесенні: *"Чудово!.. Пекельно чудово! Хочеться битись, кричати... Я живу!.. Тепер би я на весь світ пішов сам-один!.. Битись, боротись, мучитись..."* [Винниченко 1990, 242] і хочеться додати: до наступної картини прояву жорстокого існування соціальних низів (ця тема буде розвинена у наступному розділі);

По-третє, контраст виявляється в **природі**. Йдеться не про контрастний прояв явищ природи відносно внутрішнього стану

персонажа, а про протиставлення власне суб'єктивізованих візій одного й того ж пейзажу. Так, Глікерія, сповнена гніву, бачить сонце, що ніби теж розсердилось "і, страшенно червоне від гніву... *Коні теж, здається, незадоволені*", "перед очима їй видко на небі край чорної хмари... *Глікерії рівний, довгий степ здається чимось похмурим і нудним. Якось голо, сіро, одноманітно...*" [Винниченко 1990, 229–230]. Душевний стан, настрої героїні накладається на краєвиди, і це дає нам змогу зрозуміти турботу, що лягла на серце Глікерії. Кульмінацією і водночас розрядкою душевної бурі, є буря природна, яка застає багатіїв на шляху додому. Після цього настає розв'язка, Глікерія заспокоюється і знов сідає за віжки, але цього разу: "*Коні задоволено пирхають... попереду чується легкий сміх... дме ледве помітний вітер... Степ, як притомлений велетень, дихає рівно і спокійно і віє безмежною силою*" [Винниченко 1990, 244]. Достоту як і на душі у Глікерії, чия потужна енергія виплеснулася в бурі почуттів. Отже, маємо два контрастні малюнки однієї панорами, накреслені одним олівцем, але різними фарбами, означені різко протилежним настроєм і спрямованістю.

Таким чином, виявлено основні (а їх набагато більше) площини розгортання контрастних явищ, покликаних глибше розкрити психологію головних героїв твору.

**Соціальний рівень.** Спершу варто нагадати про специфіку зображення В.Винниченком соціальних низів – заробітчан, гнаних голодом, холодом, нестатками і безвихіддю з рідної хати. "Промислова паша втягала в себе одного за одним (соціальні низи), з жадністю дракона пожирала, нівечила душі, калічила фізично, перегризала горло і не відпускала. Заробітчани Винниченка блукають великими просторами України, безповоротно пропачі, скривджені долею, безнадійно нещасливі, пригноблені... Їх багато. Тисячі. По степах, полях, яругах. Групами, поодинокі, натовпом – як повноводна ріка в час повені – всі такі різні і... такі однакові... сповнені єдиним бажанням – поїсти... Ніхто з них і в гадці не має про хоч якусь мізерну непокору... ". І далі: "Традиційний для оповідання 70-90-х років конфлікт (герой-антигерой) – відсутній, хоча принцип групування пер-

сонажів зберігся повністю. Маємо дві соціально-антагоністичні групи: багаті – бідні, розкіш – жебрацтво, але жодна з них не може бути ні героєм, ні антигероєм, їх дороги двічі перетинаються, але не конфліктують, навпаки, на якусь мить вони знаходять спільну мову, щоб знову розійтися по різні боки прірви, яка навіть у мить зближення ніскілечки не стала меншою" [Історія 2006, 144]. Відстежимо контрастні явища, які зумовлюються соціальною природою двох груп людей (умовно – група Глікерії та заробітчан). Крім зовнішньої протиставленості (одягу, вигляду) двох груп людей, маємо ще й якісний вимір контрастів. Виразною несумісністю виступають примхи Глікерії, для якої справжньою трагедією стала неувага до себе Вані і реальної картини злигоднів, біди, яких ні на хвилину не можна порівняти з Глікєриними. Контрастує також некерована могутня сила полтавських заробітчан і слабкодухість манірної аристократії, глибока вдячність і свого роду щедрість бідняків, і гидливість, недалекобачність групи Глікерії. Адже, допомігши заробітчанам у хвилини охоплення почуттям жалості і співчуття, ні Глікерія, ні Ваня, ні хто інший не подумали, як реально можна було зарадити цим біднякам, які шукали роботи. Більше того, зустрівшись із заробітчанами другого разу, Глікерія не зупинилася, щоб вислухати їхню вдячність, а розігнала їх, щоб не заважали їхати. Трагізм соціального контрасту в оповіданні "Контрасти" виразний, крім того, В. Винниченко зумів майстерно розкрити психологію вищих верств населення, показати бездонну прірву між бідними і багатими, яка усвідомлюється одними й іншими як даність.

1. Винниченко В. Вибрані твори / В. Винниченко. – К., 1990.
2. Голомб Л. Володимир Винниченко: Прагнення до художнього синтезу / Л. Голомб // Вісник Таврійської фундації. – 2006. – Вип. 2. – С. 145–154.
3. Грушевський О. З останніх оповідань В. Винниченка / О. Грушевський // Літературно-науковий вісник. – 1918. – Кн. 2–3. – С. 240–252.
4. Єфремов С. Історія українського письменства (1919-1924) / С.Єфремов. – Мюнхен, 1989. – С. 245.
5. Історія української літератури. Кінець XIX – початок XX ст.: У 2 кн.: Підручник / За ред. проф. О.Д. Гнідан. – К.: Либідь, 2006. – Кн. 2. – 496 с.
6. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ "Академія", 1997. – 752 с.

**Н. А. Резніченко**, канд. філол. наук,  
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

## **В. ВИННИЧЕНКО: В ДУХОВНИХ ГЛИБИНАХ ДИТЯЧИХ СВІТІВ**

*У статті провадиться системний аналіз авторського осмислення й вираження дитячого світу на прикладі творів В. Винниченка. Показано особливості характеротворення в обґрунтуванні своєрідної світобудови творів письменника, центром якої виступає дитина.*

**Ключові слова:** українська література для дітей, психологія, внутрішній світ дитини, художня деталь.

*В статье проводится системный анализ авторского осмысления и выражения детского мира на примере произведений В. Винниченко. Показаны особенности характерообразования в обосновании своеобразного мироздания произведений писателя, центром которого выступает ребенок.*

**Ключевые слова:** украинская литература для детей, психология, внутренний мир ребенка, художественная деталь.

*The article presents the system analysis of author's overview and expression of a child's world (based on the works by Volodymyr Vynnychenko). There were shown the peculiarities of character-making in grounding the specific world in Vynnychenko's works, where a child becomes a center.*

**Keywords:** Ukrainian literature for children, psychology, child's internal world, artistic detail.

Уявлення про літературний процес кінця XIX – початку XX ст. та про творчість В. Винниченка зокрема буде не повним, якщо не розглянути його оповідання для дітей і про дітей, не визначити їхнє місце в літературній спадщині письменника. Твори для дітей письменника за художньо-естетичним рівнем не виокремлюються із загалу малої прози В. Винниченка, але вирізняються актуалізацією психологічного вираження.

Кожне з оповідань є своєрідним художнім дослідженням життя, психіки дитини. Перед нами постають образи різних за віком, характером і становищем у суспільстві дітей. Вони зображені у складних, часом суперечливих стосунках як між собою, так і з дорослими. Ще в "Красі і силі" письменник дає зрозуміти, що він митець нової епохи, а традицій канонізації та описовості залишаються за дверима літератури XX століття. Його не цікавлять дзеркальні зображення, увага майстра слова

прикута до "внутрішніх портретів". Талановите перо літератора давало змогу кількома штрихами, які найчастіше розкидані по твору, влучно і лаконічно змалювати людину. Лаконічність, щирість, простота композиції, імпульсивність і динамічність розповіді, вміння вкласти важливу ідею і розмаїття подій у невеликі за розміром твори, широка панорама характерів, поглиблений психологічний аналіз – все це характерні ознаки художнього стилю Винниченка. Манера його розповіді дуже своєрідна, без симпатій і антипатій автора, який володіє талантом строгого спостерігача і оповідача.

Значний емоційний потенціал мають твори "Голота", "Кумедія з Костем", "Федько-халамидник", а також збірка "Намисто". Автор виступає майстром витонченого психологізму, що відрізняє його оповідання від подібних Б. Грінченка, С. Васильченка, М. Коцюбинського, В. Стефаника. Він – майстер динамічної сюжетної розповіді, проникливого бачення суспільної та індивідуальної психології людей, мова його – метафорична, пейзажі – колоритні [Сологуб, 61]. Авторські слова хвилюють, бентежать душі читачів, тримають їх у напруженні під час всіх перепетій розгортання сюжету. Подібну спрямованість психологічного аналізу можна назвати орієнтацією на читацьке співпереживання.

Фіксуючи окремий психологічний стан, ніби зовні описуючи його, Винниченко настільки повно насичує свої описи невластне прямою мовою, що вони перетворюються на справжні внутрішні монологи. В них відбувається не просто саморозкриття героя в окремі моменти, а відтворюється цілісна картина його внутрішнього життя. Тут письменник проявив себе великим майстром відтворення ледве помітних емоційних рухів душі людини: найчастіше почуття єдності з природою, емоційні відгуки на ситуацію, відчуття зв'язку минулого з сьогоденням – взагалі рух часу.

Головний герой оповідання "Федько-халамидник" – жвавий і відчайдушно сміливий хлопчина з бідної сім'ї. У нього не подитячому твердий характер і "лицарські" риси: він чесний із самим собою, не бреше, не просить помилувати, коли його б'ють (а б'ють його часто), має чіткий погляд на те, що треба знати дорослим, а що ні, вільнолюбний, свавільний, по-своєму добрий

і чуйний. Винниченко з великою симпатією змальовує портрет цього підлітка з його звивистою психологією, суперечливими вчинками і щирою душею. "Чуб йому стирчаком виліз з-під картуза, очі хутко бігають", "руки в кишені, картуз набакир, іде, не поспішає" – оце і весь портрет. Але цього достатньо, щоб уявити колоритну постать маленького бешкетника, а інтригуючим початком розповіді письменник ніби бере в полон увагу читачів і вже не відпускає її до фіналу твору.

Жодна хвилина Федька не проходила без витівок: хлопець лазив по дахах, сидів на воротах, вибивав рогаткою шибки, перекидав діжки з дощовою водою, давав прочуханки "закадишним" товаришам, заважав дітлахам гратися і чинив ще багато різних пустощів. За витівки батько "виховує" малого паском, а він "і тут не як всі поводитьсья". Терпляче, без слів і прохань він зносить кару, а головне – "якби схотів, то міг би одбрехатися, але Федько брехати не любить" і "не любить товаришів видавати". Отже, натура хлопця повна суперечностей і протиріч. Винниченка називали майстром контрастів. Справді, у володінні методом антитези українська література не знає рівних йому.

Перед нами постають два світи, два полярні табори. З одного боку – "вулишний хлопчик" Федько з хворим, виснаженим роботою батьком-"типографчиком" та змученою знервованою матір'ю. А з другого – "ніжна, делікатна, смирна" та "чистенька і чепурненька" дитина – Толя, його "благородний" і багатий "папа" та "чула і делікатна" мама. Характери хлопців – теж повна протилежність. Федькові контрастує в оповіданні Толя. Протиставлення двох дитячих характерів стає джерелом сюжетної напруги. Психологічні деталі дозволяють "побачити" героїв, створити повне уявлення не лише про зовнішність, а й про внутрішній світ дітей. В. Винниченко обирає екстремальну ситуацію, коли почуття персонажів особливо загострені – сцену на річці та вдома після "купання" у крижаній воді. Егоїзм, жалюгідність, душевна ницість Толі, який лише тремтить за власну шкіру і підло скидає провину на товариша, якому зобов'язаний життям, – це один внутрішній світ. Мужність, сила волі, чесність, шляхетність, порядність, здатність до самопожертви, великодушність Федька – це другий. І розділяє ці світи велетенська прірва, яка ширшає після

трагічного фіналу – смерті малого "халамидника". Розв'язка дає змогу говорити ще про одну ознаку творчої манери Винниченка: несподіване завершення оповідання чи новели. Таким зображенням фіналу письменник подібний до композитора.

Збірка "Намісто" увібрала в себе всі найкращі досягнення Винниченкової творчості і може вважатися однією з вершин майстерності письменника. Вона проникнута світлим гуманістичним пафосом, оптимістичною вірою в маленьку людину, вирішена в піднесеному дусі. Тут немає розчарованості в людях, як це можна помітити в інших творах. Оповідання вилилися з душі автора й прозвучали, як пісні, бо ж першим проблиском свідомості дитини є мамина мова, мамина пісня. Усі твори цього своєрідного циклу мають заголовком рядок з української народної пісні, кожна з яких тісно вплетена з тканиною твору. Народна пісня відіграє звичайно важливу роль у побудові оповідань, хоча використовує її Винниченко оригінально і по-новаторськи [Малець, 1]. Пісня в оповіданнях збірки покликана саме відтінити індивідуальність персонажа, його психологічний та емоційний світ.

Хлопчик Гринь ("Віють вітри, віють буйні...") з багатой сім'ї, вдома він відчувається як "владика, цар і Бог над речами й людьми" [Винниченко, 13]. Все підпорядковується йому, навіть наймичка Санька-Рябуха терпить від нього насмішки і знущання. Але коли настає ніч, він уже не володар, а наляканий маленький хлопчик, котрий просить некрасиву наймичку розповісти казку. Характерною ознакою творчої манери В. Винниченка є підкреслено суб'єктивне зображення дійсності. Природа, побут, події, зовнішність і вчинки героїв подаються крізь сприйняття самих персонажів. Світ постає перед нами крізь призму сприйняття і враження від нього героя твору. Варто зазначити, що враження героя залежить від його психологічного стану, його настрою, переживань та безлічі суб'єктивних особливостей, тому весь час відповідно до них змінюється, оскільки міняється і саме сприйняття. Наприклад опис кімнати, а саме, якою її сприймає увечері наляканий Гринь: "На печі душно, черінь пече, жене духом глини й розігрітого кожуха. Але Гринь лежить непорушно, тільки голову виставив з-за завісочки у той загадковий, чудний світ, що починається зараз же за піччю. Все там те-

пер якийсь інше, ніж звичайно: все ніби таке саме, як удень – і стіл з клітчастою цератою, і мисник з розбитою Гриньком шибкою, і зелена в рожевих квітках скриня з горбатою спиною, на якій Гринь їздить верхи в Київ, – все те саме, але якийсь воно тепер хитре, прикирле, з одведеними набік очима. А що вже ота чорна, чотирикутна дірка дверей до спальні, то на неї просто дивитися неможливо, така вона загадкова та моторошна!" [Винниченко, 12]. Таке вміння проникати в душевний світ дитини і звідти спостерігати навколишній світ знайшло яскраве вираження і своєрідну яскраву форму оповідання.

Санька уперше здобуває владу над своїм володарем, коверзує, та врешті розповідає йому казки, і то, власне, правдиві історії про себе, про свою сирітську долю. Дівчинка розповідає, як зла царівна у своєї доньки забрала красу, а її наділила ряботинням і веліла відвести в ліс, щоб вовки розідрали. Та вовки не роздерли дівчинку, її забрав якийсь чоловік і вона в нього наймитує. "Та ніхто її не любить, бо вона ряба та погана" [Винниченко, 25]. Таке казково-фантастичне осмислення власної недолі у створеній "казці про донечку" стає моментом найвищого внутрішнього трагізму. Жаль охоплює й хлопчика, він плаче, відчуваючи, яким був несправедливим до наймички, і він каже: "Я буду тебе любити, Саню" [Винниченко, 25].

"Казка" своєю промовистою алюзією стимулює духовне прозріння Гриня, зміст якого закріплює остання фраза твору: "Дві голівки, притулившись одна до одної чолами, міцно сплять на одній подушці" [Винниченко, 26]. Розширюючи часові рамки дії, узагальнюючи зміст ситуації, розповідь надає психологічної глибини характеру Саньки. Казка – це вершина процесу самоусвідомлення героїв.

Індивідуально-психологічної місткості та особливої стильової виразності надає оповіданням фантастична, гротескна оповідь. Саме вона актуалізує проблематику глибинного усвідомлення дітьми самих себе і своєї ситуації. Винниченко намагався зобразити незвичні, нетипові, хоча цілком реальні ситуації в які потрапляють юні герої. У нього немає довгих описів, докладної біографії персонажів, надмірної деталізації їхньої зовнішності, одягу, побуту. Письменник вихоплює якийсь промовистий епізод, мит-

теве враження про життя героїв, наголошуючи, що це лише частковість, мить із життя, передаючи його динамізм, мінливість.

В оповіданні "Ой випила, вихилила..." митець розповідає про цілий гурт дітей Гришку, Мусю, Юшку. Серед них виділяється своєю майстерністю грати в "павучки" (гудзики) бідова дівчинка Ланка, яка "бувало, як вирветься на вулицю, то з радості аж танцює вся. Кругле личико грає ямками на щоках та підборідді, кирпатенький носик задиркуватого сторчить догори, очі прискають сміхом". Дівчинка змінюється після того, як захворіла її мати. У неї навіть гра у "павучки" стала цілеспрямованою, бо їй треба виграти цебер, щоб мама могла парити ноги. Цебер коштує немало, і вона відрізає із штанів у генерала великий і гарний гудзик. Генерал помічає її та здіймає галас, гадаючи, що його хотіли зарізати. Городовий веде Ланку до поліції. Він не здається ні на які благання дівчинки, але, завівши її в малолюдну вуличку, зненацька відпускає. Потім починає репетувати: "Держи її" – і, гуркочучи чобітьми, вдає, ніби женеться за нею, а сам ховає посмішку в рудих настовбурчених вусах. І ця посмішка насичує всю картину теплим гумором.

Розв'язкою психологічної дії стає вигадана, гіперболізована історія втечі, яку Ланка оповідає друзям: "Ніхто мене не відпустив. Сама вирвалася і втекла. Як штовхнула городовика в живіт, так він і покотився. А сама навтьоки! Вся поліція за мною через увесь город гналася, в свистки сюрчала" [Винниченко, 91]. Ця вигадка створює ідеальний, романтично витрактуваний аналог героїчного змісту Ланчиного вчинку. Інтенсифікація внутрішньо-сюжетного плану в цьому оповіданні, ототожнення розв'язки з ідеальним самовизначенням характеру, авантюрний розвиток фабули та її підпорядкування прийомам втілення внутрішньо-сюжетного руху свідчать про неоромантичну стильову природу оповідання [Брайко, 11].

Найвищий рівень сприймання творів Винниченка – концептуальний, коли юний читач душею й розумом відчуває пафос і колорит твору в усіх його нюансах, коли він розуміє, що перед ним плід фантазії письменника, але водночас і відображення в художніх картинах справжнього життя, коли він має естетичну насолоду від досягнення форми та змісту твору.

В оповіданні "Гей, хто в лісі, обізвся..." Винниченко блискуче змалював психологію малого хлопця, його ставлення до доквілля, що суттєво відрізняється від ставлення дорослих до тих же самих подій. Письменник змалював дотепного, хитрого хлопчика, який розумів, чого від нього хочуть дорослі, і лукаво цим користувався. "Зінь – дуже слухняний та лагідненький. Він майже ніколи не сперечається, ні з ким не свариться, не верещить, не пацає ногами. А тим часом добивається всього, чого хоче. І тільки тим добивається, що дуже ласкавенький" [Винниченко, 28]. Своїм гострим розумом і невеличким життєвим досвідом Зінь аналізує всі заборони і страхи, що на нього покладають батьки, щоб він менше бешкетував. Його не лякає і Бог, бо малий уже втямив, що і його можна задобрити: "треба тільки гарненько скласти ручки, пошепотіти губами перед іконами, сильненько постукати лобом багато-багато поклонів – і бог вже задобрений" [Винниченко, 28]. Оскільки його ніяк не можна почути і побачити, то Зінь і не дуже вірить в його існування. Більше лякає його босяк Корчун, оскільки він цілком реальний і страшний на вигляд. Отож, Зінь починає його вивчати, і поступово приходиться до думки, що Корчун зовсім не такий, яким його бачать дорослі.

Якщо для старших Корчун – лише бридкий халамидник, волюцюга і злодій, від якого треба триматись подалі, то Зінь сприймає його зовсім інакше. Оскільки Корчун – всевладний, бачить усі його капості (як запевняють Зіня батьки), і може його в будь-який момент покарати, то Зінь вважає, що Корчун і є справжній Бог. І поступово хлопець приходиться до висновку, що його бог не такий уже й поганий. Зіня заворожують його пісні, величезна сила – адже він сам – один витяг застряглого в болоті воза; його весела вдача, вільнолюбна й широка натура. А якщо він часом сердить і робить комусь зло, – міркує Зінь, – це від того, що йому ж ніхто ні свічки не поставив, а всім же богам треба ставити, щоб були добрими. І Зінь вирішує виправити цей недогляд і, вибравши слушну мить, таки задобрити "своє божество". І коли хлопець побачить загибель Корчуна, це стане для нього справжньою трагедією – як же ж можна вбивати всемогутнього бога?..

Так Володимир Винниченко у невеличкому оповіданні зобразив, як трансформується міф у свідомості дитини, яких форм набуває. Письменник показує, як мала дитина мислить – здебільшого конкретно та образно, зображує весь процес розмірковування та аналізу дитячим мозком абстрактного поняття; як воно знаходить конкретне і реальне втілення у дитячій свідомості. Тематично розмаїті, гостросюжетні, поетичні, яскраво-барвисті за художньою формою, оповідання Винниченка захоплюють і дітей, і дорослих. Кожне з них є своєрідним художнім дослідженням глибини духовного світу дитини.

1. Брайко О. Особливості сюжетобудови дитячої новелістики Володимира Винниченка / О. Брайко // Укр. мова та література. – 2000. – № 4. – С. 10–11.
2. Винниченко В. К. Намисто: [оповідання] / В.К. Винниченко // [упоряд. Брайко Й. Й.; передм. Крижанівського С.А.] – К. : Веселка, 1989. – 380 с.
3. Костюченко В. Літературними стежками: [нарис історії української літератури для дітей ХХ ст.] / В.Костюченко. – К.: "К.І.С.", 2009. – 344 с.
4. Малець Л. Світ дитячої душі у творчості В. Винниченка (за матеріалами збірки "Намисто") / Л. Малець // Укр. мова та література. – 1997. – № 20. – С. 2.

**О. В. Рибась**, магістр,  
Інституту філології КНУ імені Тараса Шевченка

## **ПСИХОЛОГІЯ ТВОРЧОСТІ ГЕРОЯ ОПОВІДАННЯ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА "РАБ КРАСИ"**

*У цій статті розглядається проблема творчості на матеріалі художнього тексту, а саме оповідання майстра української прози Володимира Винниченка "Раб краси". Суть дослідження полягає в аналізі психологічних механізмів творчості героя – компонентів творчого процесу (інтуїції, фантазії, натхнення, художнього мислення) та способу сприймання ним краси.*

**Ключові слова:** творчість, психологія творчості, творчий процес, несвідоме.

*В данной статье рассматривается проблема творчества на материале художественного текста, а именно рассказа мастера украинской прозы Владимира Винниченко "Раб красоты". Исследование представляет собой анализ психологических механизмов творчества героя – компонентов творческого процесса (интуиции, фантазии, вдохновения, художественного мышления) и способе восприятия ним красоты.*

**Ключевые слова:** *творчество, психология творчества, творческий процесс, бессознательное.*

*This article discusses the problem of creativity on the material of a literary text, exactly the story by the master of Ukrainian prose Volodymyr Vynnychenko "The slave to Beauty." The study is an analysis of the psychological mechanisms of creation by the hero – the components of the creative process (intuition, imagination, inspiration, artistic thinking) and the way how he subjects the beauty.*

*Key words: creativity, psychology of creativity, the creative process, the unconscious.*

Здатність до творчості є невід'ємною рисою людської природи. Ще Платон, широко характеризуючи творче перетворення людиною світу, писав у "Бенкеті": "Усе, що викликає перехід із небуття у буття, є творчістю" [8, 135]. З кінця XIX століття набуває поширення спроба осягнути механізми креативності в термінах гуманітарних наук. Психологія творчості стає предметом одноіменної науки, що займає місце на стику психології, етики, естетики, педагогіки, соціології та мистецтвознавства і досліджує процеси творення художніх цінностей та їх естетичного сприймання. У цьому напрямку працювали К.-Г. Юнг, З. Фройд, М. Бердяєв, О. Потебня, О. Веселовський, Л. Виготський, О. Костюк, І. Франко, О. Білецький, В. Роменець та інші.

Гіпотеза дослідження полягає в тому, що психологія творчості митця може бути досліджена не лише на біографічному матеріалі власне авторської креативної роботи, але й на матеріалі творів, а саме при аналізі зображених конфліктів та образів героїв-носіїв творчості у представників різних видів мистецтва. Такі можливості аналізу дають нам твори українських письменників: Т. Шевченка ("Перебендя", "Музикант"), Лесі Українки ("У пущі"), М. Коцюбинського ("Цвіт яблуні"), Ольги Кобилянської ("Valse melancholique"), М. Яцківа ("Архтівір") та ін.

Актуальність дослідження зумовлена протиріччям між об'єктивністю проблематики обраної теми та суб'єктивністю підходів до творчості різними авторами у різні конкретно-історичні періоди. Масштабний письменницький доробок В. Винниченка нині знову, після півстолітньої перерви, став об'єктом уваги літературознавців (Олени Гнідан, Тамари Гундорової, Людмили Дем'янівської, М. Жулинського, Галини Сиваченко). У річищі означеної

теми варто звернутися до малодослідженого оповідання "Раб краси", тому що в ньому психологізм зображення стосується саме творчості людини.

Отже, об'єктом дослідження є психологія творчості, а предметом – проблема творчості, що знайшла вираження в образі головного героя оповідання В. Винниченка "Раб краси". Методологічну основу дослідження становить аналітичний метод, тобто умовне розподібнення тексту за послідовністю вчинків персонажа та спроба надати їм пояснення з точки зору психології творчості.

Метою роботи є дослідження психологічних механізмів творчості, що втілені в оповіданні "Раб краси". Це передбачає вирішення ряду завдань: обґрунтування доцільності дослідження художнього тексту з позицій психології творчості; визначення підходів до аналізу таких літературно-естетичних понять, як краса, несвідоме, натхнення, інтуїція, фантазія тощо; дослідження вказаної проблеми на прикладі конкретного обраного образу та особливостей тексту (хронотопу, поетики).

Новизна дослідження полягає в аналізі психології творчості не на прикладі біографічного матеріалу митця, а на відображених у тексті моделях творчості, що втілені в художньому образі персонажі.

Володимир Винниченко – визнаний майстер малої прози, який "своїх герої часто ставить у ситуацію морального експерименту, аналізуючи підсвідомі першопричини їхньої поведінки, гру інстинктів" [3, 31]. Автор "створює достатньо зриму картину внутрішнього світу, не пояснюючи його" [5, 96]. Саме з такими особливостями авторського викладу ми маємо справу в оповіданні "Раб краси": вчинки головного героя не розтлумачуються, письменник дає читачеві-критикові поле для інтерпретацій.

Щоб наблизитися до розуміння феномену творчості, необхідно звернутися до терміна "несвідоме". "Несвідоме – це поняття, що використовується здебільшого при визначенні характеру творчого процесу в мистецтві... В об'єктивно-ідеалістичній естетиці несвідоме трактувалося як надсвідоме, яке реалізується в процесі екстатичного прилучення художника до світу ідей (Платон), Бога (Августин), абсолютного духу (Гегель). В суб'єктивно-ідеалістичній естетиці воно трактувалося як підсвідоме.

Наприклад, у Шопегауера це "воля", у Ніцше – "воля до влади", у Фройда – "психологічні комплекси", що витіснені у несвідомі сфери психіки", у Бергсона – "життєвий порив" [7, 11–12].

Наближаючись до теорії психоаналізу Фройда, Л. Виготський пише: "Незадоволені бажання – це рушійні стимули фантазії. Кожна фантазія – це втілення бажання, коректив до дійсності, яка не задовольняє" [4, 99]. І справді, реальність, зображена в оповіданні "Раб краси" не є ідеальною: герой очікує заробітку, а сам – злиденний, голодний, і музика є для нього альтернативою цій похмурій дійсності.

К.-Г. Юнг початком будь-якої творчості називав переживання. "Воно не має в собі нічого звичного, воно наділене чужою сутністю, потаємним еством... Це – першопереживання, перед лицем якого людина безсила і безпорадна" [9, 20]. Цим переживанням в оповіданні постає непоборна сила Краси та ірраціональна музична стихія, що володіє головним героєм.

Краса – одна з найважливіших категорій естетики, яка, поряд із категорією прекрасного, відображає такі естетичні властивості предметів і явищ дійсності, як гармонійність, довершеність, узгодженість [7, 79]. Краса манить героя звуками, стихією музики. "Музика не стільки зображення предметного світу, скільки відображення людських почуттів і думок" [1, 298]. При цьому краса у почуттях персонажа нерозривно сплетена із сумом та стражданням: "Грав не те, що вивчив коло череди, а те, чому вивчило його життя та серце. Сопілка плакала й жалілася на долю, зорі кліпали, ніби їм на очах стояли сльози, і вітер сумно зітхав з житом" [2, 362].

Образ головного героя наділений розмаїтими характеристиками – від автора: "Василь парубок був несміливий, дуже блідий на виду, соромливий і якийсь чудний" [2, 352]; від дядька Софрона: "Сумний він у мене" [2, 357], – самохарактеристика: "Мені просто сумно. Од всього сумно... От то як сонечко сідає та гарно так, то чогось плакати хочеться..." [2, 357], від колишнього оточення "Кажуть, що я сплю... Про череду забуду, про все... Тільки граю... І били мене... А тепер прогнали з економії" [2, 358]. Хлопець – не від світу сього, а від світу краси, де все "гарно", тому він відірваний від життя буденного, приземленого.

Наприклад, на запитання дядька "Що їсти будемо?" після відмови найматись він відповідає "Їсти?.. Та якось... Може, ми завтра наймемось... Бо я не можу" [2, 360]. У цих обставинах "трагедія Василя "запрограмована" була вже при народженні. Богом даний талант він не може реалізувати" [6, 161].

Стихією героя є ніч і поле, адже тільки в цьому часопросторі йому затишно творити: "А вночі... він тихо підводився, тихо виходив за тин і йшов у поле... Ніч ласкаво приймала його в свої широкі обійми й любовно посміхалась йому зорями" [2, 354].

Подібне зображення вже мало місце в українській літературі – в поезії Т. Шевченка "Перебендя": "Вітер віс-повіває, По полю гуляє. На могилі кобзар сидить Та на кобзі грає" [10, 25]. Тільки у такому хронотопі герой може бути відданий своєму покликанню – у віддаленні від марнот світу.

Для аналізу поведінки героя, необхідне розуміння компонентів творчого процесу. Один з найвизначніших вітчизняних дослідників психології творчості В. Роменець визначає їх як інтуїцію, фантазію, художнє мислення та натхнення [9, 18].

1. Натхнення – це етап чи момент творчого процесу, який характеризується різким зростанням активності творчої особистості, інтенсивності та продуктивності її духовних та фізичних зусиль. Ознаки натхнення: відхід від усього стороннього, повне занурення у творчий процес, особлива чутливість та ін. [7, 12–13]. В оповіданні це знаходить відповідне вираження: "Він сідав десь на горбику й виймав з-за пазухи якусь паличку... Приставляв її до рота... і від палички в тужливу, ніжну ніч котились з хурчанням ще більш ніжні, більш тужливі згуки" [2, 354].

2. Інтуїція – важливий елемент творчого мислення. Це особливе осягнення істини, яке проходить без опертя на розумові форми пізнання, пов'язані з логічним доведенням [7, 57–58]. І справді, Василь виражає природність стану творчості: "Про що він грав, тужливий син степів і праці? Хіба він знав? Хіба те знав нічний вітрець, син неба і степів? Один з них грав, бо так було потрібно, а другий радісно підхоплював..." [2, 354].

3. Художня уява (фантазія) – це здатність свідомості опрацювати, змінювати матеріал сприйняття, вражень, створювати на їх основі нові наочні образи [7, 20]. У випадку з героєм це

описується так: "Хутко вони (звуки) заповнили собою все повітря над дорогою й подвір'ям. І, здавалось, то були вже не згуки дерев'яної засмальцьованої палички, а гострі, колючі думи, які на чорних, незримих крилах летіли від рівчачка і билися в душі. І, вриваючись туди, вони з боєм впивалися в серце, дряпали мозок, і серце нило, а в голові здійсмалися картини, рідні, далекі, пекучі. Ось сопілка захурчала, дві ноти, змінюючи одна одну, затріпалися в повітрі, і в очах стоїть картина..." [2, 356]. Отже, навіть музика, найбільш далека від реальності мистецька стихія, творить живі зримі образи.

4. Художнє мислення – вид художньої діяльності, спрямований на створення, а також на сприйняття та розуміння творів мистецтва... Оскільки значна роль у формуванні складних уявлень належить уяві та інтуїції, вони є головними психічними механізмами художнього мислення [7, 97].

Сприйняття самим героєм чужого твору мистецтва є кульмінаційним. Василь опиняється зовсім в іншому світі, у світі краси, з якого "протягувались непоборимі згуки й, схопивши за серце, сильно тягнули за собою" [2, 363]. Ця музика описується інакше, ще колоритніше у сприйнятті героя, він п'яніє і не чує в собі сили навіть ворухнутися: "Здавалось, то саме Життя плило на них. Убране в сміх і сльози, в радість і страждання, з посмішкою ненависті й любові, воно гордо лежало на сих розкішних хвилях і таємниче, пильно дивилось в душу Василеві своїми дужими очима. І душа його, як раб, завмерла й не сміла рухатись. І, повна того самого сміху й сліз, страждання й радості, ненависті й любові, вона росла, давила груди, розпирала череп і билася риданням в горлі..." [2, 364]. З'являється дещо більше за самого героя, за те, що він може осягнути, тому і виривається ридання з грудей, тому й ховається він від усіх.

Василь виокремився з-поміж інших – і тим, що фізично відділився від гурту, й тим, що емоційно лишився наодинці з цією красою, від якої відчув себе мізерним. Дядько Софрон кинувся на пошуки, але знайти племінника зміг, тільки сам занурившись у музику, пройшовши своєрідне очищення-ініціацію: "довго стояв він; і потроху жовте лице його ставало м'якше, ніжніше, ніби та музика гладила його по лиці і стирала з його жорстке, уперте, злорадне..." [2, 365], саме тому він і зміг побачити Василя.

Підводячи ризику, можна зробити такі висновки:

Творчість людська – невичерпна тема, яка приваблює своїми глибинами як письменників, так і дослідників – літераторів, психологів та філософів. Проведене дослідження спиралося на методологію науки психологія творчості, з якої виділилися ключові поняття для аналізу: художнє мислення, натхнення, уява, та інтуїція.

Завдяки дослідженню психологічних механізмів творчості, що втілені у творі В. Винниченка "Раб краси", можна зробити висновок, що в образі головного персонажа – "сопілкаря" Василя "первинним переживанням" (за Юнгом) постає несвідома непоборна сила Краси музичної стихії, що володіє героєм. Аналіз психології творчості проведено не на біографічному прикладі, а на матеріалі художнього тексту, що розширює прикладні аспекти науки психології творчості та аналітичні можливості літературознавчих студій.

1. Боров Ю. Б. Эстетика. – М.: Политиздат, 1988. – 496 с. 2. Винниченко Володимир. Краса і сила. – К.: Дніпро, 1989. – 752 с. 3. Винниченко Володимир. Раб краси. – К.: Веселка, 1993. – 383 с. 4. Выготский Л. С. Психология искусства. – М.: Искусство, 1968. – 576 с. 5. Гнідан О. Д., Дем'янівська Л. С. Володимир Винниченко: Життя, діяльність, творчість. – К.: Четверта хвиля, 1996. – 256 с. 6. Історія української літератури. Кін. ХІХ – поч. ХХ ст.: У 2 кн.: Підр. / За ред. проф. О. Д. Гнідан. – К.: Либідь, 2006. – Кн. 2. – 496 с. 7. Краткий словарь по эстетике/ Под ред. М. Ф. Овсянникова. – М.: Просвещение, 1983. – 223 с. 8. Платон. Сочинения в 4 т. – М.: Правда, 1969. – Т. 2. – 490 с. 9. Роменец В. А. Психология творчості. – К.: Либідь, 2001. – 288 с. 10. Шевченко Т. Г. Кобзар. – К.: Держ. вид. худ. літ., 1961. – 608 с.

**Л. М. Семененко**, канд. філол. наук,  
Криворізький державний педагогічний університет

## **СЕМАНТИКА ОБРАЗІВ ПРИРОДИ В ДИТЯЧИХ ОПОВІДАННЯХ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА**

*У статті розглядаються особливості семантики образів природи в дитячих оповіданнях Володимира Винниченка, вміщених у збірці "Намисто". Автором аналізуються специфічні риси використання й навантаження картин та образів природи, їх зв'язок із розкриттям психологічних*

станів та настроїв персонажів, особливостями дитячого світосприймання, місце в сюжетній канві творів.

**Ключові слова:** образ природи, художня деталь, пейзаж, імпресіоністичні інтенції, зорові образи.

В статті розглядаються особливості семантики образів природи в розповідях для дітей Володимира Винниченка, розміщених в збірник "Монисто". Автор аналізує специфічні риси використання і навантаження образів природи, їх зв'язок з відкриттям психологічних станів і настроїв персонажів, особливостями дитячого мислення, місце в сюжетній канві творів.

**Ключевые слова:** образ природы, художественная деталь, пейзаж, импрессионистические интенции, зрительные образы.

The phenomenon of the childhood in the prose of Volodymyr Vynnyshenko in the article is examined. The author the semantic elements of the scenery in the work Volodymyr Vynnyshenko is analyzed.

**Key words:** an image of the nature, an art detail, a landscape, impressionism intentions, visual images.

Спадщина Володимира Кириловича Винниченка постає величезним масивом, який до сьогодні інтригує, захоплює, викликає суперечливе ставлення як у читачів, так і в науковців. Пошта В. Винниченка як політика, письменника, художника приваблює передусім неоднозначністю, своєрідним бунтом, різноманітністю творчих підходів. Окрему частину письменницького доробку автора становлять дитячі оповідання, представлені, зокрема, творами його збірки "Намисто" (1924), що вражають оригінальною художньою системою, основою якої є своєрідне взаємопроникнення традиційного реалістичного зображення з характерною деталізацією та типізацією зображення й новаторської модерної естетики із психологізмом як її значущим атрибутом. Проблема специфіки розкриття дитячого світу в оповіданнях письменника, хоч і є дещо маргінальною для наукового осмислення доробку автора, неодноразово піднімалася дослідниками творчості письменника [4; 6; 8; 9; 10]. Одним із виявів розкриття дитячих образів та створення відповідних настроїв, на загальну думку науковців, постають образи природи, які мають неоднозначне семантичне забарвлення. Відомо також, що Володимира Винниченка-художника цікавила природа, на що неодноразово вказували дослідники, відзначаючи різноманітність

пейзажів у картинах автора, наявність широкої кольорової гами (спокійні, тривожні, насичені кольори тощо) [1, 1].

Мета статті – з'ясувати основну семантику образів природи в дитячих оповіданнях збірки "Намисто" Володимира Винниченка. Одна з найважливіших функцій образів природи, на думку сучасних науковців, полягає в тому, що вони виступають у творі як засіб характеристики персонажів. Парадигма природа – людина в художньому творі будується на принципах контрастного протиставлення або зіставлення картин природи з емоційним станом людини. Образи природи можуть символічно узагальнювати, емоційно виражати наслідки тих чи інших пошуків персонажів художнього твору, задавати відповідний емоційний тон [7, 159]. Науковці підкреслюють, що залежно від стилю, який обирає автор, образи природи виконують різне навантаження: відображають душу персонажа, створюють споглядальний опис, каталогізацію вражень, перетворюються на особливий натяк або на промовисту художню деталь. Завдяки образам природи розгортається авторська думка, відбувається міркування над сенсом людського життя, осмислюється сутність Бога, краси, вічності, гармонії, хаосу тощо. Природа здебільшого трактується як органічний складник людського світу [7, 195].

Образи природи відіграють значну роль в художніх текстах дитячих оповідань Володимира Винниченка. Важливої змістової функції автор надає образам, пов'язаним із світом природи, що співвідноситься із психологічними станами дітей – персонажів його творів. Зокрема, в оповіданні "Гей, хто в лісі, озовися..." подвійність станів маленького Зіня (з одного боку захоплення красою, з іншого – стан тривоги) підкреслено своєрідною подвійністю пейзажу, побаченого очима хлопця: "Молодесенька весняна травичка така ніжна та чиста, що Зінь пригортається до неї лицем як до мами, а вона дихає на нього свіжим духом землі та сонця. За проваллям мерехтить у жовтаво-сонячній мряці синя далина. А в проваллі вже стоїть сивий холодок і тінь розрізає провалля на дві половини – одна темна, густо-зелена, а друга жовта від сонця, як шафран. І в отій шафрановій сидять босяки!" [3, 38–39]. Імпресіоністичні враження, отримані дитиною, розкривають її здатність бачити красу навколишнього світу. Така

сама здатність у поєднанні з тугою за таємничістю й бажанням свободи реалізується через описи картин лісу, до якого збираються тікати хлопці ("За Сибіром сонце сходить..."). Безпосереднє сприйняття природи Михасем поєднується із урочистою картиною далечіні, яка манить до себе: "А як стоїш на дзвіниці та дивишся в оту синю далечінь, так аж сльози на очі накочуються, і така ж туга, така солодка туга бере, що все відразу кинув би й потяг отуди, до тої сивої, таємної далечіні" [3, 260]. У цьому ж творі для підсилення художньої реалізації емоційного стану персонажів використано прийом контрастного зображення: замість очікуваної краси, серед якої хлопці могли б почуватися вільними та щасливими, письменник накопичує картини закінчених смітників та городів, повз які тривалий час мандрують його персонажі. Наприкінці твору пейзажний малюнок ще раз зазнає змін, які тісно пов'язані із перебігом психологічних станів хлопців. Коли побиті й пограбовані діти дісталися додому, їх зігрівають та лікують стривожені батьки, тоді стан заспокоєння й затишку підкреслюється уявною картиною природи, втіленою через внутрішнє бачення одного із персонажів: "Гаврик хотів підвестися, подивитися, заспівати й собі, але сонце так солодко, так гаряче гріло все тіло, в лісі стояв такий чудесний дух укусу, що він ліг головою в траву й поплив легко-легко, як біла, пухнаста хмарина" [3, 286]. Наведена уявна картина природи набуває узагальнюючого, символічного значення; її спокій та затишок атрибутивно пов'язується із спокоєм та затишком рідного дому та піклування батьків.

Настрійовість семантики пейзажних деталей реалізується через використання передусім порівнянь та метафор підкреслено дитячого світосприймання: "А небо, як задереш голову та як глянеш у нього, так і лине в груди таким холодком, що аж верещати хочеться ("За Сибіром сонце сходить...") [3, 260], або: "Заводський мур чорнів праворуч, темніший за ніч. Ліворуч холодом повівала річка і побликувала хвильками, як риба лускою. Очерет легенько шелестів од вітру, неначе щось повзло в ньому гадюкою" ("Гей, не спиться...") [3, 155].

Помітне місце у дитячих творах В. Винниченка належить описам різних пір року, переважно зими та весни. Ці образи розкри-

ваються передусім через дитяче сприймання, створюючи пластичні картини єдності дітей та навколишнього світу. Динаміка картин природи співвідноситься із напруженим, рухливим дитячим світом, акцентує його мінливість та підкреслює пріоритети персонажів. Промовистими в цьому аспекті є картини приходу весни в оповіданні "Гей, не спиться...": "А весна от-от шугне. Набряк уже, пожовк і став, як старе сало, лід на річці. Дорога на вулиці пропотіла жовтими, приплесканими плямами кінського гною, так що спускатися ні саночками, ні лідяками вже не можна було. Сніг понад парканами кудись провалювався і зробився сірий та дірчатий. Галки щовечора на пустирях такий галас здіймали, наче їх із школи випускали" [3, 106]. Зміни в природі постають у творі як своєрідне продовження й підтвердження змін у психологічному світі дітей, набуваючи при цьому персоніфікованих рис: "А весні хтось розчинив двері, і вона, розпатлана, синьоока, реготлива, буйна, чисто як Любка, ввірвалась з такою радісною несамовитістю, неначе їй сто голубників подарували. Шпурляла з дахів на голови людям цілими кучугурами старого снігу; замітало небо так, що хмари літали по ньому, як пір'я; річку пустила такою повіддю, що вода аж до базару підійшла, позаносивши геть к бісу рундуки. Вітер бігав з нею і гасав, як пес Кудлай біля Любки, коли вона гралася з ним" [3, 127]. Таким чином значущі стани природи локалізуються письменником, створюють своєрідну атмосферу замкненого дитячого часопростору.

Мінливість та тривожність навколишнього світу часто конкретизується письменником через окремі локальні образи, взяті зі світу природи. Актуальними тут є образи степу, сонця, хмар та вітру, часто персоніфіковані, як-от в оповіданні "Ой випила, вихилила...": "Сьогодні вітер – пан над небом, степом, над усім містом. Небом жене кучугури жовто-білих хмар, перевертає ними, як перинами, сіє хмарним борошном по небесній блакиті. Степом суне величезні запони пороху, затуляє ними сонце, обгортає сірим, бурим волоком усе місто внизу... Дерева хиляться всі в один бік, усі трусяться і всі хочуть від страху до землі прилигнути... А пан гуде, а пан шипить, свистить, гасає. І ні впину йому, ні перепони нема" [3, 63]. Образ вітру чітко корелює зі станами страху і тривоги, основними в зображенні дітей. Локуси

степу та сонця (оповідання "Гей ти, бочечко...") покликані унаочнити розлогий степовий світ, у якому живуть два хлопці Семена – Гедзь і Комар: "Сонце продирає червоними пальцями дві хмарини на далекому-далекому обрії. Туманець ніжним павутинням обсотав панський сад унизу. З пшениці гаркаво дражняться перепелиці" [3, 48]. Важливе місце у творі посідають зорові, слухові та нюхові образи, що увиразнюють сприйняття дійсності та вводять читача в світ персонажів: "Дужче обвіває густим, теплим духом чебрику, що росте понад межею. Трава вже не свіжить ніг. Під кашкетом збирається піт і лоскотливими сльозами стікає по лицях до шиї. Повітря мерехтить хвилями, хилитається і часом, як приплющиш очі, здається, що корови трусяться від заціпленого сміху" [3, 52].

В оповіданнях збірки "Намисто" значну роль відіграють образи тваринного світу. Показовим у цьому сенсі є своєрідна діалогія "Гей, не спиться..." та "Гей, чи пан, чи пропав..." Серед інших у ньому згадано образи "тримасної" кішки, помічених різною фарбою горобців, шуліки, собаки, півня, курей, волів, котів, свиней. Сюжетоорганізуючими у творах постають образи голубника, сірого голуба та різні варіанти на тему голубів (гривуни, сиваки, чорна голубка). Нагальність мрії Івашка та Любки про голубник підкреслено у творах послідовним використанням цих образів у дитячому мовленні: вітер у комині гуде, "як голуб", метелики літають, "неначе під'язані на одне крило голуби", весна щаслива, неначе "їй сто голубників подарували" тощо. Реалізацію мрії близнят детально відбито в описах роботи з "грядкою", з голубами, у показі спілкування з визнаним голуб'ятником Корнієм Івановичем. Окреме місце посідають описи надзвичайно гарного польоту голубиної зграї, "парування" сірого з чорною "чужою" голубкою, підкреслено людяного, дружнього ставлення до сірого голуба та сцена його порятунку, де почуття персонажів та риси їх характерів виявляються з найбільшою художньою повнотою. Важливим є те, що відданість дітей винагороджується ще й відповідним ставленням та довірою до них голубів.

Таким чином, аналіз семантично-функціональних особливостей образів природи вказує на їхню значущість та широту використання в дитячих оповіданнях Володимира Винниченка, вмі-

щених у збірці "Намисто". Семантика образів природи постає різноманітною, набуває суб'єктивного, описового та символічного змісту, стає формою вираження волелюбних прагнень, відтворює зміну настроїв персонажів, корелюючи із їх психологічними станами. Картини природи обумовлюють поворот дії твору або загострюють її. Автор використовує принцип психологічного паралелізму, що будується на контрастному зіставленні чи гармонійній єдності внутрішнього світу людини з природою; основними тропами є метафори, порівняння, епітети на позначення кольорів та їх відтінків.

1. Андрущенко Т. Невідома "мова" Володимира Винниченка. Малярські твори письменника. – Режим доступу: <http://storinka-m.kiev.ua/article.php?id=581> – С. 1. 2. Винниченко В.К. Краса і сила. (Упоряд., авт. приміт. П. Федченко, авт. передм. І. Дзеверін). – К.: Дніпро, 1989. – 752 с. 3. Винниченко В. К. Намисто. Оповідання. – К.: Веселка, 1989. – 380 с.: іл. 4. Малець Л. Світ дитячої душі у творчості Володимира Винниченка (за матеріалами збірки "Намисто") // Українська мова та література. – 1997. – № 4. – С. 1–2. 5. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. – К.: Либідь, 2001. – 680 с. 6. Ковальчук О. Щастя як проблема буття: психологічний аналіз оповідання В.Винниченка "Момент" // Дивослово. – 2003. № 3. – С. 56–57. 7. Літературознавча енциклопедія: У 2-х т. [автор-укладач Ковалів Ю.І.] – К.: ВЦ "Академія", 2007. – Т. 2. – 622 с. 8. Панченко В. "Бо я – українець": Передмова // Винниченко В. Раб краси. – К.: Веселка, 1994. – С. 3–21. 9. Присяжнюк С. Психологізм дитячих оповідань Володимира Винниченка (принципи і засоби зображення характерів). – Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандидата філол. наук. – Кіровоград, 2006. – 24 с. 10. Скобелева-Салогуб Н. Володимир Винниченко: про дітей і для дітей // Слово і час. – 1999. – № 7. – С. 60–67.

**Д. Семчишин**, студ.,

Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

## **ПОРТРЕТ, ПЕЙЗАЖ, ХУДОЖНЯ ДЕТАЛЬ ЯК НАЙБІЛЬШ ХАРАКТЕРНІ ЗАСОБИ ПСИХОЛОГІЗМУ РАННІХ ТВОРІВ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА**

*Стаття присвячена дослідженню актуальної проблеми в творчості Володимира Винниченка – поглибленому психологізму, що розглядається на матеріалі раних творів письменника. Увага зосереджується на наступних формах психологічного зображення (засобах віттворення внутрішнього світу героїв): портреті, психологізованому пейзажі, художній деталі.*

**Ключові слова:** психологізм, портрет, пейзаж, художня деталь.

Стаття посвячена дослідженню актуальної проблеми в творчестві В.Винниченка – углубленому психологізму, який розглядається на матеріалі раних творів письменника. Увага зосереджена на наступних формах психологічного зображення (способах створення внутрішнього світу героїв): портрети, психологізованому пейзажу, художественній деталі.

**Ключевые слова:** психологизм, портрет, пейзаж, художественная деталь.

This article is devoted to psychologism of stories by Volodymyr Vynnychenko. Artistic psychologism of early prose of a writer is considered. Such forms of psychological portrayal (means of reflecting the characters' inner world) as portrait, psychological landscape, artistic detail are analysed.

**Key words:** psychologism, portrait, landscape, artistic detail.

В українському літературознавстві останніх десятиліть спостерігається посилений інтерес до художньої спадщини Володимира Винниченка, що стала предметом дослідження сучасних літературознавців О. Брайка, Олени Гнідан, Людмили Дем'янівської, Лідії Мацевко, Наталії Михальчук, С. Михиди, В. Панченка, Софії Присяжнюк, Валентини Хархун та інших.

Письменник прийшов у літературу, коли відбувалася глобальна перебудова мистецьких виражально-зображальних систем, викликана потребою в нових засобах, які давали змогу більш інтенсивного художнього осягнення внутрішнього світу людини. В. Винниченко чітко усвідомлював цю тенденцію, що яскраво віддзеркалилося в його ранній прозі. Щирість, глибина осмислення дійсності, досконалість літературна техніка ставлять ранні твори письменника в один ряд із доробком визнаних майстрів – М. Коцюбинського, В. Стефаніка, Б. Грінченка, С. Васильченка.

Новаторство письменника полягає передусім у глибині психологічного дослідження, майстерності відтворення внутрішнього світу героїв, зацікавленості в неординарних характерах, емоціях, настроях. Для Винниченка-прозаїка притаманний ліризм, філософська наповненість творів, ретельне дослідження психологічних загадок [Гнідан, Дем'янівська 1996, 68]. Аналіз найбільш характерних, на наш погляд, засобів психологізму раних творів В.Винниченка (засобів відтворення внутрішнього світу героїв): портрету, пейзажу, художньої деталі – відкриває можливість глибокого пізнання творчої індивідуальності пись-

менника, його стилю, сприяє адекватному розумінню створених ним художніх образів.

Особлива увага письменника зосереджена на портреті, який у системі засобів художнього психологізму часто набуває нових, специфічних рис. У В. Винниченка домінує динамічний тип портрета. Прозаїк відмовляється від деталізованих описових портретів головних героїв. Він або "розсереджує" портретні деталі по всьому оповіданню, або "закріплює" за персонажами деякі постійні риси, вирізняючи їх для того, щоб не втратилась портретна індивідуальність героїв.

У техніці портретування В. Винниченко здебільшого акцентує увагу на незначних зовнішніх деталях, котрі бувають досить промовистими. Такий засіб допомагає через часткове побачити ціле, збагнути людську природу в різних виявах. Цікавим в цьому розумінні є оповідання "Федько-халамидник", де простежуються два плани: подієвий і психологічний [Панченко, Присяжнюк 2005, 22]. Зовнішній портрет Федька представлений лише кількома штрихами: "руки в кишені", "картуз набакир", "чуб стирчком", "кожушок його весь мокрий", "чобітки аж порижіли од води", "шапка в болоті", головна ж увага зосереджена на розкритті внутрішньої суті героя: на його голосі, інтонаціях, мові, роздумах, вчинках. Душевні порухи Федька, його неординарна вдача підкреслюються авторськими характеристиками: "вигляд у нього гордий", "очі аж горять", "жилаве, чортове хлопча".

Портрети своїх персонажів письменник малює надзвичайно стисло, інколи одним реченням, визначаючи характер персонажа, переходячи від зовнішньої характеристики до психологічної. Динамічні портрети дають йому можливість відтворити глибинні психічні процеси, всі переливи душевного життя героїв у їх фізичному виявленні – міміці, жесті, виразі очей [Присяжнюк 2004, 238]. Через портрет автор відтворює перебіг душевних станів героїв, як, наприклад, в оповіданні "Суд": "Самоцвіт бере папірчика, розгортає й починає читати. Вигодоване червоне лице його робиться червоніше й червоніше, а очі от-от не вискочать на папірчик" [Винниченко 2005, 126].

У ранній прозі В. Винниченка можна побачити колористичний портрет з домінантою семантики кольору, що увиразнює емоційні портрети героїв, показуючи процес імпульсивного

сприймання навколишньої дійсності, болісне реагування на стрімкий розвиток життєвих подій. Створюючи колористичний портрет, письменник виявився особливо продуктивним у використанні кольору як художнього еквіваленту психічних станів: "бліді лиця поблідли ще більше, засвітилися мукою; груди важко, глибоко зітхають", "червоні обличчя салдатів пожовтіли, рушниці задрижали у руках" ("Салдатики!"); "У єфрейтора Заборного одвисла нижня губа і ніс став такий білий, що Сидоркевичу стало страшно" ("Промінь сонця"); "– Не застрелюсь? – хрипло крикнув чоловік, і лице йому враз стало блідо-синім" ("Студент"); "Губи йому посиніли, тоненький носик побілів і витягнувся, очі забігали неспокійно" ("Кумедія з Костем").

У системі засобів видимої мови почуттів при розкритті психологічного стану персонажів, В. Винниченко особливо роль відводить живій "мові" очей. Цим засобом він відтворює різні відтінки переживань. У героїв оповідань В. Винниченка очі "стривожені, напружені", "мертві", "напівбезумні", в них "засвітилися іскри" ("Промінь сонця" – "вольні"), "блискучі очі" ("Салдатики!" – Микола).

У творах В. Винниченка простежується використання експресивної лексики в описі очей героїв, що передають їхню рухливість. Вони надають зображеному більш живого, промовистого, багатозначного характеру – "забігав очима" ("Кумедія з Костем" – Кость); "очі хутко бігають", "очі аж горять" ("Федько-халамидник" – Федько), "в очах... жах і млосність" ("Промінь сонця" – солдати) та інші. Важливим засобом характеристики очей є їх кольорова гама: "Сміється й Зіна і зеленкуваті очі її, як дивний кришталь, блискають при поворотах усякими кольорами" ("Зіна").

Через арсенал портретних засобів В. Винниченко окреслює внутрішній зміст характеру, певну психомодель особистості. Власне, непсихологізованих портретів у В. Винниченка немає: зовнішній образ героя завжди співвідноситься з внутрішнім.

У своїх творах В. Винниченко значну роль у розкритті внутрішнього стану персонажів відводить також пейзажу. Найбільш розповсюдженим виявляється опис природи, що становить пряму паралель до роздумів людини, її психічного стану. Пейзажі у В. Винниченка відтінюють і доповнюють переживання й настрої персонажів, вони глибоко пов'язані з сюжетом, ідеєю. Через

розкриття краси навколишнього світу, його звуків, кольорів, запахів зримо постають відчуття, мислення, переживання героя" [Качуровський 1981, 38].

Так, наприклад, в оповіданні "Салдатики!" у центрі твору – збентежений, наляканий натовп людей, що чекають розправи, "худі, бліді лица їх похмурі і болісно сердиті" Настроєм персонажів цілком відповідає психологізований пейзаж, що подається автором з початку твору: "Ранок, сірий, холодний, мартовський ранок. Хмари темним, густим димом нависли над селом і незграбними величезними клубками низько повзуть кудись далеко-далеко. Січе пронизуватий, тонкий дощик і сріблястим порохом покриває і хати, і землю, і жовто-зелену травичку, що з'явилася з-під снігу", "...чути, як десь на селі виє голодна собака, мов прорікаючи щось страшне, холодне, тяжке" [Винниченко 2005, 107–108].

Завдяки пейзажним характеристикам, а також характеристикам предметного світу думки й почуття героїв отримують яскравіший емоційний відтінок, а ситуації набувають виразніших ліричних і драматичних рис, коли характер зображення збігається з настроями героїв або з подіями особистого та громадського життя.

Так, троє виснажених та доведених до відчаю селян з оповідання "Голод" вночі намагаються вкрати зерна на залізничній станції. Тихо-тихо, іноді зупиняючись та прислухаючись, повзуть вони до вагонів. Настрій персонажів, їхні думки складають ніби одне ціле з пейзажем: "Зорі мовчки сліdkували за ними і моргали одна одній; вітер, несміло пошелестівши травною, забігав у рівчак і зараз же боязко ховався в степу. Туга ночі таємниче шепотіла й зітхала коло них" [Винниченко 2005, 172]. Через предметний світ, що оточує, В. Винниченко майстерно передає їхні почуття: "Вагони ж стояли, окутані якоюсь таємною тьмою. Всі як один, темні й однакові, наче домовини на колесах, вони мов ждали їх, замерши й ховаючи в собі щось невідомо страшне, незримо. Було якось сумно" [Винниченко 2005, 173].

Пейзаж у В. Винниченка змальовується в постійному русі, змінах, він увесь час ніби коливається, тремтить, наче марево, в залежності від найменших змін настрою героя, що його спостерігає, – адже змінюється і його сприйняття.

Окрик: "Хто йдуть?", і три постаті закам'яніли одна за одною. "Зорі напружено моргали, ждучи що буде, і навіть з поля прибіг вітер і зашелестів чимось коло ніг" [Винниченко 2005, 173].

Винниченків пейзаж вражає багатством кольорів, розкішною грою тонів і напівтонів, світла і тіні. Характерною особливістю оповідань є те, що часто протягом одного оповідання письменник створює картину природи, яка потім увесь час змінюється, розширюється в часі і просторі. Здебільшого це картини ранку чи вечора.

В оповіданні "Промінь сонця" засуджений на страту намагається втекти з-під шибениці, але кулі військових навечно зупиняють його. Стан його душі за мить до трагічної події В. Винниченко передає за допомогою наступного психологізованого пейзажу: "Геть-геть на обрію, внизу, за сією горою червоним полум'ям горіло небо. Далекий ліс вирисовувався чорною щетиною. З боку щетини упирався в сиву пухку хмару невеликий хрест якоїсь сільської церкви... Між горою і хрестиком чорними, блідо-зеленими, жовтими рівнокутними смугами тягнулись поля. Їх косо перерізувала стьожка річки, такої ж рожевої, як і небо. Віяло безмежним простором, широкою буйною волею" [Винниченко 2005, 209].

Відношення "пейзаж – людина" в ранніх оповіданнях будуються на принципах так званого психологічного паралелізму – контрастного протиставлення або зіставлення картин природи з душевним емоційним станом людини. Пейзаж у В. Винниченка здебільшого являє собою обмежений, замкнений художній простір, у якому розвивається сюжетна дія. Ідейно-естетичні функції цього простору багатозначні. Він є реалістичним зображенням місця дії, "продовженням" психічного стану героя, а також узагальненим образом, що несе додаткове символічне навантаження.

Письменник намагається уникати розлогих авторських відступів, часом йому досить однієї виразної художньої деталі, риси, характерного слова чи предмета, щоб до найтонших нюансів показати нам внутрішній світ свого героя, його життєву драму. В оповіданні "Кумедія з Костем" такою деталлю, яка набуває глибокого алегоричного значення і несе в собі значне змістове та ідейно-емоційне навантаження, виступає недопалок панської цигарки –

"безцінний скарб, загублений і знову знайдений". За її допомогою письменник зумів глибоко розкрити трагедію дитячої душі.

Не випадковою є і поява чирика в оповіданні "Федько-халамидник". Хоча він фігурує заочно лише в двох епізодах, однак без нього оповідання не відбудеться, а образ антигероя – Толика залишиться незавершеним.

Новаторські пошуки українського новеліста більшою мірою виявились у сфері пейзажної деталі. Для пейзажів характерне подвійне смислове значення таких деталей. З одного боку, вони відтворюють особливості місцевості, де відбуватиметься дія, з другого, до деякої міри передають настрій та почуття героя, який сприймає цю місцевість.

Так, наведений вище пейзаж з твору "Промінь сонця", що створено саме з низки таких деталей, не сприймається як тло, а як щось єдине з героєм. Завдяки йому вдумливий читач гостро відчуває недосягну волю й неминучу загибель персонажу.

Важлива роль у психологічному аналізі належить також деталям інтер'єру, обстановки, що оточує персонажа. Так, наприклад, в оповіданні "Малорос-європеєць" такими деталями є пристрої з "машинним робом" в будинку пана Коростенка, ліберального балакуна, за допомогою яких автор викриває гнилу суть пустодзвона.

Підсумовуючи сказане, зауважимо, що соціальне в ранній прозі В. Винниченка постає крізь призму психологічного, – і саме в цьому полягає сутність новаторства письменника. Вірний своїй творчій настанові на поглиблений психологізм, В. Винниченко активно використовує складний психологічний інструментарій художнього зображення героїв. У нього домінують динамічні портрети, "видима мова почуттів" зорієнтована на розкриття "діалектики душі", блискавичного перебігу душевних станів.

Пейзаж та предметний світ в оповіданнях В. Винниченка виступає в ролі синхронізуючого емоційного супроводу стосовно переживань героїв. Настрої природи немовби "акомпанують" настроєвим метаморфозам героїв творів. Особливо виразної характеристики героїв письменник досягає також вдалим використанням художньої деталі.

"Отже, – зазначає відомий літературознавець А. Гуляк, – маємо в особі Винниченка найвидатнішого в нас майстра худож-

ньої прози, автора великого літературного надбання, що відзначає літературний процес тих років. З погляду суто літературного твору письменника дають нам гарну лектуру, цікаве читання, живий правдивий побут і ставлять, – коли не завжди розв'язують, – пекучі проблеми нашого життя в дуже широкому загальнолюдському трактуванні; вони мають дотепно й уміло розроблений сюжет, цікаві теми, глибокий драматизм дійових осіб і багаті мальовничі засоби в його літературній манері. Це все легко об'єднати в одному слові – майстерність" [Гуляк 2005, 10].

1. Винниченко В. Вибрані твори. – К.: Сакцент плюс, 2005. 2. Гнідан О.Д., Дем'янівська Л.С. Володимир Винниченко: Життя. Діяльність. Творчість. – К., 1996. 3. Гуляк А. Володимир Винниченко (1880–1951) // Винниченко В. Вибрані твори. – К., Сакцент плюс, 2005. – С. 10. 4. Качуровський І. Функція краєвиду в прозі Володимира Винниченка // Слово. – № 9. – 1981. – С. 35–40. 5. Панченко В., Присяжнюк С. Федько-халамидник та інші... // Дивослово. – 2005. – № 7. – С. 21–23. 6. Присяжнюк С. Особливості творення психологічного портрету (на матеріалі дитячих оповідань В.Винниченка) // Вісник Житомирського державного педагогічного університету ім. І.Франка. – 2004. – Вип. 15. – С. 236–240.

**І. В. Сквирська**, канд. філол. наук,  
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

## **КОНЦЕПТ НАЦІОНАЛЬНОГО ГЕРОЯ У ДРАМАТИЧНИХ ТВОРАХ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА**

*У статті досліджується концепт національного героя у драматичних творах Володимира Винниченка на прикладі його драм "Брехня", "Базар", "Пророк" та ін. Аналізуються риси в літературному образі героя суто національні та інтернаціональні.*

**Ключові слова:** концепт, національний герой, Володимир Винниченко, "Брехня", "Базар", "Пророк".

*В статье исследуется концепт национального героя в драматических произведениях Владимира Винниченко на примере его драм "Ложь", "Базар", "Пророк" и др. Анализируются черты в литературном образе героя суто национальные и интернациональные.*

**Ключевые слова:** концепт, национальный герой, Владимир Винниченко, "Ложь", "Базар", "Пророк".

*In this article, the concept of the national hero in the dramatic places of Volodymyr Vynnychenko "The lie", "The market", "Prophet" and others is investigated. The national and international features in the literature image are analysed.*

**Key words** *concept, national hero, Volodymyr Vynnychenko, "The lie", "The market", "Prophet".*

Володимир Винниченко – митець планетарного масштабу, тож у його творчості тісно і гармонійно поєдналися ідеї як інтернаціональні, так і національні. Безпосереднім виявом такого синтезу є концепт національного героя у драматичних творах Володимира Винниченка, який визначається двома чинниками. Перший – суспільно-політичний світогляд митця, другий – його художньо-мистецькі позиції. Синтез цих двох чинників формує особливості образу героя, що, крім рис космополітичних, які притаманні представнику будь-якого народу, містить у собі низку національних і суто автобіографічних рис.

Обидва чинники визначаються специфікою політичних поглядів В. Винниченка. Як політичний діяч він починав у РУП, потім був членом УСДРП, одним із лідерів українського національно-визвольного руху. Володимир Винниченко став першим головою секретаріату Центральної Ради. Саме під його впливом і за безпосередньої участі були написані універсали Центральної Ради. За часів гетьманщини Винниченко очолював Національний Союз, потім став лідером Директорії у 1918–1919 рр. Як представник України він провадив переговори із-за кордону з урядом Леніна щодо української самостійності.

Політичний світогляд митця, що безпосередньо вплинув на його літературну спадщину, базувався на підвалинах марксизму, впливах ідей західного лібералізму та гуманізму. На основі цих засад Винниченко розробив власну суспільно-світоглядну систему під назвою "конкордизм". Загалом мислитель часто хитався між українською національною самостійницькою платформою та ідеями української радянської республіки. Відтак у його концепті національного героя поєдналися риси ідеального національного героя-революціонера, який стоїть на національних позиціях, та героя-революціонера. У світогляді героя Винниченка тісно переплітаються елементи космополітичні та національні. Він прагне бути корисним як власному народові, нації, так

і світові, відповідати тим покликам та ідеям, які визначають пошуки людства у його добу.

Загалом у концепті національного героя Володимира Кириловича, як і в усій творчості, спостерігаються риси перехідної доби, поєднання елементів реалізму та модернізму. Свідченням відповідності героя Винниченка часові, його актуальності є те, що драматичні твори митця користувалися особливою популярністю на сцені. Його ситуації, герої, конфлікти часто бралися з пережитого, вистражданого, глибоко відчутого, тому були природними і правдивими. Цікаво, що рецензії на п'єси Винниченка були різного характеру, від схвальних до критичних. Погоджуємося з думкою Миколи Жулинського: "Емоційний і безкомпромісний, він бере з життя такі характери й долі, такі колізії та конфлікти, які українська література не освоювала. Для В. Винниченка не існує заборонених, психологічно "непосильних" тем і проблем. Зрада, компроміси, ренегатство, грубі, неупокорені прагнення, сексуальні проблеми, імпульсивно вибухаючі, темні, приховані в глибинах підсвідомості інстинкти, добро, "чесність з собою" – все це є об'єктом посиленого зацікавлення письменника" [Жулинський 1993, 484–485]. Загалом мистецький світ Винниченка поєднує у собі критичне сприйняття дійсності, глибокий аналіз історичних та соціально-політичних обставин, суто авторські оцінки існуючої реальності, елементи різних стилів, зокрема імпресіонізму та символізму. Він творить власний стиль в усьому, зокрема способі подачі національного героя.

Герої у драмах Володимира Винниченка постійно емоційно самовиражаються. Автор прагне не просто показати зовнішню дію, а вона служить для того, щоб розкрити глибинні психоемоційні стимули вчинків, пояснити їх. Герої Винниченка діють у складних морально-психологічних ситуаціях, часто екстремальних. Вони здатні приймати рішення і формувати свою життєву позицію. Остання є такою, що відповідає їхнім поглядам, хоч часто суперечить загальній суспільній моралі. Герої борються за право бути собою, діяти і жити як незалежні особистості. Вони прагнуть жити так, щоб здолати дисгармонію між світом реальним і бажаним. Це дає можливість бути чесним із собою. Герої Винниченка не йдуть за масою, натовпом. Їх веде власна совість,

своє розуміння життя та світу. Автор створює такі обставини, в яких виявляється їхня здатність відстояти своє "Я", власні погляди на життя і світ. Для цього герої проходять через різні випробування, щоб утвердити себе як представника нації та людства.

У п'єсі "Дисгармонія" ставиться проблема внутрішнього вибору людини. Бачимо тут особистість, яка жертвує собою заради суспільного обов'язку. Питання у тому, чи це виправдана жертва? Головний герой свою позицію формулює наступним чином: "От у чому дисгармонія? Нам треба виправдати себе. Я певен, що кожен з нас, заглянувши в себе, іноді лякається. Як?"

Ми ж передові люди, ми – борці за правду, за добро, ми повинні бути чистими, високими. А ми так само, як і всі, ходимо в публічні доми, сидимо в кабачках, інтригуємо, сплетничаємо, брешемо, завидуємо". Так Винниченко змальовує конфлікт у душі героя між реальним та ідеальним, дійсністю та мрією. Історія героя свідчить про те, що кожна людина повинна не просто жити, а знаходити у собі сили виступати на прох з жорстокими обставинами життя, відповідати за свої дії та вчинки. Це дасть їй змогу бути внутрішньо незалежною та вільною. Відтак така особистість здатна знайти вихід із найскладнішої життєвої ситуації. Людина у суті своїй є вільною, тому чинити над нею насильство – гріх і злочин. Винниченко роздумує над обов'язком за примусом, що є результатом волі, нав'язаної комусь згори. Навіть якщо це пояснюється суспільно-політичними ідеями, воно суперечить людським морально-етичним засадам. Герої Винниченка утверджують ідеал соціальної рівності та справедливості як у межах окремої нації, так і світі загалом.

У драмі "Брехня" ставиться проблема національної інтелігенції. Тут на сцену вийшло те, що дійсно турбувало тогочасне суспільство. На сторінках часопису "Українська хата" п'єсу було оцінено наступним чином: "Театр нарешті вдарив по нервах сучасності, торкнув боляче питання інтелігенції, й вона обізвалася й почала ходити в "Український театр" [Українська хата 1911, 198]. П'єси Винниченка, зокрема представлені у них герої, привели до суттєвих змін в українському театрі. Цілком правомірно наголошує М. Жулинський, що "драми В. Винниченка відіграли принципово важливу роль у культурному відродженні українсь-

кого народу. І формою, і змістом вони творили своєрідну, національно новаторську драматургію в річищі новітніх течій європейської драми, яку на той час репрезентували Г. Ібсен, А. Чехов, М. Метерлінк, Г. Гауптман, А. Стріндберг. Талановитий драматург переакцентував тематику своїх п'єс на дослідження людської особистості, на морально-психологічне випробування внутрішніх сил людини у боротьбі за утвердження свого "я", своїх принципів і досягнень" [Жулинський 1993, 488].

У центрі драми "Між двох сил" бачимо родину Панаса Сліпченка. Загалом для Винниченка особистість, родина, нація та революція є поняттями, що тісно між собою пов'язані. Через долю особистості та сім'ї він показує долю нації, розриває суть історичних процесів. Тут сім'я Панаса Сліпченка є своєрідним прообразом усієї України. Головна героїня твору – Софія. Вона опиняється між двох сил. З одного боку – український національно-визвольний рух, з іншого – російське імперіалістичне колонізаторство. З одного боку – батько, з другого – брати, які стали по різні боки барикад. Героїня фактично стоїть між добром і злом, правдою і лицемірством, красою і потворністю.

Через систему образів Винниченко обґрунтовує ідею чесності з собою та нової моралі. Він виступає проти лицемірства. Особливо важливим для митця є осмислення засад соціалізму, рівноправності чоловіка і жінки у родині та суспільстві, виправдання вчинків метою. Чесність із собою є для нього етичним законом. Він роздумує над образом ідеального соціаліста-революціонера і реального. Так, у п'єсі "Базар" автор показує, що твердження про рівність статей насправді не здатні прийняти соціалісти. Революціонери Леонід і Трохим не можуть прийняти революціонерку Марусю як рівноправного члена гуртка через її жіночу красу. Леонід задля неї лишає свою дружину. Трохим із ревності готовий відмовитися від акції визволення товаришів із тюрми, а провідник Маркович для досягнення конспіративної мети готовий намовляти Марусю на брехню та експлуатувати її красу для агітації робітників, щоб відволікати увагу жандармів. Маркович говорить, що життя – це базар і кожен виходить зі своїм товаром. Врешті Маруся спотворює свою красу, таким чином змушуючи трактувати її як рівноправного члена гуртка.

У "Чесності з собою" Винниченко аналізує питання можливості духовної любові поза межами фізичних стосунків. Бачимо, що відокремлення духовного від тілесного неможливе. Дара після того, як провела експеримент із купленим чоловіком, не будучи захоплена власним вчинком, засуджує чоловіка Сергія за лицемірство і подвійну мірку: "Важна ж духовна любов. І любов ця лишилась, припустимо... А може, це тільки в теорії, на ділі ж в цьому самому тілі, яке всі зневажають, і міститься все? Га? Поки вона душею зраджувала його з товаришем, він знав і не одштовхував... Це, мовляв, терпіти можна, а ледве торкнулась до тіла, тут вже й кінець? Злочинство й зневага ... Погані лицеміри перед самими собою! Власники! Збожеволій, помри, але не смій порушити право власності чоловіка". У драмі "Закон" Винниченко доводить, що навіть найвища і найблагородніша мета, якщо вона не для добра загалу, не виправдовується. Данило Гусар-Струк зазначає: "Але Винниченка ще більше цікавило, що коли мета таки для добра загалу, – чи тоді вона дійсно виправдовує засоби? Якщо це справді так, тоді логічно впливає з цього, що засоби не можуть підлягати моральним законам або що моральні закони не є абсолютними, а міняються згідно з метою. Як тоді можна вирішувати, чи даний вчинок правильний, а чи злочин? Крім того, життя показувало, що прийняті закони, такі, як "не кради", "не вбивай", "не прелюби", санкціоновані спільнотою, яка водночас, за словами Винниченка, давала право "на обкрадання однієї групи людей другою", творила "суспільні інститути для вбивства", називала "прелюбодійство законним шлюбом" [Гусар-Струк 2001, 291]. Але справа полягає у поведінці членів нового суспільства, тобто революціонерів-соціалістів.

У п'єсі "Дисгармонія" Грицько визначає проблему етичності дії: "Я нахожжу, що вони (чорносотенці – І.С.) нічим не відрізняються від нас! І ми брешемо, і вони брешуть. Чим ми зараз кращі за того босяка? Ми сидимо тут і брешемо для того-то, а він бреше для своєї цілі... Суть одна". У погоні за абсолютністю етичної поведінки герой доводить свою думку до логічного завершення: "Я говорю, що я хочу кожную хвилину, кожний мент бути праведним. А коли я хоч раз збрешу, значить – я можу й завжди брехать". Врешті Грицько приходять до усвідомлення,

що змушений говорити неправду. Якщо не брехатиме, то загине не тільки він, а й його товариші. Але він робить це всупереч своїм переконанням, тому настає відчуття дисгармонії між учинками і думками. Тому їх врешті заарештовують. Шукаючи вирішення проблеми цієї дисгармонії, Винниченко знаходить вихід у гармонії між думками та діями на засадах чесності з собою: "Жандарму можна брехати, бо се підказує мені й розум, і почуття: правдивістю з ним я загублю й себе, й своїх товаришів. Можна брехати навіть товаришу, коли брехнею врятуємо його. Але коли я брешу сьому товаришу й врятовую себе, тоді я брешу не лише йому, але також і своєму соціальному почуттю".

Винниченко перевіряє цей закон в п'єсі "Гріх". Героїня Марія погоджується співпрацювати з жандармом Сталинським, щоб урятувати своїх товаришів-революціонерів від загибелі у в'язниці. Заради шляхетної мети це виправдовується. Сталинський знає, що вона робить це через любов до Івана. І змушує її видавати членів гуртка. Врешті Марія усвідомлює, що дурила себе, не була чесна з собою, робила злочин, виправдовуючи його тим, що, мовляв, це для загального добра. Вона труїть себе. Тож, за Винниченком, єдина запорука моральності – це внутрішня чесність. Митець сподівався, що його товариші-революціонери здатні на це. Але переконався, що вони лицеміри. Це риса як українських, так і будь-яких інших революціонерів. Погоджуємося з думкою Д. Гусара-Струка про те, що Винниченко не проповідував ні крайнього індивідуалізму, ні тотальної аморальності, ні проституції, ні брехні, ні вільної любові, ні звіриного віддання плоті. Радше він старався перевірити, чи ідеї, які в теорії звучать так прекрасно, здійсненні, і які з них виринають наслідки [...] Та його сюжети – це лише приклади того ілюстративного матеріалу, за який його ганили, а якого він уживав, щоб перевірити суттєве: а саме, до якої міри люди вірять в те, що проголошують" [Гусар-Струк 2001, 292].

В останній своїй п'єсі "Пророк" В. Винниченко ставить питання про те, чи людина вірить сама у свої ідеї. Здатність самому прийти до розчарування у власних життєвих цінностях показано на прикладі образу пророка Амара. Це – символ революціонера, носія ідей соціалізму як в Україні, так і світі. Він пропо-

відує любов, не гнівається: "Радуйтеся, бо настав час вашого визволення. Настав час великої, всеспасенної, всецілющої любові [...] є єдиний Бог і єдина віра: любов, братерство та мир усіх народів. Немає вищого закону, брати мої, і дужчої сили за силу любови. Любов – це сонце, що випікає всі болячки ненависти, гніву, насили, зневаги".

Кожна людина повинна вірити і любити. Спочатку цинічна Кет просить пророка зрушити гору, щоб вона повірила. Коли він зробив це, вона стала його ученицею. Вони разом ідуть в Америку, де Пророк проповідує серед безсердечності і грошлюбства. Пророк власними діями доводить думку про те, що "ніяка людська сила не може бути смертельна для посланця Бога". Так, він сідає на ввімкнений електричний стілець і залишається живим. Потім вони з Кет закохуються. Коли Амар дізнався, що Кет колись любила Райта, гнів опанував його. Після цього і тілесного кохання з Кет Амар втрачає свій дар зцілювати людей, як і інші. Врешті Кет і Райт вирішують, що краще придумати трюк, у результаті якого Амар помре, але для людей він залишиться пророком і посланцем Бога. Кет говорить йому: "Твій обман у тому, що ти – людина. І цим ти вбив у мені Бога. Чуєш? Того самого, що сам відродив". На запитання пророка, чи "брехнею можна врятувати віру і щастя?", Кет відповідає: "людство досі цим тільки і жило". Востаннє звертаючись до людей, Амар говорить: "Востаннє даю вам невмирущу, вічну заповідь: любіте один одного! Не жалійте на любов до людей ні майна свого, ні здоров'я, ні чести й імени свого, брати мої, не жалійте самого життя свого. Навіть правди не жалійте для щастя людства, брати мої! Чуєте? Істинно кажу вам: найбільша правда в любові й щасті. Чуєте, брати кохані? Я дав вам заповіді Бога, тепер я відхожу від вас. Слухайте учнів моїх. Тепер Бог одкликає мене з землі всевишню волею своєю. Прощайте, брати мої! Хай мир і любов будуть вічно з вами! Прощайте, люди дорогі мої!". Цей образ людини, яка сама зневірилася у проголошуваних ідеях, характерний для будь-якого народу, зокрема українського. Винниченко поєднав у ньому риси як національні, так і інтернаціональні. Загалом такий синтез характерний для всіх героїв митця і визначають головну суть концепту його національного героя. Крім

того, у концепті національного героя Винниченка поєдналися елементи неоромантизму і необароко – стилів, які були притаманні як українській літературі початку ХХ століття, так і світовому художньому процесові. Він створив образ національного героя, що відповідав викликам часу та був актуальним для тогочасного українського і світового контексту.

1. Винниченко Р. Володимир Винниченко // Володимир Винниченко. Статті й матеріали. – Нью-Йорк, 1953. – С. 9–15. 2. Гусар-Струк Д. Винниченкова моральна лабораторія // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ століття. – Книга 1. – К.: Аконіт, 2001. – С. 286–292. 3. Жулинський М. Володимир Винниченко // Історія української літератури ХХ століття. Книга перша. – К.: Либідь, 1993. – С. 481–502. 4. Українська хата. – 1911.– Березень. – С. 198. 5. Франко І. Новини нашої літератури: Володимир Винниченко. – Краса і сила (зб. оповідань) // ЛНВ. – К., 1907. – Кн. 4. – С. 139.

**А. Сподинюк**, студ.,  
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

## **ПСИХОАНАЛІТИЧНИЙ ПОРТРЕТ КИРПАТОГО МЕФІСТОФЕЛЯ (дослідження за романом В. Винниченка "Записки Кирпатого Мефістофеля")**

*У статті досліджується психоаналітичний аспект змалювання особистості головного героя роману В. Винниченка "Записки Кирпатого Мефістофеля" на ґрунті психодинамічної теорії З. Фрейда. Роман розглядається як експеримент автора над персонажем як людиною із власною внутрішньою психічною дійсністю, увага приділяється актуалізації людської особистості в її універсальній якості.*

**Ключові слова:** психоаналітичний аспект, особистість, експеримент, психіка.

*В статье исследуется психоаналитический аспект изображения личности главного героя романа В. Винниченко "Записки Кирпатового Мефистофеля" на основе психодинамической теории З. Фрейда. Роман рассматривается как эксперимент автора над персонажем как человеком с собственной внутренней психической действительностью, внимание уделяется актуализации человеческой личности в ее универсальном значении.*

**Ключевые слова:** психоаналитический аспект, личность, эксперимент, психика.

*In the article psychoanalytical aspect of personality description of the main hero of V. Vynnychenko's novel "Notes of Snub-nosed Mephistopheles" is being examined on the basis of psychodynamic theory of S. Freud. The novel is being regarded as author's experiment on the character as a man with his own inner psychical reality; attention is being paid to the actualization of the human personality in its universal sense.*

**Keywords:** *psychoanalytical aspect, personality, experiment, psychic.*

Романістику В. Винниченка міжвоєнних років (1911–1916) називають експериментальною, зорієнтованою передусім на онтологічну проблематику і, зокрема, на природу індивідуального буття. "Ідеологічна значущість роману "Записки Кирпатого Мефістофеля" зумовлена суцільним "сюжетом" Винниченкового експерименту, за яким "експозиції" відповідають перші драми (зокрема, "Дисгармонія", "Великий Молох", "Щаблі життя"), "зав'язці" – роман "Чесність з собою", бо в ньому зібрано майже всі конфліктні вузли, що дозволяє розцінювати твір як модель експерименту. Романи "Рівновага", "По-свій", "Божки", у яких обсервуються психологічні колізії, складають "розвиток сюжету". Романи "Заповіти батьків", "Хочу" – попередні проби фіналу – співвідносні з "кульмінацією". У даному контексті "Записки Кирпатого Мефістофеля" – це роман-вирок, який завершує експериментаторський марафон В. Винниченка 1906–1916 років" [Хархун 2000, 7].

У статті запропоновано розгляд тексту роману В. Винниченка "Записки кирпатого Мефістофеля" як експеримент автора над героєм, але не в значенні художнього образу (тобто носія набору рис та певної філософії), створеного письменником, а в значенні людини із власною внутрішньої психічною дійсністю, актуалізації людської особистості в її універсальній якості. Даний роман найбільше підходить для реалізації цієї мети, оскільки є найменш заполітизованим, акценти у ньому перенесено з громадсько-політичних подій в особисте життя центрального персонажа.

За основу аналізу особистості головного героя роману узято психодинамічне вчення З. Фрейда. Воно полягає в членуванні особистості індивіда на три структури – **Я**, **Воно** і **Над-Я**, які співіснують на трьох рівнях свідомості – свідомому, підсвідомому і несвідомому. **Воно** позначає виключно примітивні, інстинктивні, природні, вроджені аспекти особистості й функціо-

нує цілком у несвідомому, тісно пов'язане з інстинктивними біологічними спонуками (їжа, сон, дефекація, самовідтворення), які наповнюють нашу поведінку енергією. Згідно з Фройдом, це щось темне, біологічне, хаотичне, яке не знає суспільних законів, не підкоряється правилам. Примітивне у своїй основі, Воно вільне від будь-яких обмежень. **Я** – це компонент психічного апарату, відповідальний за прийняття рішень. **Я** прагне виразити й задовольнити бажання Воно відповідно до обмежень, що накладаються зовнішнім світом, мусить постійно здійснювати диференціацію між подіями в психічному плані й реальними подіями в зовнішньому світі. **Над-Я** являє собою комплексну версію суспільних норм і стандартів поведінки, індивідуалізований відбиток "колективної совісті" соціуму.

Мефістофель "чесний із собою", він здатний до аналізу теперішнього стану, що завершується певними узагальненнями, виведеннями закономірностей власного життя. Герой постає як людина, здатна до психологічної герметизації, самозаглиблення, самокритики, вміння реально оцінювати свої негативні й позитивні риси. Це той унікальний випадок, коли фрейдівські **Я** і Воно перебувають у гармонійній співпраці, не борються одне з одним, улагоджуючи конфлікти "мирним шляхом", коли **Я** повністю установлює владу над Воно. І те, що власні моральні переконання Мефістофеля відрізняються від загальноприйнятих, зовсім не значить, що він не має нічого цінного чи дорогого (у чому його звинувачує Соня): він любить дітей, він має мрію, власні принципи, правила.

Яків Михайлюк – цілісна особистість, цинічний адвокат, що має конкретну мрію-мету й намагається неухильно до неї працювати. Це психічно доросла людина, він – розчарований у революції інтелігент, чоловік, що переріс хлопчачий максималізм та романтизоване світовідчуття, усвідомив себе. Він раціонально точно й об'єктивно оцінює світ, точніше, живе в реальності, а не у світі ілюзій, і власні помилки не намагається ілюзіями виправдати. На фоні інших персонажів він краще підготований до життя. У романі виникають бінарні опозиції нерішучості Панаса Павловича й рішучості, наполегливості Михайлюка; абсурдності, хаотичності дій Сосницького й виваженості, раціоналізму головного героя. Він зробив висновки з власних спостережень

над чужим особистим життям, визначив усі небезпечні можливості утворення шлюбу й заздалегідь сформував власну модель шлюбних стосунків, що характеризує його як людину аналітичного складу, проникливу, активну, творчу. Він не будує ілюзій і не сумнівається, а точно знає, чого прагне, і що для цього треба зробити, і саме тому він до певного моменту в сюжеті абсолютно упевнений у своїх діях.

Твір починається з гри в карти: тут можна вбачати ключ до розуміння образу героя та його подальшого розвитку. Мефістофель грає в карти з нудьги: "Весна – паскудний час, неспокійний, розхристаний, безглуздий. Вечорами тільки й можна, що грати в карти... За одну ніч гри можеш пізнати все минуле й майбутнє своїх партнерів" [Винниченко 1923]. І виграє він тому, що йому нічого втрачати. Розчарований в ідеях і пориваннях юності, досвідчений, обізнаний із життям, він не розуміє, навіщо живе: "...уявляю, як повинно бути нудно тій істоті, яка з обов'язку свого становища мусить бути безсмертна: це ж така однаманітна, монотонна річ – життя" [Винниченко 1923]. Герой почувається страшенно самотнім, сприймає життя як шаблон, всередині в нього порожнеча: "є туга, є нудьга, важка, гризуча, темна, неначе я зробив щось таке, що забув" [Винниченко 1923].

У творі відбувається експеримент над самим Мефістофелем: "Винниченко стає вже над своїми героями, придивляється до них збоку, як стороння людина й обсерватор, і замість моралізувати, як робив раніше, пише сатиру" [Єфремов 1995, 577]. До появи в сюжеті роману малюка Міки автор демонструє нам головного героя з усіх можливих боків у різноманітних ситуаціях. Будь-яка професія накладає незмінний відбиток на життя людини й поза роботою, тому не випадково за задумом автора Яків Михайлик – адвокат. Цей фах розвиває схильність бачити приховане, здатність із мішури витягати дійсність, істину, відстежувати причинно-наслідкові зв'язки, улагоджувати чужі справи. Мефістофель виконує роль спостерігача, радника, втручається у відносини людини із власною совістю; за його власними словами прагне добра, але ситуативно провокує зло. Учинки Якова – не егоїстичне бажання ствердити себе, реалізувати якісь підступні чи навіть збочені бажання чи нахили. Вони на диво послідовні (так само, як його думки і прагнення) й до певної міри

виправдані обставинами, а до певної – світовідчуттям героя. Йому "приємно заманути чоловіка на саму гору й зіпхнути його вниз. І той момент, коли в очах, поширених надією й захватом блискає жаж – є найкращий" [Винниченко 1923], але суть не в експерименті в його науковому значенні, а в самому процесі, який сприймається героєм як розвага (екстаз лялькаря), в черговому підтвердженні власної правоти. І саме постійна несхибність і проникливість Мефістофеля, їх усвідомлення породжує жорстокий цинізм: герой сміється над світом, у якому немає – принаймні поки що – нічого йому невідомого, незрозумілого, у якому люди носять маски й бояться їх скинути, бояться побачити себе такими, якими вони є насправді. Це розважає Мефістофеля, відволікає від туги, що опанувала ним. Він – гравець, що грає людьми, а не тільки в карти.

Яків на ніч сам собі розказує казки – своєрідний фантазійний допінг у світі реальності без ілюзій, яких не може собі дозволити герой, що розпрощався з романтизмом. Казка буває, на думку героя, дитяча, коли вигадка й реальність нероздільні, і доросла – справжня, "бо оповідає про те, чого нема й не може бути ніколи" [Винниченко 1923], вона "тужно заколихує, на хвилю відносить від того, що є, й помагає забути себе" [Винниченко 1923]. Саме в дорослій казці знаходимо виправдання Мефістофелевої туги: "...моя давня, вихована довгими роками туга за матір'ю дітей моїх, за другом і товаришем мого життя. Маю тайну, несмілу мрію оновитися в моїх дітях і оправдати забруднене, загиджене мною існування" [Винниченко 1923], це "туга за створенням себе" [Винниченко 1923]. Це оте первісне прагнення безсмертя через самовідродження, що коріниться в площині інстинктів, у тому, що належить до глибин Воно. Це недоступно раціональному осягненню Мефістофеля, "це вікове, темне" [Винниченко 1923], і тому не стає предметом цинічної насмішки, а продукує мрію, своєрідну самонастанову, життєвий план.

Самотність тисне на Якова, а "найпевніша ознака самотніх та, що вони нікого й нічого не люблять" [Винниченко 1923]. І тоді з'являється Біла Шапочка, яка надає сенсу існуванню героя. Вона поступово протягом усього роману (для Якова не існує любові з першого погляду) переноситься в площину мрії,

казки героя, стає центральним її об'єктом, у перспективі – жаданою матір'ю його дітей.

Але далі в тексті відбувається те, чого Мефістофель не передбачив: основне і останнє випробування автора – поява Клавдії, яка не перервала вагітності. У житті Якова Михальчука з'являється нова обставина, з якою він має відтепер рахуватися – його син Міка. Герой усвідомлює, що він уже не вільний, уже сам собі не хазяїн: "Всьому кінець! Між минулим життям твоїм і теперішнім упала важка, залізна стіна, зразу брутально перерізавши всі нерви, що в'язали тебе зі світом минулого" [Винниченко 1923]. Спершу Мефістофелем опановує злість (він злиться на себе, на Клавдію за її вчинок, далі злиться просто від безвиході), а потім – відчай.

"Протиставлення слова дії, бажаного можливою – ось ключ до розглядання Винниченкових творів" [Гусар-Струк 1994, 377], зокрема й даного роману. Трагедія Кирпатого Мефістофеля – у розриві мрії з реальністю. Він бажав зустріти жінку, яку зміг би покохати, з якою захотів би мати дітей. Створені автором обставини поставили його в надзвичайно складну для людини психічну ситуацію роздвоєння особистісних орієнтирів: з одного боку – життєва самонастанова, викохана роками мрія та її об'єкт – Біла Шапочка, з іншого – уже народжена дитина, з якою, попри його бажання, герой уже пов'язаний навіки чимось предковичним, чимось, що він відчуває інтуїтивно. Це з глибин Воно пробуджується батьківський інстинкт.

У людині гармонійній, у свідомості якої Я завжди переважало, влаштовує бунт Воно, спираючись на вікову традицію, на логіку самої природи, на її закономірності, і Я вже не може опиратися. Але поки герой не знає цього і, перебуваючи у відчаї, він намагається придушити інстинктивний потяг до дитини. У психіку людини закладена схильність до планування майбутнього, тому таким жакливим ударом стає для неї втрата планів, бо прирівнюється ним до втрати майбутнього взагалі, до кінця, крайньої життєвої межі. У внутрішньому світі героя відбувається розкол між мрією й дійсністю, ситуація виходить з-під його контролю, і це змушує його страждати й сумніватися, штовхає в пастку власних бажань. Яків почуває відразу до Клавдії – до "цеї жінки", "самиці", у якої "крім звірячих почувань" нема нічого, звинувачує її в підступі, в умисному збереженні дитини. При цьому Яків все більше збли-

жується з сином: "І раптом я чую, що ніколи не зможу піти від його, що він мій до самої смерти, що де б і з ким я не жив, він завжди буде в мене" [Винниченко 1923]. Герой передчуває це "чимось...що не потребує...ні логіки, ні сумління, ні волі моєї" [Винниченко 1923]. Мефістофель намагається "склеїти" до купи уламки колишньої мрії: одружитися із Шапочкою і забрати до себе Міку, але у Клавдії знову просинається "самиця", вона навідріз відмовляється віддати сина батькові. Герой стоїть безпосередньо перед вибором: Шапочка чи Міка (і з ним на додачу Клавдія з сім'єю). Перебуваючи в надзвичайному нервовому напруженні, на межі усіх життєвих поривань, серед руїн колишнього звичного життя Мефістофель вирішує вбити дитину. Дану ситуацію вже не можна пов'язати ні з постулатом чесності із собою, ні з ніцшеанською філософією надлюдини (алюзії на яку часто віднаходять у Винниченковій романістиці). Чоловік, що в один момент втратив ціле минуле життя й очевидно втратив омріяне майбутнє, в безсилі відчай розуміє лише одне: "Я мушу рятувати свою казку!" [Винниченко 1923]. Це не виправдання жахливому вчинку – убивству дитини, це зовнішній вияв безнадійного, відчайдушного прагнення віднайти, відновити так безглуздо втрачене. Це визнання психологічної неготовності зректися себе, своїх планів, свого життя задля чогось іншого, чужого, нового, невідомого. Це останні спроби Я протистояти натиску Воно.

На свої місяця все стає тоді, коли Міка остаточно перестає бути чужим Мефістофелю: у очах дитини з'являється жах і герой врешті усвідомлює, що перед ним справжня людина, здатна почувати. Предковичне, темне, природне Воно перемогло, звело нанівець моралі й переконання, набуті Я протягом свідомого життя героя. Яків одружується з Клавдією й замикається в собі (психологічна захисна реакція Я: відчуження від ворожо налаштованого світу шляхом переривання емоційних контактів із ним). Його справжній світ обмежується тепер стінами кабінету, де він проводить час один на один із сином і їхньою тепер спільною казкою про "Білу Шапочку", із мрією, якій не судилося здійснитися.

Гірко іронізує Мефістофель наприкінці твору: "усіх особливо зворушує таке сильне почуття морального обов'язку в мене" [Винниченко 1923], адже справа не в обов'язку (це слово для Якова – пустий звук), справа в тій відвічній силі, закладеній в

глибині свідомості кожного з нас. Перемагає не суспільна, а природна мораль, природні закони. У романі автор за допомогою глибокого психологізму розкриває в дії та психологічній динаміці характер цілісної цинічної людини, змушеної врешті не змінити власне світовідчуття, але скоритися незборимій долі обставин, тому що на їх боці – закон природи. Людина може вийти за межі соціуму (що і робить Мефістофель завдяки власній внутрішній силі та чесності із собою), але не за межі власної природи, власної суті.

1. Винниченко В. Записки кирпатого Мефістофеля : [роман] [електронний ресурс] / Володимир Винниченко. – Київ – Ляйпціг: Українська накладня, 1923. – Режим доступу: [http://ukrlit.org/VynnychenkoVolodymyr\\_Kurylovych/zapysky\\_kyrpatoho\\_mefistofelia/40/](http://ukrlit.org/VynnychenkoVolodymyr_Kurylovych/zapysky_kyrpatoho_mefistofelia/40/). 2. Гусар-Струк Д. Винниченкова моральна лабораторія / Данило Гусар-Струк // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 3 кн. – Кн.1. – К.: Рось, 1994. – С. 374–384. 3. Єфремов С. Історія українського письменства : [монографія] / Єфремов С. – К.: Феміна, 1995. – 656 с. 4. Зборовська Н.В. Психоаналіз і літературознавство : [посібник] / Зборовська Н.В. – К.: Академвидав, 2003. – 392 с. – (Альма-матер). 5. Фрейд З. Я і Оно / Фрейд З. – К.: Фолио, 2005. – 212 с. 6. Хархун В.П. Поетика роману Володимира Винниченка "Записки Кирпатого Мефістофеля": автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 "Українська література" / В.П. Хархун. – К., 2000. – 26 с.

**Л. Б. Стрюк**, канд. філол. наук, проф.,  
Криворізький державний педагогічний університет

## ПОЕТИКА ОПОВІДАНЬ В. ВИННИЧЕНКА

*У статті досліджено провідні ознаки поетики оповідань В. Винниченка з життя соціальних низів. Спостереження зроблені на основі аналізу оповідань "Голод", "Суд", "Малорос-європеєць", "Раб краси".*

**Ключові слова:** образ персонажа, прийом контрасту, портретна характеристика, лейтмотив, художня деталь, тропи, повтори, зіставлення.

*В статье исследованы основные признаки поэтики рассказов В. Винниченко из жизни социальных низов. Наблюдения сделаны на основании анализа рассказов "Голод", "Суд", "Малорос-европеец", "Раб краси".*

**Ключевые слова:** образ персонажа, прием контраста, портретная характеристика, лейтмотив, художественная деталь, тропы, повторы, сопоставления.

*The article investigates the basic poetic features of the V. Vinnichenko's stories from social bottoms life. Supervision are made on the basis of the analysis of stories "Hunger", "Court", "Maloros-European", "Slave of the beauty".*

**Key words:** *an image of the character, contrast method, the portrait characteristic, a leitmotif, an art detail, tracks, repetitions, comparisons.*

Творчість В. Винниченка свого часу високо була поцінована І. Франком, М. Коцюбинським, М. Зеровим [12]. Зокрема М. Коцюбинський його письменницький талант називав дорогим скарбом нашого народу, але цей скарб кілька десятиліть був схований від вітчизняного читача та дослідника. Повернення письменника в Україну почалося у 80-х роках ХХ століття. Літературознавці намагалися донести хоча б первинну інформацію про В. Винниченка, серед них були І. Дзевєрін [10], М. Жулинський [13], С. Крижанівський [19], Ф. Федченко [24] та ін. У 90-х роках діапазон літературознавчих досліджень значно розширився, з'явилися праці узагальнюючого характеру О. Гнідан [4; 5], С. Гречанюк [6], Л. Дем'янівської [4; 5; 7], М. Жулинського [11–14], С. Зінчука [15], Г. Костюка [18], М. Слабошпицького [23] та ін. Окремим питанням поезики творів письменника присвятили свої дослідження К. Болюх [2], Н. Гаєвська [3], Т. Денисюк [8], Л. Дергаль [9], О. Ковальчук [16], Т. Конончук [17], Г. Костюк [18], Л. Мацевко [20], О. Орос [21], В. Панченко [27], О. Щербатих [25] та ін. Проте своєрідність поезики оповідань В. Винниченка ще потребує ґрунтовного вивчення.

Ми ставили перед собою завдання розглянути особливості поезики оповідань з життя соціальних низів, що вийшли з-під пера В. Винниченка на початку 1900-х років. Його оповідання цього періоду зображують людину і суспільство в часи руйнування старого ладу, суспільної нестабільності, падіння моральних устоїв, голоду, хаосу, зневіри. Зокрема, у оповіданні "Голод" автор досліджує питання моральної стійкості людини в екстремальних умовах. Вже сама назва твору в авторському світосприйнятті трансформує основну причину, саме такої поведінки людей, рушійну силу їхнього вчинку, що набувають в оповіданні високохудожнього та філософського осмислення. Автор показує, що на вимогу офіцера вдарити один одного заради розваги п'яної компанії охоронців люди з голодного села спочатку відмовляються,

вважаючи це ганьбою: "За віщо ж нам таке безчестя!.. Та нас же люди заплюють... Змилуйтесь!.." [2, 83]. Проте страх ув'язнення і голодної смерті перемагає. До того ж офіцер психологічно тисне на голодних людей, провокує, кинувши перед ними гроші: "Данило якось прудко зиркав то на гроші, то в землю, то на гроші, то знов у землю [2, 84]". Автор вдається до прийому психологізму, зображуючи голодних селян у стані вагання.

Авторська свідомість втілюється в образі розповідача, який оповідає про події, що розгортаються хронологічно послідовно перед його очима, точно передає мовну партію кожного з персонажів. Слід зазначити, що в мовленнєвій структурі оповідання переважає слово персонажа, тому оповідання насичене полілогами. Персонажі у прямій мові передають мотивацію того, що спонукло їх піти на станцію, щоб вкрасти трохи зерна з вагонів: "Ми з голодного села. Два дні не їли, ваше благородіє... У нас же дітки... Сем'я голодна... [2, 81]". Уривчасті фрази передають хвилювання, стах, прагнення викликати співчуття і милосердя.

Авторську позицію увиразнює використаний письменником прийом контрасту в групуванні персонажів оповідання, які згруповані за соціальною ознакою: багаті – бідні, ситі – голодні: "І п'яні, ситі очі його (офіцера) задоволено ходили по голодних, напружених постаттях трьох сірих спійманих людей. А сірі спіймані люди.. стояли проти панів з масляними очима, повними жадності" [2, 85]. Автор вдається до прийому знеособлення голодних селян, кілька раз у творі називаючи їх "сірими спійманими людьми". Прийоми художньої антитези можемо спостерігати в зображенні одного персонажа "ситих", що має "гарненький" ззовні вигляд, а є потворним зсередини. Це образ однієї з панночок, яка була в товаристві офіцера і жандармів. Жінка, "у якої були великі сині мрійні очі" вважає дотепністю і розвагою пропозицію офіцера селянам вдарити один одного. Автор показує, що розруха, війна, голод як суспільні катастрофи породжують моральну руйнацію, оголюють темне жорстоке начало в людині. Молодий офіцер отримує насолоду від приниження, страху, що їх відчують голодні безправні селяни перед силою його погроз та знущань.

У портретних характеристиках автор намагається бути безпристрасним, об'єктивним, нейтральним: "Всі три босі, з великими чорними пальцями на ногах, з якимись запалими сірими обличчями, зарослими бородами... [2, 80]". Проте єдиний епітет "вигорьовані" (шиї) передає авторське співчуття до цих людей. Опис зовнішності доповнюється відтворенням їх психологічного стану: "...всі три з чеканням у всій постаті неминучого лиха... [2, 80]". Авторське сприйняття дійсності відтіняє і світовідчуття персонажів, сповнене суму, таємничості, страху, драматизму: "Вагони ж стояли, окутані якоюсь темною тьмою. Всі як один темні і однакові, наче домовини на колесах, вони мов ждали їх, замерши і ховаючи в собі щось невідомо страшне, незримо. Було якось сумно [2, 77]". Це відчуття страху націлює на невідоротність драматичної розв'язки, на чому акцентують тавтологія "темною тьмою", порівняння "наче домовини", епітети "щось невідомо страшне, незримо", "темні". Лейтмотивними в оповіданні є слова "темно", "сумно", "страшно". Авторське ставлення до вчинків персонажів проглядається в персоніфікованому описі природи в кінці твору: "Зорі сумно дивилися з темного неба і крізь листя здавалися заплаканими" [2, 86]. Авторіві прикро усвідомлювати те, що залежно від ситуації людина може знехтувати своєю гідністю, допустити зневагу до себе, ганьбу і наругу. Він дивиться на людину не як всезнаючий деміург, а вмотивовує поведінку людини згідно екстремальних умов, ставить її в ситуацію вибору, дає шанс проявити себе, показуючи, що людина завжди прагне в першу чергу зберегти своє життя, а інстинкт самозбереження притамовує її духовні поривання. Письменник показує, що людина відважується на крадіжку зерна, щоб врятувати сім'ю від голодної смерті, психологічно гостро відчуваючи свою приреченість і беззахисність у існуючих соціальних умовах життя.

У оповіданні "Суд" В.Виниченко акцентував увагу на сваволі, цинізмі і беззаконні дій представників панівних верств по відношенню до зубожілих селян. Автор через портретну характеристику звертає увагу на те, що "підсудний" відчуває свою безправність перед сваволею пана: "...в цей мент у воротях разом із кургузим, білим від пороху чоботом і кінчиком черкаси –

нового піджака з'являється шматок рудої, аж червоної бороди, потім блискає новий козирьок картуза, і в двір вступає високий, огрядний мужик з палицею в руці. Не доходячи ще ступнів десять, він кладе палицю на землю, скидає картуз і, вклонючись, підходить до ганку... Лице йому спітніле, червоне і все закрите червоною бородою. Невеличкі зеленкуваті очі стурбовано, пильно вдивляються в Самоцвіта, а тонкі хитрі губи, наче прикусили щось, міцно й щільно стулені,.. поспішно відповідає,.. усе-таки не зводячи з його очей, мов боячись, що той що-небудь йому зробить, поки він кліпне або подивиться вбік [2, 40–41]". Письменник вдається до зображення змін у психічному стані персонажа за допомогою художньої деталі, яка акцентує увагу на рухах, міміці, кольорі обличчя: "Крутоноженко, видно, вже трохи одійшов і надумався. Оченята вже починають перебігати з кутка в куток, і губи не так щільно стулені. Тільки товсті пальці, що держать картуз трохи йорзають по козирку та рука, що іноді стирає з чола піт, злегка дрижить і наче корчиться... Самоцвіт поволі підводиться і ступає до Крутоноженка. Той з червоного робиться зразу жовтим і, замовкнувши, ще пильніше дивиться йому в очі... Крутоноженко знов перекладає картуз в другу руку і з жовтого робиться знов червоним... [2, 41–42]". Автор показує, що Никифор долає страх і виявляє протест проти сваволі, звинувачує земського начальника Самоцвіта у несправедності його суду, бо той, не розібравшись, помилково побив його, сплутавши з братом. Никифор називає такий суд "розбоек". Сповнені гіркої іронії слова селян, що співчують йому: "Ось так краще: кравець згрішив, а шевця повісили! ... Нічого, вони брати, то поділяться! – задумливо кидає якийсь дядько..." [2, 46]. У оповіданні також подано і реакцію земського начальника на вияв протесту селянина: "Самоцвіт... при цих словах аж сатаніє: – Що? Що ти сказав? – шипить він. – Розбій? Мій суд розбій?! ... Він уже не тямить себе від злості. Всім стає страшно, але всі стоять мовчки, мов подубіли" [3, 47]. Спалах гніву розгнужданого свавільного земського начальника автор передає через лексичні повтори, що введені у мову персонажа, окличні речення, а також авторські зауваження, спрямовані на те, щоб якомога точніше окреслити психологічний стан Самоцвіта. У цьому оповіданні, як і у опові-

данні "Голод" лейтмотивом є "страх", що визначає домінуючий психологічний стан персонажів обох творів.

У В. Винниченка портретні характеристики персонажів подаються в соціально-психологічному плані, в яких проглядається і авторське ставлення до них. Якщо представникам з демократичних кіл письменник співчуває, то портретні характеристики представників панівних верств позбавлені співчуття і симпатії, особливо активізує автор художню деталь. Непривабливим постає у творі Самоцвіт: "Земський начальник Михайло Денисович Самоцвіт, вигодований, опецькуватий чолов'яга з підстриженими, мов стріха, чорними вусами й розтопірченими вухами, що дуже нагадують ліхтарі біля брички, ... поволі ходить собі біля ганку, балакаючи з гостем. ...Гість мовчки слухає та іноді тільки дивиться з ненавистю на кінчик сірого вуха й носа, що ніби виглядають до його з-під начальницького дворянського картуза з червоним шнурочком [2, 34]". Такими ж непривабливими рисами наділений і гість – Дурінда, що теж за своїм соціальним статусом належать до панівних верств. Зображуючи його, письменник крім художньої деталі активно використовує розгорнуте зіставлення, що має зображально-оцінний характер: "Гостю, очевидячки, нудно й ніколи, але він покірливо ступає поруч хазяїна, криво, невпопад усміхається й хитає головою, коли треба й не треба. На йому солом'яний сіренький капелюшок, штанці на випуск, ковнірчики й синенький коротенький піджачок. Кишені у цьому піджачку пошиті так високо, що панок як закладе туди руки, то так і нагадає зараз тих коників із піднятими ніжками, що стрекотять і стрибають по стерні [2, 34]".

Автор звертає увагу на соціальну позицію цих панків, які не навидять, зневажають мужиків, не дослухаються до їхніх потреб. У них суд короткий: "Р-раз, два... Третій раз у вухо і марш [2, 39]". Самоцвіт відкрито висловлює своє бачення соціальних проблем доби, коли зростає невдоволення серед поневолених селян: "...Одно, чим можна здержать мужика, то ... бить, його треба... Бить, бить і не давать і вгору глянуть... І мовчки бить, без усяких розговорів! [2, 39]". Повтор слова "бити", передає агресивність та експресивність мовної партії Самоцвіта, антигуманність, антинародність його позиції. Дурінда у своїх розду-

мах іде далі, він мріє, щоб усі мужики зробились одним чоловіком. Тоді б дати йому тільки "раз, два, третій в вухо – і марш!" І добре було б... [2, 40]". Хоча сам Самоцвіт вже починає розуміти, що такий стан речей не може тривати довго, що терпець у мужика врешті-решт увірветься. На цьому акцентує увагу автор, повторюючи синонімічні фрази ("ще з 10 год подержиться от так..." – "через 10 год етого не будет!"). Своєрідним лейтмотивом у оповіданні постає кілька раз повторювана Самоцвітом фраза, який вже відчуває, що мужик "знає свою силу": "По-летимо ми з вами, аж загудить, молодой человек! ..І вся його постать, коротенька, опецькувата, в розхристаній сорочці з шлейками від штанів наче й собі сумно говорить: "По-летимо, по-летимо, молодой человек! [2, 40]". А в кінці твору письменник, виділяючи власну соціальну позицію, і усвідомлення невідворотних соціальних змін у суспільстві самими панівними верствами, зазначає: "На рові стоїть засмикана конячина й, незважаючи на людей, махає хвостом і сумно хитає головою. Дуринда дивиться на неї, і йому здається, ніби вона цим похитуванням говорить йому: "По-летимо, по-летимо, аж загудить, молодой человек! [2, 48]".

У оповіданнях В. Винниченка автор виступає часто суб'єктом співпереживання, що особливо помітно виражено у авторських описах, відступах та репліках. Так, у творі В. Винниченка "Малорос-європеєць" головний персонаж суспільний прогрес бачить у подоланні технічної відсталості: "Треба культуритись, пора вигонить азію... [2, 90]", "Наш селянин – азіат. Ось в чому гвоздь... Культури, європи йому треба! [2, 92]", "Крестянина треба піддержувати, треба помагати йому, перш усього – як людині, а друге – для розвитку хазяйства. Бідний мужик – бідний поміщик, бідна, значить, страна. А бідність є регрес. Ми, поміщики нової формації, повинні сказати тепер своє слово. Воно назріло вже... [2, 94]", "...повів розмову знов про Думу, про волю, прогрес, новітніх людей, добро і правду [2, 95]". Але в той же час його розмови виявились пустими та лицемірними, бо переплутавши сільське весілля з повстанням "із флагами", він власноруч виставляє проти своїх селян кулемет і проливає невинну кров. Автор викриває панка, показавши розбіжність між його словами і діями.

Хотілося б звернути увагу ще на один художній прийом, який застосовує у своїй творчості письменник з метою передачі соціально-психологічних аспектів особистості. Це персоніфікація звуку, що особливо виразно постає у оповіданні "Раб краси". Персоніфікованим образом у творі є звук сопілки, що лунав під час гри парубка-сироти Василя: "...Згуки насмілювались, росли і тонкими низками розбігались на всі боки. Хутко вони заповнили собою все повітря над дорогою й подвір'ям. І, здавалось, то були вже не згуки дерев'яної засмальцьованої палички, а гострі, колючі думи, які на чорних, незримих крилах летіли від рівчака і билися в душі. І, вриваючись туди, вони з болем впилися в серце, дряпали мозок, і серце нило, а в голові здіймалися картини, рідні, далекі, пекучі... ..Вони несли з собою шматки страждання, шматки невиплаканої журби й були сміливі і горді через те. Вони пробирались через тин, ставали над подвір'ям і шпурляли тим стражданням в вимучені душі лежачих людей. І люди ці зітхали, неспокійно вертілися з боку на бік і починали стиха балакати про те, що ворухилось і вставало в серці і в мозку [2, 54]". Цей звуковий образ підсилюється персоніфікованим образом природи, що увиразнює соціально-психологічний аспект твору, поглиблює драматичне нагнітання: "Сопілка плакала й жалілася на долю, зорі кліпали, ніби їм на очах стояли сльози, і вітер сумно зітхав з житом. І було так чудно й сумно-солодко від того, що їх було тільки троє тут, у полі під житом: вони двоє та ридаючі звуки сопілки [2, 59]". Але коли Василь ішов з групою заробітчан містом, він почув нову музику, нові звуки, які розказали йому про можливість іншого життя, сповненого краси і гармонії, але такого недосяжного для нього і таких як він: "А згуки великими, довгими хвилями лились із саду й плили десь над головою. Здавалось, то саме Життя пило на них. Убране в сміх і сльози, в радість і страждання, з посмішкою ненависті й любові, воно гордо лежало на сих розкішних хвилях і таємниче, пильно дивилось в душу Василеві своїми дужими очима. І душа його, як раб, завмерла й не сміла рухатись. І, повна того самого сміху й сліз, страждання й радості, ненависті й любові, вона росла, давила груди, розпирала череп і билася риданням в горлі... І вмить повітря сколихнулось, розірвалось, згу-

ки насмішкувато й гордо струсили тугу, засяяли радістю й скажено понесли і закуtilись в бойовому танці. І Життя сміялось в них, і чуть було, як воно кричало незрозумілим для людей, але повним сили й раювання криком [2, 61]".

У творах В. Винниченка людська особистість постає як яскрава індивідуальність, що ввібрала в себе найхарактерніші ознаки певного соціального типу і зосереджує у своєму світоспринятті провідні драматичні чи трагіко-драматичні напруження, викликані певними явищами і проблемами суспільного життя, що постають як соціально-психологічне вираження реальності. Виявляючи увагу до внутрішнього світу простої людини, до народної психології, письменник виходить з того важливого принципу критичного реалізму, що думки, переживання і вчинки персонажів зумовлюються не їх особистими якостями, а соціальними обставинами.

Твори В. Винниченка можна розглядати як документ суспільної психології. Провідною темою творчості є тема села, села, що бідує, голодує, журиться, нарікає, потерпає від відчуття приреченості, відсутності соціальної перспективи.

Письменник був прибічником того, що соціальна дійсність впливає на особистість, людська доля зумовлена епохою, характерними для неї політичними, соціальними та духовними процесами. Йому вдалося створити оригінальний мистецький світ, якому властиві соціальний критицизм, об'єктивне повістування, аналітичність авторського мислення, високий оцінний характер зображених явищ дійсності. Він намагався освоювати ті епізоди з селянського життя та інших прошарків суспільства, які в українській літературі до того часу ще не освоювались або оминались. Його оповідання вірізняються цікавою, хвилюючою, гостро-сюжетною, драматичною формою.

В. Винниченко – майстер контрастів психологічних і соціальних. Своєрідною стильовою домінантою письменника є портретна характеристика, яку він активно використовував в описі персонажів, яка має в собі високий оцінний потенціал, що найчастіше передається через художню деталь та зіставлення асоціативного характеру. Досить часто портретна характеристика акцентує увагу на психологічному стані персонажа, фіксує його

зміни. Портретна характеристика в його оповіданнях не лише засіб індивідуалізації персонажа, але й певного узагальнення.

Письменник майже в кожному оповіданні подає збірний соціально-психологічний портрет певного суспільного прошарку, зокрема селян-заробітчан у оповіданні "Раб краси": "Знов блукали всі по подвір'ю та по станції, і в очах їх стояли мляві, одноманітні, уперті думки. І здавалося, сі думки проймали кожний рух їхній, густо облупували їхні сірі, потомлені постаті..." [2, 50].

Автор часом вдається до метонімічних протиставлень у портретних характеристиках різних соціальних груп: "І вся ця довга низка людей в грубій, убогій одежі, з клунками на плечах, людей з поширеними очима, з грубими обличчями й голосами справляла таке враження тут, яке справляє в убогій вулиці села кавалькада розкішно вбраних людей з м'якими руками, ніжними, випещеними обличчями й делікатними голосами. І тепер сі ніжні, випещені люди озирались на сих грубих людей, сторонились їх і довго дивились їм услід, як дивляться на рідку та дивну процесію" [2, 60].

Чільне місце в поезиці оповідань займає гірка іронія у авторських зауваженнях, як наприклад: "Слово малороса-європейця" "машинним робом" було сказано "старій нашій неньці Україні", коли той розстріляв весілля [2, 97]. Досить обширно постають в оповіданнях авторські описи людських бідувань. Досить часто письменник вдається до порівнянь, які виступають своєрідним художньо-виражальним мазком, що окреслює то рису характеру персонажа, то його портретної характеристики, то дії, то певної ситуації, то опису природи та ін.

Помітної акцентно-виразної функції письменник надає повторам різних видів. Так, тавтологічне обігрування слова, часом вносить в нього нове значення і активізує підтекст. Це явище можна спостерігати в оповіданні "Раб краси" у мовній партії Сафрона: "Буде нам Таврія! Ось як протавруємо от тут послідні сорочки, так узнаємо. А протавруємо! Ого! Ще й як протавруємо. Я вже знаю..." [2, 50]. "Нічого! Пошиємо ще. Ми ще не те пошиємо. Тут дошиємось і до живого тіла. І не тіло, а й душу зашиємо... Ого! Доля як зашиє, то й не розгризеш зубами... Вже пришила сюди... А що ж далі буде... Хм!" [2, 51]. "Тепер он ноги порепались, а там і душа репне... Ого! Репне, то вже так..." [2, 52].

В. Винниченко одним з перших почав виокремлювати людські індивідуальності, наділяти їх своїм характером, голосом, своєю драмою, своїм світовідчуттям. Це обумовлено перш за все тим, що право людини почало усвідомлюватися передовою європейською думкою як найвища цінність, як основа демократії й гуманізму. Це значною мірою окреслило самотність малої прози письменника.

1. Болюх К. Мовна майстерність Володимира Винниченка у зображенні внутрішнього світу героїв (на матеріалах оповідань) // *Культура слова*. – Вип. 44. – К., 1993. 2. Винниченко В.К. Раб краси: Оповідання, повість, щоденникові записи. – К.: Веселка, 1993. 3. Гаєвська Н. Поетика малої прози Володимира Винниченка як засіб відтворення психології персонажа. // *Літературознавчі студії*. К., 2001. – С. 55–56. 4. Гнідан О.Д., Дем'янівська Л.С. Володимир Винниченко: Життя. Діяльність. Творчість. – К.: Четверта хвиля, 1996. – 256 с. 5. Гнідан О.Д., Дем'янівська Л.С., Йолкіна Л.В. Гуляк А.Б. Володимир Винниченко, Грицько Григоренко: штрихи до портретів. – К.: Вища школа, 1995. 6. Гречанюк С. Володимир Винниченко: доба і доля: На тлі ХХ століття. – К.: Дніпро, 1990. – С. 187–242. 7. Дем'янівська Л. Володимир Винниченко // *Дніпрова хвиля*. – К., 1991. – С. 543–553. 8. Денисюк Т. Новелістика Володимира Винниченка: поетика сюжету і композиції // *Українська мова і література в школі*. – № 1. – 2001. – С. 63–64. 9. Дергаль Л. Проблема співчуття в оповіданні В.Винниченка "Галісман": "маленька людина" в її героїчності // *Літературознавчі студії*. – К., 2001. – с. 97–102. 10. Дзевєрін І. Про В.Винниченка та його ранню прозу // *Радянське літературознавство*. – 1989. – № 11. – С. 31–42. 11. Жулинський М. Володимир Винниченко // *Жулинський М. Из забуття – в безсмертя*. – К., 1990. – С. 128–151. 12. Жулинський М. Володимир Винниченко // *Історія української літератури ХХ століття*. – Книга перша: Перша половина ХХ століття. – К.: Либідь, 1998. – С. 252–262. 13. Жулинський М.Г. Голгофа українця Володимира Винниченка. Заповіт борцям за визволення. – К., 1989. 14. Жулинський М. Слово і доля: навч. посібник. – К.: А.С.К., 2002. – С. 229–266. 15. Зінчук С.С. Володимир Винниченко // *Нові імена в програмі з української літератури*. – К.: Освіта, 1993. – С. 125–145. 16. Ковальчук О.Г. Ранні оповідання Володимира Винниченка // *Українська мова і література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах..* – 2000. – № 1. 17. Конончук Т. Поліфункціональність експресивного у творенні художнього буття в оповіданнях В.Винниченка // *Літературознавчі студії*. – К., 2001. – с. 137–146. 18. Костюк Г. Світ Винниченкових ідей та образів // *Слово і час*. – 1990. – № 7. 19. Крижанівський С. "Намисто" та його автор // *Винниченко В. Намисто*. – К., 1998. 20. Мацевко Л. Засоби характеротворення в малій прозі Володимира Винниченка. // *Дивослово*. – № 4. – 2000. 21. Орос О. Мала проза великого майстра (за оповіданнями В.Винниченка) // *Рідна школа*. – 2001. – № 4. – С. 33–36. 22. Панченко В. Магічний кристал. Сторінки українського пись-

менства. – Кіровоград, 1995. 23. Слабошпицький М. Письменник світового масштабу: Штрихи до портрета Володимира Винниченка // Українська мова і література в школі. – 1990. – № 2. – С. 62–68. 24. Федченко П. Оцінюємо з класових позицій: Про політичне обличчя і художню творчість Володимира Винниченка // Київ. – 1987. – № 12. – С. 49–59. 25. Щербатих О. Зовнішність героїв Володимира Винниченка як вияв їхньої духовності // Українська мова і література в школі. – 2000. – № 3. – С. 78–80.

**Г. М. Шалацька**, асп.,

Криворізький державний педагогічний університет

## **ЖІНОЧИЙ ОБРАЗ В СИСТЕМІ ДУХОВНИХ ЦІННОСТЕЙ У ТВОРАХ Г. КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА ТА В. ВИННИЧЕНКА**

*У статті на основі аналізу повісті "Маруся" Г. Квітки-Основ'яненка та оповідання "Момент" В. Винниченка розглянуто особливості зображення образу жінки відповідно до системи духовних цінностей.*

**Ключові слова:** позитивний жіночий образ, духовний світ персонажа, естетичний потенціал жіночої краси, тема кохання, кордоцентризм.

*В статті на основі аналізу повісті "Маруся" Г. Квітки-Основ'яненка і розповіді "Момент" В. Винниченка розглянуті особливості зображення образу жінки в відповідності з системою духовних цінностей.*

**Ключевые слова:** позитивный женский образ, духовный мир персонажа, эстетический потенциал женской красоты, тема любви, кордоцентризм.

*The article considers the specificities of the a woman image representation according to system of cultural wealth on the basis of the analysis G. Kvitki-Osnovjanenko's story "Marusja" and V. Vinnichenko's story "Moment".*

**Key words:** a positive female image, an inner world of the character, esthetic potential of female beauty, a love theme, cordocentrism.

Поняття цінності, як зазначає сучасний дослідник С. Кострюков, ввійшло у філософський обіг у 60-х рр. XIX ст. "Дослідження ж усього пов'язаного з ахіос (грец. "те, що має цінність, цінний") має давню історію. Проблеми добра і зла, справедливості і прекрасного, сенсу життя і людського щастя хвилювали античних мислителів не менше, ніж наших сучасників" [4, 24]. У цьому плані обрана нами проблема є актуальною. Найбільше

уваги цій науковій проблемі приділяли філософи, вважаючи, що "все наявне у світі визначається пануванням природних законів" [4, 24]. Цінність же сама по собі об'єктивна тому, "що детермінована законами природи, незалежними від волі і прагнень людини. Але цінність водночас і суб'єктивна, тому що закони природи дані людині як її власні прагнення до насолоди. На думку Демокрита, щоб відрізнити істинну насолоду від хибної, людині треба керуватися ціннісними критеріями належного, корисного, прекрасного, морального. ...Не сама природа творить цінність, визначає межу між добром і злом, щастям і нещастям, прекрасним і потворним, а духовний світ людини" [4, 25]. М. Шелер вважав, що "цінності дані людині в почуттях, і, крім апріорного емоційного переживання, не існує іншого шляху їхнього осягнення. Такі емоційні переживання філософ назвав "почуттям цінності". Задоволення, добро, краса, святість та інші цінності репрезентовані в людських почуттях. На підставі власних переживань людина засвоює також ієрархію тих або інших цінностей. Найвищим рівнем таких переживань, за Шелером, є любов і ненависть" [4, 28].

Провідною темою літературно-філософської творчості Г. Квітки-Основ'яненка і В. Винниченка є тема існування людини, відповідно до її сутності [6, 235]. Саме існування людини у творах обох письменників постає "як фундаментальна цінність усіх цінностей" [4, 27]. Обидва письменники виступали проти того, що "предметами купівлі-продажу є людські почуття: кохання, вірність, а Бог, Краса обплутані лицемірством і не можуть людині дати втіху і насолоду" [6, 237]. Так, у повісті "Маруся" Г. Квітки-Основ'яненка Олену – подругу Марусі видають заміж, не зважаючи на її уподобання, її засватали за людину, якої вона не знала і не кохала: "Олена не вийшла проти череди і дівчата казали, що сьогодні ранком, поки вона була на місті, приїхали старости й жених аж з хуторів, – та не подивились ні на закон і ні на що, бо чоловік кріпко хороший, і рушники ранком подавали, далі звінчали і, узявши її, з батьком і матір'ю поїхали, і там на хуторах, аж верстов за двадцять, і весілля будуть справляти" [3, 46]. Олена виступає своєрідним товаром у шлюбних змовинах. Марусі ж пощастило зустріти своє справжнє кохання, від-

чути шире почуття, але на заваді щасливого шлюбу стають соціальні перешкоди – солдатчина. У творі В. Винниченка "Момент" теж соціальні перешкоди зводять почуття кохання до миті ("моменту") у житті персонажів. Співзвучні навіть імена героїнь обох творів – Маруся і Муся.

Для В. Винниченка, як і для його попередника Г. Квітки-Основ'яненка, "ключ до гармонійної особистості та гармонійного соціуму бачився у внутрішньому світі самої людської особистості, саме повернення її до природного способу життя, ...узгодження всіх своїх виявів буття знову ж таки відповідно до природності і органічності з оточуючим світом... Природність ...не вичерпується простими біологічними чинниками, як-то природні дані людини, її інстинкти тощо. До природності також входить правильний, природний спосіб життя, який забезпечує гармонійне циркулювання живої енергії у людському організмі, яке допомагає духовному світу людини перебувати у стані щастя... Такий стан позбавляє людину відчуття дискомфорту, а відтак і злості, заздрощів, ненависті. Такий гармонійний індивід здатен бути частиною гармонійного, самоконтрольованого соціуму" [7, 272]. За виразом Ф. Ніцше, "страждати від дійсності – це значить самому бути невдалою дійсністю" [5, 23]. Повноцінними, духовно багатими особистостями подають своїх головних героїв, особливо героїнь, і Г. Квітка-Основ'яненко і В. Винниченко, вбачаючи в них нові ознаки людей нового часу, оновленого соціуму.

На думку В. Винниченка, "...життя – справжнє, реальне життя – є в красі, через красу і для краси. Поза красою нема нічого, то все – нереальне, несправжнє. Вічне – тільки краса" [2, 102]. Ця думка споріднена зі світосприйняттям Г. Квітки-Основ'яненка. Яскравим підтвердженням цьому є подані у текстах творів портретні характеристики героїнь-красунь. Марусею милується автор-оповідач, а Мусею – герой-оповідач. Для них не лише їх душа, а й вся природа, образ якої персоніфіковано, наповнені почуттям кохання, що здавна вважалося найбільшою цінністю та запорукою щастя людини.

У творі "Момент" В. Винниченка все ніби оживає в природі, живе своїм власним гармонійним життям, позбавленим турбот

і проблем. Письменник захоплюється відвертістю природи, чистотою кохання: "...Шехерезада так почав своє оповідання: ...було це навесні. Круг мене кохалося поле, шепотіло, цілувалось... З ким? А з небом, з вітром, з сонцем. Пахло ростом, народженням, щастям руху і життя, змістом суцього... Словом, кажу вам, було це навесні" [1, 76]. "...Дві пташки, пурхаючи з гілки на гілку, подивлялись на нас і несподівано зливались в обіймах. Літали сплетені коханням метелики або в щасливому безсиллі сиділи на листку й поводили вусиками. В траві парами кишіли кузьки. Одбувся великий, прекрасний процес життя" [1, 86]. Ці рядки перегукуються з рядками повісті "Маруся" Г. Квітки-Основ'яненка: "Соловейко стих біля своєї самочки, щоб виспалась хорошенько, не жахаючись... От і попрોકидались птичі самочки, лупнули очицями, зацмокали носиками... тут зараз їх самчики, що біля них дрімали, попробуркувались і з радощів – що настає вп'ять божий день і вони будуть з своїми самочками літати, гратись, любитись і що, може, яка і яєчко знесе – з таких-то радощів заспівали своїх пісеньок... А не хто уже виспівувать, як соловейко! Защебетав, залящав, зачиркав, засвітав, затріщав... то ніби пошепче своїй самоцці, як її любить, а вона, йому, мабуть, скаже, що й вона його любить і похваля його пісеньки, то з радощів і гукне на увесь садок... а як промеж того ще й носичками поцілуються... Та усе ж то так гарно, так гарно, що розказати не можна, а на душі весело!" [3, 36–37]. Найціннішим у житті обидва письменники вважали взаємне кохання, яке дає відчутти радість буття, стає запорукою щастя.

Персоніфікована природа у творах письменників сповнена кохання, живе з головними героями одним життям: "Квітки дивились на нас і пашіли духом кохання і цвіту" [1, 87]; "От і рідесенький туманець пав на річеньку, мов парубок приголубивсь до дівчиноньки і укупі з нею побігли ховатись меж крутими берегами" [3, 37]. У центрі обох творів об'єктом замилювання, достойним захоплення і високодуховних почуттів постає жінка, сповнена чистоти і цноти, які панують у незайманій природі.

Великої уваги письменники надають виникненню та вияву трепетних почуттів чоловіка до коханої жінки: "– Боже мій, як я вбралася! – скрикнула вона і, швидко вставши, почала знімати

соломинки, які, мов золоті прикраси, висіли круг її сукні й хиталися... Панна, з повислими на ній соломинками, з великими очима, з суворо застиглою постаттю, здавалась якоюсь фантастичною феєю" [1, 80-81]. "А мені, признатись по правді, хотілось би ще більш обсіпати її цими соломинками, які так через щось були до лиця їй. ...Я спокійно взяв соломку й, не вагаючись, обсіпав нею її голову, плечі, груди. ...От, тепер дуже гарно! – сказав я" [1, 80]. "Надзвичайно гарна була вона тоді. І, пам'ятаю, в грудях мені сколихнулась якась хвиля, велика, тепла хвиля чулості... Знаєте, ви надзвичайно гарні зараз! – проти волі вирвалось у мене" [1, 84]. Почуття кохання викликало в душі героя відчуття спорідненості з Мусею, спорідненості, яка є невід'ємною ознакою природи, що зумовлює гармонійність співіснування всього суцього в ній: "...Ми десь жили разом. Може, вона була колись веселою берізкою, а я вітром? Вона тремтіла листям, коли я співав їй в тихий вечір пісню вітра?.. Може, ми були парою колосків і близько стояли один коло одного?" [1, 84] – Ну, тепер ходім! – рішуче прошепотіла вона і, зустрівшись з моїми очима, ніби впилася в них поцілунком своїх очей, і ми рушили..." [1, 85]. "Ми – двоє загнаних людей, близькі, з очима, повними ласки й тепла одне до одного, з бажанням злити це тепло до купи, впитись цим теплом, цією ласкою, цим великим даром життя..." [1, 87]. "Єсть якісь метелики. Вони вмирають серед кохання" [1, 91]. Такий погляд на жінку і кохання як найбільші цінності виражений у творі В.Винниченка споріднює його з першим класиком нової української прози Г. Квіткою-Основ'яненком, який у повісті "Маруся" зазначав: "...А наш Василь сидить, мов у лісі, сам собі один: ні до кого не заговорить і нікуди не гляне, тільки на Марусю; тільки вона йому і бачиться, тільки об ній і дума; неначе увесь світ пропав, а тільки він з Марусею і zostався: ні до чого і ні до кого нема йому ніякого діла" [3, 26], "– Марусю!.. Люблю тебе, Марусенько, усім серцем моїм, люблю тебе більш усього на світі! ...Одну руку вхватив Василь та й держить біля свого серця, а воно так же колотиться, як і в неї... Марусенько, моя лебідочко, зірочко моя, рибочко, перепілочко! – приговорював Василь, обнімаючи свою Марусю.– Я ж землі під собою не чую — я мов у раю!" [3, 40–41], "А Маруся лежить

у нього на руках і сама себе не тямить, чи вона у раю, чи вона де? Так їй хороше було! Хоче щось сказати – і слова не промовить; хоче від нього вирватися, так неначе прикована до Василевої шиї..." [3, 42].

Обидва письменники змальовують у своїх творах сцену прощання закоханих, яка засвідчує пристрасність жіночих натур. І панночка Муся, і Маруся не стримують своїх почуттів, вони щирі у їх вираженні: "...Вона підвелась, стала на коліна, обхопила мою нахилену голову і припала довгим жагучим поцілунком... – Я буду носити вас в душі" [1, 91]; "Батечки, як заголосоить Маруся, та так і повисла йому на шию! Виціловала його... що то? і в вічі, і у лоб, і у щоки, і у шию..." [3, 68]. У обох творах чоловіки виявляють шанобливе ставлення до своїх коханих, не намагаються виказати публічно свої почуття, щоб ніяким чином не осквернити їх чистоту і щирість. Образ коханої в їх свідомості піднімається на небувалу висоту духовної цінності. У творі В.Винниченка герой-оповідач зазначає: "Я схопив край її сукні, поцілував і випустив... Вона тихо пішла, а я сидів, і в мені з мукою щеміло осиротіле щастя. Наді мною синіло небо, і сонце палило мою похилену непокриту голову, а в душу вростав і вбирався в журні, прекрасні, чисті квіти минулого образ панни. ...Я завжди ношу її в душі" [1, 91]. А Василь у повісті "Маруся" Г. Квітки-Основ'яненка "...вдарив поклон і, припавши на те місце, де стояла Маруся, ціловав землю замість її..." [3, 68]. Обидва письменники-гуманісти, кордоцентристи поетизували образ жінки, наділяли його шляхетними рисами, вважаючи це найважливішими духовними цінностями, а почуття кохання постає як вияв благородства душі і багатства духовного світу особистості. Слід зазначити, що запорукою щастя, що є втіленням мрії людини про ідеал свого буття, і Г. Квітка-Основ'яненко, і В. Винниченко вважали кохання, яке дає можливість відчутти гармонію і радість життя, яке дає можливість усвідомити цінність свого існування, існування коханої людини і всього навколишнього світу, а також впливає на світосприйняття персонажа, піднесеність його духовного світу. Проте письменники показують, що одна з найвизначніших духовних цінностей людини – щастя для їх героїнь через соціальні перешкоди триває короткочасно, але

вони на шляху до щастя і гармонії вільні у своєму виборі. Тому у творах письменників важливою духовною цінністю є свобода особистості, що теж дає їй можливість відчувати себе щасливою. Моделюючи образи позитивних героїнь письменники намагалися подати власну систему цінностей, до впровадження якої в суспільну свідомість конкретної історичної епохи прагнули, вбачаючи її рушійною силою на шляху соціальних зрушень, що призведуть до торжества гуманістичних цінностей у суспільстві.

1. Винниченко В. Момент (Із оповідань тюремної Шехерезади) // Винниченко Володимир. Вибрані твори / Упоряд. текстів, передм. та прим. О.М.Савченко. – Харків: Веста: Видавництво "Ранок", 2005. – С. 76–91. 2. Винниченко В.К. Твори у двох томах: Том другий: Сонячна машина: Роман. – К.: Дніпро, 2000. 3. Квітка-Основ'яненко Г.Ф. Маруся // Квітка-Основ'яненко Г.Ф. Прозові твори. Збір. тв. у 7 томах. – Т.3. – К., 1981. – С. 21–87. 4. Кострюков С. Історична генеза поняття "цінність" у філософії // Вища освіта України. – № 4. – 2002. – С. 24–32. 5. Ницше Ф. Антихрист. Казус Вагнер. Рождение трагедии, или Эллинизм и пессимизм. – М.: АСТ; АСТ Москва; Хранитель, 2007. 6. Петрів О.В. Антропологічні аспекти філософсько-культурологічної творчості Володимира Винниченка // Актуальні проблеми духовності. Вип.6. – Кривий Ріг, 2005. – С. 235–242. 7. Суздалева Ю.І. Духовність, релігія, особистість у філософсько-етичних системах В.Соловйова та В.Винниченка // Актуальні проблеми духовності. Вип. 10. – Кривий Ріг, 2009. – С. 266–276.

**Т. П. Шалацька**, асист.,  
Євпаторійський інститут соціальних наук РВНЗ "КГУ"

## **ЗАСОБИ ПСИХОЛОГІЗАЦІЇ В МАЛІЙ ПРОЗІ В. ВИННИЧЕНКА ТА І. ЧЕНДЕЯ**

*Стаття присвячена аналізу засобів психологізації в малій прозі письменників Володимира Винниченка та Івана Чендея на тлі історичного та літературного процесу ХХ століття. Виявлено аспекти концепції людського буття.*

**Ключові слова:** мала проза, новела, оповідання, тематика, портрет, пейзаж, художня деталь, хронотоп, предметне оточення, літературний процес, психологізм.

*Стаття посвячена аналізу средств психологизации в малой прозе писателей Владимира Винниченко и Ивана Чендея на фоне исторического*

*и литературного процесса XX века. Обнаружены аспекты концепции человеческого бытия.*

**Ключевые слова:** *малая проза, новелла, рассказ, тематика, портрет, пейзаж, художественная деталь, хронотоп, предметное окружение, литературный процесс, психологизм.*

*The article is devoted to the analysis of facilities of psychologism in small prose in works by Vladimir Vinnichenko and Ivan Chendeya on the background of the historical and literary process of XX century. The aspects of conception of human life are found.*

**Key words:** *prose, short story, story, subject, portrait, landscape, artistic detail, khronotop, subject surroundings, literary process, psychologism.*

Інтерес до складності внутрішнього світу людини, до переплетення різних умонастроїв, імпульсів, до зміни душевних станів зміцнився впродовж останніх чотирьох сторіч. Це індивідуалізоване відтворення переживань у їх взаємозв'язку, динаміці і неповторності. Лідія Гінзбург відзначила, що психологізм як такий несумісний з раціоналістичною схематизацією внутрішнього світу. За її словами, літературний психологізм починається з незбігів, із непередбаченості поведінки героя. Л. Гінзбург вважає, що лірика – "це найсуб'єктивніший рід літератури, вона, як ніякий інший, спрямована до загального, до зображення душевного життя як загального" [Гінзбург 1971, 8].

Свого максимуму психологізм досяг у творчості І. Франка, В. Винниченка, В. Стефаніка, Л. Первомайського та інших, які художньо освоїли так звану "діалектику душі". У їхніх романах і повістях, малій прозі надзвичайно повно і конкретно відтворені процеси формування думок, відчуттів, намірів людини, їх переплетення і взаємодія, деколи химерна.

Існують різні форми психологізму. Так, наприклад, І. Чендею властивий психологізм явний, відкритий, "демонстративний". Разом з тим письменники ХІХ–ХХ ст. спираються і на інший спосіб освоєння внутрішнього світу людини. Неявний, "підтекстовий" психологізм, коли імпульси і відчуття героїв лише вгадуються, переважає в прозі В. Винниченка, де буденні враження пронизані душевними випромінюваннями.

Науковець І.А. Ливицька характеризує "психологізм" як іманентний засіб художньої літератури, що говорить про почуття

героїв, а "психологічний аналіз" – як набір певних засобів, за допомогою яких письменник зображує внутрішній світ своїх героїв. Дослідниця С.С. Присяжнюк, вивчаючи психологізм творів В. Винниченка, рекомендує такий інструментарій для аналізу зазначеної в темі проблеми: портрет, внутрішнє мовлення, діалоги, монологи. Російська дисертантка О.В. Барабаш доповнює систему засобів вивчення психологізму зовнішніми проявами внутрішнього життя, предметним оточенням персонажів, внутрішньо-текстовою організацією розповіді, особливостями художнього стилю. О.М. Січкарь поділяє психологізм на пряму форму, що реалізується за допомогою таких прийомів: внутрішній монолог; внутрішній діалог; психологічне авторське зображення; сни, марення; сповідь; "потік свідомості" тощо. Непряма форма, на думку дослідниці, послуговується такими прийомами та засобами: жести, рухи, пози, міміка; інтонація; психологічний портрет; психологічний пейзаж; психологічний інтер'єр, екстер'єр; психологічна деталь тощо [Січкарь 2010, 39].

За наявності психологічних рис, спираючись на класифікацію О.М. Січкаря, аналізуватимемо малу прозу обох письменників. Проблема засобів психологізації в малій прозі В. Винниченка та І. Чендея вимагає розв'язання низки конкретних питань, що визначають мету цього дослідження.

"Модерністська українська література порубіжжя на невротичній стадії активізувала індивідуалізм, що став символічним виходом з традиції національного роду, викликав меланхолію. Самотнє Я переживало страх, сум'яття, потребу створити надійну національну структуру, що спонукало В.Винниченка до символічного моделювання модерної національної сім'ї" [Зборовська 2006, 281–282]. Нова психологічна література відштовхується від прочитання в рамках теорій відсторонення і парадоксу як техніки спостереження. Причому обидві версії не припускають роботу з "внутрішньою людиною", якимсь глибинним Я. Це спостереження за зовнішньою сферою, навіть коли мова йде про власне переживання.

На сторінках оповідань В.Винниченка оживають філософія, прагнення різних класових груп: селян ("Голота", "Біля машин"), солдатів ("Боротьба", "Честь"), в'язнів ("Темна сила",

"Промінь сонця"), інтелігенції, ліберального панства ("Заручини", "Малорос-європеєць", "Студент", "Зіна" тощо). Мала проза І. Чендея віддзеркалює боротьбу краян за визволення від чужинців ("Чайки летять на схід"), селянський побут ("Тестамент", "Плуг", "Косарі", "Золотоволоса Галя"), міське життя ("Гаврилова золота "Осінь", "Білі гвоздики на Новий рік", "Син").

Арсенал художніх засобів освоєння письменниками внутрішнього життя людини вельми багатий. Тут і описи вражень від предметного оточення, і компактні позначення того, що відбувається в душі героя, і просторові характеристики переживань, і внутрішні монологи персонажів. В. Винниченко та І. Чендей використовують різні засоби створення психологізму. Розглянемо їх докладніше.

Так, для психологізму закарпатського прозаїка характерне надзвичайне злиття його героя зі світом природи. Пейзаж служить для віддзеркалення думок і відчуттів героїв. У творах І. Чендея описи краєвидів, на відміну від прози В. Винниченка, покликані більшою мірою відображати внутрішній світ героя-закарпатця. Як, наприклад, в оповіданні І. Чендея "Син", коли Данило при зустрічі з рідною місцевістю починає згадувати про минулу юність [Чендей 2003, 16–30]. У творах зіставляються два часопростори – минулий і реальний, що сприяє охопленню життя двох поколінь не через хроніку подій, а буквально впливають з пам'яті.

Винниченків пейзаж іноді виступає протилежністю до людських почуттів (оповідання "Студент"): "А природа заспокоїлась; сонце велично, розкішно плило собі..."; "Дерева заспокоїлись і тільки часом здригувались, неначе згадуючи страхіття ночі". Це в той час, коли "люди не могли заспокоїтись: диким поглядом озирали задимлену руїну і безсило схиляли голови на груди...". Цікаво зазначити, що в більшості описів автори використовують зоровий і слуховий описи, хоча і зустрічається сприйняття природи через запахи, але в меншій кількості. Важливо згадати і про кольорні характеристики пейзажу, портрету. Винниченко використовує нейтральні кольори: сірий, бурий, темно-сталевий [Винниченко 1994, 137], а Чендей – пейзажні штрихи: "зелений оксамитовий килим", небо "блакитним шов-

ковим шатром", "жовті голівки" омелянки ("Провесна") [Чендей 1975, 52], тлом є "розпечене коло сонця", "бездонна синява" неба, "литий золота дзвін", а цвенькання жайворончат озвучує картину лану ("Косарі") [Чендей 1975, 158]. Світ малої прози Чендея сповнений звуків дзвону, трембіти, гудіння потяга, гудків міста, гомону гірської річки, зітхань оленька, торохтіння крапель, пострілів рушниці, булькання горілки. Плач сопілки контрастує з гудінням міста, свистом паровозів, різкий крик, дикий голос, дрімання станції, жалібне і страшне виття собак, іржання коней, плач дітей, крик і рев, щєбіт ластівки, шепіт, гомін голосів – ось звукова палітра винниченкових оповідань. Сенсорна образність дозволяє митцям гостріше передати атмосферу, в якій відбуваються події, та ліричний стан персонажів, здатних відчувати красу.

Психологічно витонченими є історії кохання Василя та Катерини ("Раб краси"), революціонера та панни ("Момент"). Картини природи підсилюють емоційний стан головних героїв: "берези ... радісно сміялися; ласкаво і поважно посміхались", "сплетені коханням метелики". Миті щастя закоханих автор протиставляє буденщину та смерть. Василь зберігає в душі образ панни, убрану в "журні, прекрасні, чисті квіти минулого" [Винниченко 1994, 134]. "Сказано літали кругами метелики, бились об скло, падали і знову летіли" – так природно, однак викликає жаль, що гинуть метелики. Оповідання "Голод" – це ствердження права звичайного селянина на життя, на хліб, автор засуджує владу, яка з селянина робить крадія, не залишаючи вибору.

Варто підкреслити, що в оповіданні "Кумедія з Костем" В. Винниченко легкими мазками наносить різні деталі зовнішнього опису хлопчиків. Першими бачимо замерзлі "тверді та червоні, як молоденька морква" руки Семенця. Цій портретній рисі автор протиставляє "чорну, подряпану невеличку ручку" Костя, а пізніше уточнює, що "рука була страшно гаряча". Зважаючи на холодний вітер, "всі (діти) були в свитах і чоботях", і тільки Кость "босий, в одному піджачку та брудній сорочці" [Винниченко 1994, 136]. Привертають увагу читача "зеленкуваті, вузькі, глибокі оченята", "ріденькі, гостренькі зуби". Ці образотворчі деталі дають можливість дізнатися про обличчя Костя.

Третім у компанії був "чорненький і чистенький, як кузочка" Данилко. Зовнішня привабливість хлопчика контрастує з його поведінкою: "раптом... потяг Костя за картуз..." [Винниченко 1994, 136]. Через портретні риси передає автор злидні, в яких зростає дитина, однак сіра буденність не здатна позбавити внутрішньої краси маленьких винниченкових героїв, які не втрачають найвищі людські якості – доброту, чесність, правдивість.

Цікавими є жіночі портрети Зіни (з однойменного оповідання В. Винниченка) та Галі ("Біловолоса Галя" І. Чендея). Енергійність і сміливість дівчини В. Винниченко подає через рух: "влітала" в кімнату, "бризкала в усі кутки сміхом та словами", "втягала на вулицю", "насувала шапку на ніс", "сміялась". Пізніше короткими мазками, концентруючи увагу читача на портретних деталях, автор вимальовує очі ("зеленкуваті чудові очі") та волосся ("над світлим лобом волосся лежало, як положена золотиста пшениця після бурі") [Винниченко 1994, 106–107]. Завершується твір виступом головної героїні з промовою перед натовпом робітників і заклик до боротьби з нуждою та злиднями, її психологічний стан увиразнюють очі: "зеленуваті очі заблищали і пустили задержане та буйне, весело-гнівне, вогневе" [Винниченко 1994, 117]. У манежі вирує буря, яка йшла з її очей. "Воно з очей сідало на слова й на крилах їх перелітало в уха і очі маси, і маса вже горіла..." [Винниченко 1994, 117]. Так автор символічно демонструє як через силу слова Зіни змінюються переконання робітників, які влаштували забастовку, показує індивідуальну рису героя- вірність інтересам народу. Чендейська Галя Денисенко характеризується як робітниця колгоспу, яка навчила дівчат співати, а сама "так грає, що не наслухаєшся" [Чендей 1975, 205]. Описує дівчину Степан, пояснюючи: "мала волосся, як те сонце, що виходить з-за груня в ясну весняну днину. Дівчини з таким волоссям я не видів ніде" [Чендей 1975, 206]. Далі дізнаємось, що вона козацького роду, "виросла в сідлі". Оповідач доповнює образ думкою: "От дівчина! У вогні і в воді з такою не страшно!" [Чендей 1975, 209] та розповіддю про те, що Галя на правлінні засудила крадіжку Веселюком колгоспного сіна. Горда і смілива дівчина залишає село, оскільки мати вчитель хотіла багату невістку. Як Зіна, так і Галя енергійні, порядні,

позитивно характеризуються, викликають інтерес читача. Більш войовничою є Зіна, тому що живе в час, коли слід відстоювати своє право на життя, Галя – представниця селянки другої половини ХХ століття. Письменники лірично моделюють ці образи, використовуючи дрібні, але промовисті портретні риси, мовлення Зіни та Галі, вчинки, що свідчать про високу мораль та гідність. Перша надихає робітників і вчить боротися за кращу долю, друга прищеплює любов до пісні, бо в ній живе народна душа.

Поряд з індивідуалізованими зустрічаємо в оповіданнях звертання письменників до колективних портретів: "В манежі було повно голів. Це був здоровенний кавун, повний насіння облич" ("Зіна") [Винниченко 1994, 113], "діти дрижали з холоду і плакали; хитались і голосили жінки" ("Студент") [Винниченко 1994, 99], "Зберуться, коли худоба вже нагодована, напоєна, сядуть на колоді, співають" ("Біловолоса Галя") [Чендей 1975, 205]. Перший опис яскравий, увиразнюється завдяки порівнянню, другий насичений дієприкметниками та дієсловами, щоб передати дію та стан. Трьом голодним чоловікам, що намагаються врятувати свої родини, протистоять пани з масляними, повними жадності очима ("Голод") [Винниченко 1994, 85].

Прозаїки використовують зображення предметного світу для соціальної та моральної характеристики персонажів з метою передачі психологічних потенцій рухів зовнішнього світу й увиразнення внутрішніх переживань героїв засобами контрастування та порівняння. В.Винниченко через сопілку характеризує ліричність душі Василя; недокурок для малого хворого байстрюка Костя символізує найцінніше "батькове" [Винниченко 1994, 144]; чижик, яким після того, як Федькова труна зникла за рогом, біжить гратися Толя, свідчить про невідповідність шокуючої поведінки "маминого синка" [Винниченко 1994, 166]. Автор проголошував право "щастя для всіх".

Речі з новел і оповідань І. Чендея є не менш знаковими характеристиками, наприклад: кулон з застиглою комахою в шматку бурштину – символ ідолопоклонства Гамана матеріальним речам, "оленячі шкури", роги, шкура ведмеда – демонстрація хижацької натури лісничого Митрофана Євграфовича; тестамент – свідчення підступного вчинку сина, що порушує материнський заповіт; ліки, в яких відмовляє бідній матері лікар, та багато інших речей.

Запахи (ольфакторні знаки) привносять семантику якісного показника міста чи села. Ці запахи передають "ауру" приміщення: повітряна свіжість ("Зозулька"), "пахощі сіна зливалися в дивний аромат" [Чендей 2003, 204], свіжо спиланий бук та запах ячмінної хлібини [Чендей 2003, 66], пахло хлібом і салом [Чендей 2003, 204], ароматами квітів (твори І. Чендея). В. Винниченко менше використовує цей засіб, виявлено такі приклади: "пахло житнім хлібом, старим медом, кожухами, ладаном і канупером" ("Терень").

Як у повістях, так і в оповіданнях і новелах І. Чендеєм зазначений аспект "стислого часу", локалізованого у селі Забереж. На думку М. Хорошкова, письменник розширює художній час екскурсами в минуле героїв засобом ретардації.

В оповіданнях В. Винниченка, як констатує С. Присяжнюк, функціонують діалоги-переконання, діалоги-суперечки, які відзначаються вмілою мовною індивідуалізацією персонажів, а переважає тип діалогу-двобою, який передає напруженість, драматизм. Однак в історії з Костем є діалоги, в яких головний персонаж відповідає: "Хр-р!". У малій прозі І. Чендея домінує діалог-дискусія.

Спрямовані на щонайповніше втілення змісту, такі засоби характеротворення, як внутрішній монолог, невластне пряме мовлення, виконують свою основну функцію – всебічно і правдиво розкривають характер героя, таїну його внутрішнього світу.

Обидва письменники використовують один із забів психологічного аналізу антропоцентру – "внутрішній монолог". В. Фащенко поділяє монологи на такі види: асоціативний, логізований, діалогізований монолог, монолог-спогад, монолог-мрія, монолог-роздум та інші.

Малій прозі В. Винниченка характерні такі внутрішні монологи, що безпосередньо пов'язані з психологією героя і передають його індивідуальні риси. В оповіданні "Син" автор через внутрішні монологи-спогади, монологи-роздуми, "потік свідомості" відкриває читачеві сферу внутрішніх переживань героїв, діалектику їх думок, почуттів, спогадів про буття Данила та Якова Катричів. Причому ці монологи передають експресію почуттів. Далі мова непомітно підхоплюється розповідачем.

Отже, аналіз зразків малої прози В. Винниченка та І. Чендея в аспекті визначення засобів психологізму дає можливість зро-

бити висновки про те, що письменники використовують широкий спектр засобів психологізму: виразні пейзажі (колеритні та персоніфіковані у творах І. Чендея та символічні – у В. Винниченка), динамічні портрети, посилену увагу до психологічних станів людини (бунтарство Федька, агресія Костя, сум Василя, сміливість Зіни, очікування смерті панни в новелах В. Винниченка та муки сумління Данила, жадібність Митрофана Євграфовича, самотність Лукії Марківни, енергійність і справедливість Галі в малій прозі І. Чендея), використання "потoku свідомості", предметне оточення та ін. Безперечно, важливими є слова, що передають запахи, звуки, кольори, допомагають читачеві відчувати психічний стан людини, полоненої селом. Вони несуть свій історичний і національний код, виконують інформаційну функцію, забезпечують соціалізацію особи, а також виступають як результат і як прийом художньо-психологічних спостережень, до того ж здійснюють комунікативно-естетичну функцію, приносять радість збагнення художньої правди і краси.

1. Барабаш О. В. Психологізм как конструктивный компонент поэтики романа Л. Н. Толстого "Анна Каренина": автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 – русская література / О. В. Барабаш; Московский государственный гуманитарный университет им. М. А. Шолохова. – М., 2008. – 22 с. 2. Будний В. Психологізм у літературознавчій методології Івана Франка // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конференції. – Львів: Світ, 1998. – С. 352–356. 3. Винниченко В. К. Раб краси: Оповідання, повість, щоденникові записи: Для ст. шк. віку / Упоряд., передм., приміт. В. С. Панченка; Худож. оформл. О. В. Штанка. – К.: Веселка 1993. – 383 с. 4. Гинзбург Л. О психологической прозе. – Л.: Сов. писатель, 1971. – 464 с. 5. Есин А.Б. Психологізм // Введение в литературоведение. Литературное произведение. Основные понятия и термины. Учебное пособие/ Под. ред. Л.В. Чернец. – М.: Высшая школа: Издательский центр "Академия", 2000. – С. 313–338. 6. Зборовська Н. В. Код української літератури: проект психології новітньої української літератури. Монографія. – К.: Академвидав, 2006. – 504 с. 7. Кодак М.П. Психологізм соціальної прози. – К.: Наук. думка, 1980. – 164 с. 8. Козій О.Б. Повісті і романи І.Чендея: неореалістичний дискурс. Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / О.Б. Козій; Кіровоградський держ. пед. ун-т ім. В.Винниченка. – К., 2007. – 24 с. 9. Компанец В. Художественный психологізм в советской литературе (1920-е годы). – Ленинград: Наука, 1980. – 112 с. 10. Кухаренко В.А. Інтерпретація тексту. – Л.: Просвещение, Ленингр. отд., 1979. – 327 с. 11. Лівницька І.А. Психологізм прози Леоніда Первомайського 1960 – 1970-х рр. – Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.01.01 – українська література.

– Кіровоградський державний педагогічний університет ім. В.Винниченка. – Кіровоград, 2007. – 200 с. 12. Мацевко Л.В. В.Винниченко та І.Бунін: еволюція психологізму в малій прозі: Автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.06 / Л.В. Мацевко; Львів. нац. ун-т ім. І.Франка. – Л., 2000. – 24 с. 13. Присяжнюк С.С. Психологізм дитячих оповідань Володимира Винниченка (принципи і засоби зображення характерів). Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / С.С. Присяжнюк; Кіровогр. держ. пед. ун-т ім. В.Винниченка. – Кіровоград, 2006. – 20 с. 14. Січкач О.М. Форми, прийоми та засоби втілення психологізму в українській літературі (спроба системного аналізу) // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – № 4 (191), 2010. – С. 35–43. 15. Страхов И.В. Психологический анализ в литературном творчестве: Пособие для студентов педагогических институтов. – Саратов: Изд-во Саратовск. пед. ин-та, 1973. – Ч. 1. – 56 с. 16. Фащенко В. У глибинах людського буття.: Літературознавчі студії. – Одеса: Маяк, 2005. – 640 с. 17. Хорошков М. Художній світ Івана Чендея: Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. – Київ, 2007. – 210 с. 18. Чендей І. Вибране: В 2 т. – Т.1: Оповідання, повісті / Передмова М.Жулинського – Ужгород: Карпати, 2002. – 395с. 19. Чендей І. Вибране: В 2 т. – Т. 2: Оповідання, роман. – Ужгород: Карпати, 2003. – 518 с. 20. Чендей І. Зелена Верховина. Повесть. Оповідання. – К.: Дніпро, 1975. – 439 с. 21. Щирова І.А. Психологический текст: деталь и образ. – Санкт-Петербург, 2003. – 118 с.

**Ю. Шкуратенко**, студ.,  
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

## **ОСТАННЯ ДРАМА В. ВИННИЧЕНКА "ПРОРОК" – ПОГЛЯД НА МАЙБУТНЄ ЛЮДСТВА**

*У статті розглядається категорія майбутнього, переосмислена автором через тему месіанства в останній п'єсі В. Винниченка "Пророк". Закорінення трагедії особистості в лабіринтах абсурдної дійсності XX ст. Приреченість пошуків смислу буття через амбівалентність свідомості Амара як проєкції подвійності світу.*

**Ключові слова:** *категорія майбутнього, амбівалентність (подвійність) буття, абсурдність дійсності, пророк*

*В статтє рассматривается категория будущего, переосмысленная автором через тему мессиянства в последней пьесе В. Винниченко "Пророк". Причины трагедии личности, запутавшейся в лабиринтах абсурдной действительности XX ст. Изначальная обреченность поисков человечеством "потерянного рая" в пьесе из-за амбивалентного сознания личности как проекции двойственности мироздания.*

**Ключевые слова:** *категория будущего, амбивалентность бытия, абсурдность действительности, пророк.*

*In this article we consider how the author gives the innovative meaning to the Messiah's coming through the category of future. The reasons of personality's tragedy root in the labyrinth of the absurd reality of XX century. The reasons of the impending doom of people's searches are connected with the ambivalence of the universe. The ambivalence of the consciousness of the Prophet is the projection of the duality of the universe.*

**Key words:** *the category of future, the ambivalence of the universe, the absurd reality, the Prophet.*

Остання драма В. Винниченка "Пророк", написана 1930 року, стала своєрідним підсумком пошуків автора в царині драматургії. На жаль, п'єса так і не була поставлена на сцені, а сам текст був опублікований лише 1960 року за сприяння Комісії для вивчення й охорони спадщини В.Винниченка Української вільної академії наук у США.

Як зазначає В. Гуменюк: "П'єса "Пророк" позначена високим трагедійним пафосом" [3, 311]. Більше того, за жанровим визначенням вона є не просто драмою, а дорівнюється до найвизначніших зразків класичної античної трагедії, оскільки порушує надзвичайно гострі й актуальні для свого часу проблеми:

- майбутнього людства;
- віднайдення людством порятунку через прихід нового месії;
- пошуків сенсу людського життя;
- взаємовідносин між ідеальним і реальним;
- розчакнутості людини в амбівалентному світі; її безпорадності перед абсурдністю буття.

Вже в самій назві "Пророк" В. Винниченко заклав одну з основних проблем твору – проблему віднайдення людством порятунку через прихід нового месії. Від самого початку автор стимулює глядача / читача до роздумів: чи справді Пророк Амар є посланцем Бога, а його релігійне вчення – шляхом порятунку; чи це лише чергова брехня, яка так і не приведе людство до омріяного земного раю.

Тема приходу нового месії є знаковою для українського письменства. Так, зокрема, до неї зверталось чимало видатних письменників: І. Франко (поєми "Мойсей", "Каїн"), Леся Українка (драматичні поєми "Одержима", "На руїнах"), Олександр Олесь (єтюд "По дорозі в Казку"). Звернувся до цієї важливої

для українського народу теми і В. Винниченко. Письменник втілює перед нами образ людини, пророка Амара, який попри все прагне змінити стару модель життя на основі любові, миру й братерства. Закликаючи відмовитися від зброї, В. Винниченко виголошував від імені Амара таку важливу й нагальну потребу мирного перетворення світу.

В п'єсі "Пророк" В. Винниченко замислюється над проблемою *майбутнього людства*, продовжуючи розвивати ідеї роману-утопії "Сонячна машина". Проте провідна концепція автора в п'єсі діаметрально протилежна від концепції "Сонячної машини": якщо в романі-утопії людство все ж спромоглося перейти на якісно новий етап свого існування, то п'єса "Пророк", навпаки, розкриває всю безперспективність людської екзистенції, безпорадність людини перед абсурдністю буття.

Більше того, якщо в "Сонячній машині" перетворення життя відбувається завдяки *науковому винаходові*, то в "Пророці" В. Винниченко надає можливість саме *пророкові* – Божому посланцю – привести людство до нової ери амар'янства. Таким чином, В. Винниченко прагне подивитися на перспективу *майбутнього людства* з іншої світоглядної позиції, не відштовхуючись лише від *наукового*, а й пристаючи на позицію *релігійного* світогляду.

Історія людства знає лише одну подібну прецедентну подію релігійного характеру, яка цілковито змінила її хід, – це прихід сина Божого, Ісуса Христа, на землю. Щоб краще зрозуміти постань створеного В. Винниченком пророка, нового Месії – Амара – варто звернутися до особистості Ісуса Христа, оскільки п'єса наповнена внутрішньотекстовими алюзіями, порівняннями, які постійно відсилають нас до цієї постаті. До того ж, і сам пророк Амар, і його прибічники, і його противники, і навіть читач постійно шукає у цих двох особистостях спільне та відмінне.

Вже в першій дії ми знайомимося з усіма найважливішими персонажами п'єси: це головна героїня твору, неймовірно багата американка Кет Драйтон, її прагматичний наречений Райт, пророк Амар і його апостоли – Ранджіт, Рама, Сіндгу, Шандра, Арджуна. Поява пророка надзвичайно сколихнула місто (невідоме місто), сколихнула до такої міри, що навіть скептично налаштована багачка Кет прибула з Америки, щоб побачити на власні

очі дива, які здійснює Амар. Тож ексцентрична американка вимагає від пророка чуда і отримує його. Амар зрушив скелю, і це змусило Кет увірувати в його призначення. Більше того, вона запропонувала Амарові прибути до Америки й профінансувати його духовну діяльність. Натомість скептично налаштований Райт стоїть на своєму і надалі намагатиметься довести Кет хибність її віри в Амара. Проте вже в другій дії Амар знову буде змушений доводити свою "божественність", тільки тепер вже перед судом найвизначніших мужів Америки.

Якщо детальніше проаналізувати ситуацію, то на початку п'єси ми бачимо, що Амар зцілює людей, творить дива, балакає багатьма мовами, тобто іронічними словами Райта здійснює *"звичайну, типічну для всіх пророків програму"* [2, 13]. Щоби підтвердити свою божественність, новий Месія мусить пройти випробування своєї сили перед судом найвизначніших мужів Америки – природником, філософом, єпископом, сенатором. Попри різноманітні провокації з боку Райта, Амар *"складає іспит на Бога чи хоч би на посланця Бога"* [2, 42]. Цей іспит полягав у смертельному досліді: силу пророка порівнювали з силою електрики. Таким чином, герої спершу прагнуть збагнути *"природний характер цієї сили"* [2, 42]. Проте поступово в читача виникає розуміння того, що таких "зовнішніх" атрибутів пророка, фізичної сили (яка *"завжди гіпнотизувала маси"* [2, 42]) для потвердження факту божественності замало. Тобто з первинного пласту розуміння сутності "пророка" (даної йому сили) ми переходимо до глибинного (до внутрішніх якостей пророка – до внутрішньої сили).

Третя дія занурює нас в розкішно вбраний храм, стилізований під індуський. Скрізь ми бачимо портрети та статуї молодого пророка, його трон, столики для стенографістів та секретарів, лакеїв у біло-блакитних ліврях. Перед нами постають вже не прості учні, а апостоли в біло-блакитно-золотих шовкових хітонах. Так, наприклад, в апостола Шандри (з гладким обличчям і позапливалими очима) з-під хітона навіть виглядали *"европейські штани гарного татунку і ляковані черевики"* [2, 48]. До того ж Шандра не забуває прибирати поважного вигляду перед тим, як вийти до публіки і відповідати їм з величною закло-

потаністю. Такий різкий контраст між першою і третьою діями викликає почуття дисгармонії між високодуховним змістом вчення і формами його впровадження, адже просвітлені Богом люди мають бути байдужими до мирських насолод.

Як вважає відомий дослідник ранньохристиянської епохи С. Аверинцев: *"Проповідь Ісуса Христа особливо акцентує значення самовідданої готовності до відмови від вигоди та соціальних переваг, від гарантованого добробуту, як вирішального критерію духовного життя"* [1, 112]. Натомість ми можемо спостерегти, як збільшення могутності призводить до збільшення спокус, які постають перед пророком і його апостолами, спокус, від яких майже усі апостоли (окрім Рами) не змогли відмовитись. В. Гуменюк зазначає: "Автор [В. Винниченко] простежує, як гендлярство, "гріховне" задоволення тілесних потреб та інші ознаки суєтності все більше й більше оволодівають відданими духу аскетами, оволодівають не без підступного сприяння кмітливому Райта". І справді, ми можемо спостерегти, як апостольське братство "розкладається" зсередини [3, 316] і перетворюється на торговців у приміщеннях Єрусалимського Храму (алюзії на діяння Ісуса Христа).

Ще один дуже важливий мотив проповіді Христа – обов'язок любові до ворогів і гонителів, натомість в третій дії Амар вперше двічі проявляє гнів. Це знову викликає в нас сумніви щодо того, чи справді новий месія є посланцем Бога, чи він є звичайною людиною.

Відомо, що Ісус Христос дозволив собі проявити гнів, коли владно виганяв з приміщень Єрусалимського храму міняйлів та торговців жертвними тваринами. Те саме відбувається і з Амаром в першому прояві гніву – він вперше гнівається, коли Рама відкриває йому очі на безчинства, які творили його ж апостоли: Шандра полюбляє попоїсти рябчиків, Сіндгу прагне грошей і ганебно продає учителеве благословення, Ранджіт безмежно прагне влади і здатен піти заради неї на все, Арджуна закохався в Бетті. Рама озвучує ту правду, що приховувалася від очей Амара:

*"[...] ти не бачиш життя. Ти бачиш тепер тільки машини, ти говориш слово Боже до машин, ти навчаєш рури, скло, папери. Живого тіла народу ти вже не знаєш... [...] І він тебе вже*

не знає. Ти сам став машиною, сам, о вчителю наш прекрасний!  
**Любов твою засушили і продають у пакетах та канцелярїях наших, по відділах, телефонами, телеграфами, екранами, грамофонами...**" [2, 59].

Далі Рама говорить вражаючу для пророка істину: "[...]від віри в нас тільки слова zostались, ремеслом стала віра наша!" [2, 61]. Гнів опановує душу Вчителя, він проганяє всіх, окрім Рами і Кет. Проте вже тут ми бачимо внутрішню роздвоєність пророка, яка призведе в подальшому до фатального розламу головного героя – пророк не зумів побачити найважливішого, не зумів відділити істинне від хибного, справжнє, вічне від тлінного, земного. Він дозволив облудному світові поглинути себе і свої пошуки, закривши очі на реальність. Він зробив те, чого не повинен був допустити жоден посланець, – він віддалився від тіла народу.

Нарешті, останнім етапом Амарового розчинення в оманливому є другий прояв його гніву, який спровокував Райт залицаннями до Кет. Пророк з гнівом виштовхує його з кімнати і віддається нестримному жагучому коханню до жінки. Він здійснює переступ – віддається земній насолоді. Це і розвінчало його "божественність" в очах Кет, для якої він виявився звичайною **людиною**. Крах пророка неминучий – він втрачає свою силу; постує і молиться, але назад вороття немає.

Виникає питання: чому саме земна любов, любов до конкретної людини унеможливила для Амара його пророчий шлях? Можливо, тому, що Месія не може належати собі та своїм пориванням, адже він належить лише Богові і людству. Любов Месії до земної жінки неможлива від початку за своєю суттю: той, хто несе вселенську любов, не має права віддати її єдиній людині.

Але Амар все ж виявляється не просто людиною, а **великою людиною**. Він погоджується на пропозицію Райта і вдається до "блаженної" брехні. Пророк ладен піти на смерть задля того, щоб увічнити своє вчення з тим, аби "для всіх людей, для всіх народів [померти] як післанець Бога [авторське], як **нелюдина**" [2, 74]. Лише Райт, Ранджіт і Кет знатимуть, що перший літальний апарат підніме Амара в небо, а другий спричинить грім і рознесе тіло Ранджіта на дрібні шматочки.

Амар прагне врятувати людство ціною власного життя. Проте, попри все, він розуміє, що своїм вчинком він не подолає абсурдність амбівалентної дійсності. Про те, що Амар розуміє безвихідність ситуації, свідчать слова:

Пророк (*мовчить і тихо-хрипко*). **Брехнею можна врятувати віру і щастя?**

Кет (*гірко*). **О Амаре, людство досі цим тільки і жило.**

Пророк не вивів людство з брехні, а, навпаки, ввів його в нову брехню. Що дає нам право так розцінювати вчинок Амара? Те, що **нова ера амар'янства** була проголошена Райтом, тим самим провокатором, який **"вважає амар'янство за велику силу, яка може бути дуже корисною, коли їй надати співзвучних з нашою добою форм"** [2, 71]. Саме тим Райтом, який прагне за допомогою цієї нової державної релігії **"схилити голову християнству, повалити Ватикан і опанувати усім світом"** [2, 71]. А на допомогу йому, очевидно, придуть Ранджіт з його жадобою до влади і зневірена в Бозі Кет. Що чекає на людство з такими поводитирями – ми можемо лише здогадуватися.

В. Винниченко неодноразово провадить експерименти над своїми героями, ставлячи їх перед межовою ситуацією вибору. Проте після прочитання трагедії "Пророк" у читачів виникає відчуття, що це зовсім не автор експериментує і вводить героїв у гру з реальністю, а що це сама реальність провадить свою гру з героєм. І ця реальність витісняє Амара зі своїх часопросторових координат.

Автори відомого дослідження "Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття" зазначають: "Є в історії такі часи і навіть епохи, коли *театральність, гра* (тобто *подвійність буття*) залишають обладунки кону і *стають рисами самого життя*, накладаються на суспільну свідомість і починають визначати не тільки колективні її форми, але й *індивідуальні*" [6, 181].

Таким чином, можемо зробити висновок, що *амбівалентність світу* – це проекція *амбівалентної свідомості* Амара. Він бореться з роздвоєністю своєї душі, і своїм останнім вчинком – своєю згодою піти на смерть заради віри, вчення – він таки

перемагає свою тілесну сутність, але не перемагає безнадійність і облудність світу. Його вчинок – високоморальний і глибоко трагічний, самовідданий крок – розчиняється в абсурдності буття, з лабіриту якого він сам так і не вийшов. І передавши вище право своїм апостолам (а по суті лжепророкам), він несвідомо продовжив блукання людства матрицею цього лабіриту. І людство знову шукатиме втрачених цінностей у викривлених і хворобливих формах **"нашої доби"**.

Амар – це глибокотрагічна постать, духовні пошуки якої завершуються повним крахом і втратою ілюзій. У своїй останній п'єсі "Пророк" В. Винниченко зумів по-новому переосмислити надзвичайно цікаву і бажану, та водночас винятково небезпечну і хитку *категорію майбутнього*. Видатний драматург оголив перед нами всю абсурдність дійсності, всю хиткість і непевність становища людини в амбівалентному світі. Більше того, В. Винниченко показав нам трагедію людини, яка наважилася в такі складні часи взяти на себе обов'язок привести людство до нового майбутнього – і програла, заблукавши в лабіринтах дійсності. Та найосновнішим є те, що автор поставив людству риторичне запитання: чи була смерть Пророка марною чи його віровчення все ж приведе людство *"в загублений ним рай"*? [2, 24]. Проте відповіді на це питання людство не знайшло ще й досі.

1. Аверинцев С. Софія-Логос. Словник. 3-тє видання. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2007. – 650 с. 2. Винниченко В. Пророк та невидані оповідання / Українська вільна академія наук у США. З нашого минулого, 1. / За ред. Г. Костока, В. Міяковського, В. Чаплєнка. – Нью-Йорк, 1960. – 107 с. 3. Гуменюк В. Сила краси: Проблема поетики драматургії Володимира Винниченка. Монографія. – Сімферополь : ВАТ "Сімферопільська міська друкарня", 2001. – 340 с. 4. Наєнко В. Художня література України: Від міфів до реального модерну / Михайло Наєнко. – К.: Просвіта, 2008. – 1064 с. 5. Панченко В. Володимир Винниченко: Парадокси долі і творчості: Книга розвідок та мандрівок / Худож. оформ. Д.В. Мазурєнка. – К.: Твїм інтер, 2004. – 288 с. 6. Свербілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття / За ред. Л. Скорини. – Черкаси: Брама-Україна, 2009. – 598 с.

## ДИТЯЧЕ СВІТОСПРИЙНЯТТЯ У МАЛІЙ ПРОЗІ В. ВИННИЧЕНКА

*У статті розглянуто відображення дитячого світосприйняття у малій прозі В. Винниченка, основна увага зосереджена на функції контрасту, антитези, мовної характеристики, зіставлень, іронічної паралелі, ліричних відступів.*

**Ключові слова:** *світосприйняття, дитина, творчість В. Винниченка, художні засоби.*

*В статье рассмотрено отражение детского мировосприятия в малой прозе В. Винниченко, основное внимание обращено на функции контраста, антитезы, речевой характеристики, сопоставления, иронической параллели, лирических отступлений.*

**Ключевые слова:** *мировосприятие, ребенок, творчество В. Винниченко, художественные приемы.*

*The article observes the reflection of children outlook in the V. Vynnychenko's prose. The main attention pays to the contrast function, the antithesis, the speech characteristic, the comparison, the ironical parallel, and the lyrical digression.*

**Keywords:** *worldview, child, V. Vynnychenko's works, artistic means.*

В. Винниченко є однією з найцікавіших постатей ХХ ст. – людина складної політичної долі, письменник, драматург, публіцист, політолог, державний діяч – складна та суперечлива особистість. Він належав до нового літературного покоління (І. Франко назвав його "Молодою Україною"), яке на початку ХХ ст. прорубало "вікно в Європу" для нашого письменства [3, 33]. Його творча спадщина незмінно привертає увагу літературознавців і критиків. Особливості світогляду письменника, його творчої манери досліджували літературознавці, І. Гришин, М. Жулинський, В. Панченко, Г. Сиваченко, Б. Харчук та ін. Предметом вивчення науковців були особливості світобачення, своєрідність тематики, проблематики, художньої палітри та стилю письменника. Однак поза увагою літературознавців залишився аспект вивчення психології дитини, особливостей її світосприйняття та світовідчуття. Цей аспект творчості прозаїка потребує ґрунтового дослідження.

Письменник через внутрішній світ прагне досягнути істинності людини в реальному світі. "Він, – писав Борис Харчук, – оголений нерв свого часу, своєї доби" [5, 33]. Саме таким і постає перед нами В. Винниченко – письменник світового масштабу, "обсерватор життя, глибокий психолог і незрівнянний майстер життєвих контрастів" [2, 579]. Духовність творів В.Винниченка полягає передусім в особливості його світосприйняття, в тому, як він бере окремі сфери людського життя і намагається перевірити кожну з них, спираючись на власну "художню лабораторію". Глибоке проникнення у духовний світ персонажа-оповідача дозволяє письменнику глибоко осмислити особливості дитячого світосприйняття, у якому події реальності викликають симфонію часом радісних, а часом і болючих переживань, наділеного небуденною фантазією, романтичною вдачею, що часто стають сильнішими за відчуття реальності. Дитина здатна побачити буденне у трагічному й трагічне у буденному. Письменник у творах для дорослих і дітей, на думку М. Жулинського, "не прийняв народницького етнографізму й побутового реалізму своїх попередників, а набув необмеженої свободи у творенні таких сюжетних колізій, звершення яких майже неможливо передбачити. Його герої в переважній більшості "не чекають" на схвалення чи осудження своєї поведінки, бо діють в екстремальних морально-психологічних ситуаціях, які свідомо використовує письменник" [3, 254].

В. Винниченко у творах вказує вік дітей та їх соціальне становище: "...Хоч їй аж дев'ять літ, а йому тільки на Покрову буде шість... Бо він – Гринь, а вона – наймичка, Рябуха, попихач" [1, 14]; "...що тільки перший клас скінчила. Вісім літ усього, а здається на всі вісімнадцять..." [1, 64]. В. Винниченко великий майстер відтворювати людину "з середини", розкрити її внутрішній світ. Перед нами постають живі постаті героїв, такі індивідуальні, колоритні, долі їх часто драматичні. Особливо вражаюче він відтворює психологію дитячої душі: "Любка підвела голову, подивилася на Івашка тоскними очима й хотіла щось сказати до нього. Але Івашко дивився на неї таким гострим, таким упертим поглядом, що вона мовчки посунула через капусту до хлопців і взялася за шворку поруч Сашка... [1, 218], "...а голос йому був здушений, чудний, неначе щось їв та крізь непрожану їжу гукнув оте "тягніть" [1, 218].

В. Винниченко у дитячих оповіданнях "Віють вітри, віють буйні...", "Гей, хто в лісі, обізвися...", "За Сибіром сонце сходить" та інших зображує риси характеру, які допомагають розкрити внутрішній світ персонажа, показати його суспільні погляди. Дитяча психологія, на думку автора, будується на зіставленні дорослого та дитячого світобачення. У своїх творах він відтворює побут, мораль, етику, що притаманні дорослим, через призму дитячої психології. Саме провідні риси вдачі дитини віддзеркалюють домінуючі ознаки характеру дорослих, а часом і мікромодель суспільних взаємовідносин. Особливо виразно це художнє явище можна спостерігати в оповіданні "Віють вітри, віють буйні...": "Гринь хмуриться: ач як вона з ним балакає! Коли б вона не пішла в кухню, він би їй показав! Хоч їй аж дев'ять літ, а йому тільки на Покрову буде шість, та він двох таких, як вона, навкулачки подужає. Бо він – Гринь, а вона – наймичка, Рябуха, попихач. І вона не сміє таким голосом говорити до нього!" [4, 44].

У своїх авторських коментарях В. Винниченко вдається до іронічної паралелі стосунків між дітьми і взаємостосунків у суспільстві, де панує влада одних людей над іншими. Яскравим підтвердженням цьому можуть бути рядки з цього ж оповідання: "І Гринь, ставши навколішки, швиденько хреститься. Санька знизу пильно дивиться на нього. Потім знову починає пригадувати всі кривди, болі, жалі. А Гринь знову гаряче присягається і хреститься, відрікаючись навіки від усякого насильства і знущання з неї. Так даються всі конституції, так дає їх і Гринь, будучи ні гіршим, ні кращим з монархів. ...А все ж таки сьогодні цар і бог в її руках. А все ж таки сьогодні він – покірний, плохенький, запобігливий перед нею. І їй хочеться натішитися з своєї влади вже досхочу. ...Вона почуває, що, взявши конфети, вона продасть за них свою владу, теж таку рідку й солодку..." [4, 46–47]. Внутрішній страх перемагає сваволу Гриня, він ладний підкоритися Саньці, ніж лишатися на самоті, у "ворожому оточенні", в п'ятмі, де володарює домовик, що підстерігає його.

Розв'язка оповідання, коли співчуття однієї дитини до іншої очищує їх душі від намулу соціальних забобонів, якнайкраще ілюструє погляди самого автора, що був прибічником філософії конкордизму. Авторська позиція В. Винниченка у малій прозі проявляється

у відтворенні подій сучасної доби, її відображенні у внутрішньому світі людини, у образі оповідача, який оповідає про події, що розгортаються перед очима персонажів, точно передає мовну партію кожного з них, через прийом контрасту в групуванні персонажів оповідання, через прийом художньої антитези, завдяки сюжетно-композиційним засобам та прийомам їх вираження, ліричним відступам.

Таким чином, оповідання Володимира Винниченка відзначаються хвилюючою, гостросюжетною та драматичною дією. Основну увагу автор звертає на зображення душевного стану персонажа, його зміни в залежності від життєвих обставин, ситуацій. Твори відзначаються глибиною зображення різних соціальних типів і суспільних процесів. Малим оповідним жанрам письменника властива динамічна фабула, в основі якої – історія, випадок, пригода, екстремальні обставини. Однією з особливостей його стильової манери є контраст між зображенням і недомовленим. Він майстер контрастів психологічних і соціальних. Його власні відчуття, переживання і думки унеможливають виокремлення і часом ототожнюються з думками і переживаннями персонажа.

Отже, досліджуючи малу прозу В. Винниченка, можна зазначити, що у ранніх оповіданнях проявляється здатність письменника до психологічного аналізу персонажів. Майстерність автора виявляється у проникненні й розчиненні в дитячому серці, здатності зазирнути в душу дитини, жити її життям. Будучи проникливим і спостережливим, він синтезує в одному невеличкому оповіданні десятки дрібниць, які кожен, бачивши, не помічав навколо себе. Маючи дар чутливого психолога-знавця дитячої душі, письменник змушує читача дивитися на світ очима дитини, перейматися її клопотами, міркувати дитячою логікою.

1. Винниченко В.К. Намисто: Оповідання. – К.: Веселка, 1989. 2. Єфремов С. Історія українського письменства. – К.: Феміна, 1995. 3. Жулинський М.Г. В. Винниченко // Історія української літератури ХХ ст. : у 2 кн. – Кн. 1: Перша половина ХХ ст. – К.; Либідь, 1998. 4. Малець Л. Світ дитячої душі у творчості В.Винниченка / За матеріалами збірки "Намисто" // Українська мова та література. – 1997. – № 4. – С. 1–2. 5. Мацевко Л. Засоби характеротворення у малій прозі Володимира Винниченка // Дивослово. – 2000. – № 4. – С. 11–15. 6. Орос О. Мала проза великого майстра / за оповіданнями В.Винниченка // Рідна школа. – 2001. – № 4. – С. 33–36. 7. Панченко В. Твор-

чість В.Винниченка // Слово і час. – 2000. – № 7. – С. 9–17. 8. Рідне слово. Українська дитяча література: хрестоматія: у 2 кн. – Кн. 2. – К.: Либідь, 1999. 9. Харчук Б. Відстоювати людину і людяність // Українська мова і література в школі. – 1990. – № 4.

**Н. О. Щур**, старш. викл.,  
Національний авіаційний університет

## **ДРАМАТУРГІЯ В. ВИННИЧЕНКА В РЕЦЕПЦІЇ Я. МАМОНТОВА**

*У статті висвітлено літературно-критичний та художній доробок Я. Мамонтова, у якому він осмислює драматургію В. Винниченка.*

**Ключові слова:** *рецепція, оцінка, драма, літературно-критична стаття, символістська естетика.*

*В статті освітлено літературно-критичне і художественне насліддя Я. Мамонтова, в якому він осмислює драматургію В. Винниченка.*

**Ключевые слова:** *рецепция, оценка, драма, литературно-критическая статья, символистская эстетика.*

*This article reviews the literary and artistic works and critical essays by Y. Mamontov, where he comprehended Vynnychenko's drama.*

**Key words:** *comprehension, evaluation, drama, literary criticism and Symbolist aesthetics.*

Творча обдарованість Я. Мамонтова багатогранна. Він оригінальний драматург 20–30-х рр. минулого століття, поет, педагог, а також дослідник українського театру і драматургії. Його перу належить близько шістдесяти театрознавчих та літературознавчих розвідок, серед яких найвагоміші: "На театральних роздоріжжях" (1925), "Українська драматургія передреволюційної доби (1900–1917. Історичний огляд)" (1926), "Сучасний театр в його основних напрямках" (1926), "Драматургія І. Тобілевича" (1931) та інші.

Ці праці давно увійшли в сучасний літературознавчий дискурс, до них апелюють дослідники драматургії і театру кінця ХІХ – початку ХХ століття Г. Семенюк, Наталія Малютіна, Тетяна Свербілова, С. Хороб, Анжела Матющенко. Тож не дивно, що історико-літературні дослідження Я. Мамонтова "Українська драматургія передреволюційної доби (1900–1917. Історичний огляд)" та "Драматургія І. Тобілевича", які не перевидавалися за

радянських часів, побачили світ у 2003 р. поряд з працями з історії українського театру Д. Антоновича та Людмили Старицької-Черняхівської з ґрунтовною передмовою Г. Семенюка та Людмили Дем'янівської [9].

В історико-літературному огляді "Українська драматургія передреволюційної доби (1900–1917)" (1926) Я. Мамонтов аналізує якісно новий етап розвитку української драматургії і театру, позначений відходом від селянсько-побутової та національно-історичної тематики, народницько-просвітянської ідеології та традиційних форм. Праця охоплює широкий масив драматургії (творчість І. Тобілевича, Б. Грінченка, І. Франка, Любові Яновської, Лесі Українки, В. Винниченка, В. Самійленка, О. Олеса, Людмили Старицької-Черняхівської, С. Васильченка, Г. Хоткевича та С. Черкасенка), яку дослідник розглядає у зв'язку з українською театральною традицією та модерними течіями неореалізму, неокласицизму, неоромантизму та символізму. П'єси І. Франка та Б. Грінченка дослідник розглядає зі значною дозою критицизму, високо поціновує драматургію Лесі Українки, стиль якої називає "самобутнім українським класицизмом" [7, с. 187].

Драматургії В. Винниченка присвячено четвертий розділ згаданої праці, яка не втратила своєї актуальності і сьогодні і має важливе історико-літературне і теоретичне значення. Я. Мамонтов відзначає надзвичайну популярність та вагому мистецьку вартість п'єс В. Винниченка, а самого драматурга вважає найбільш репертуарним і продуктивним серед його сучасників. Надзвичайний суспільний резонанс п'єс В. Винниченка Я. Мамонтов пояснював їхньою парадоксальною проблемністю, актуальністю, яскравістю та виразністю образів: "Жодний письменник український не був таким сином свого часу, як В. Винниченко ... ніхто не ставить питання з такою гостротою, з таким темпераментом і парадоксальним блиском, як В. Винниченко... Коло порушених проблем у Винниченка досить широке: мораль, полові відносини, соціальна та політична боротьба, творчість... все те, що найбільше цікавило й нервувало інтелігенцію на початку ХХ століття" [7, с. 187].

Аналізуючи п'єси "Великий Молох", "Щаблі життя", "Чорна Пантера і Білий Медвідь", Я. Мамонтов відзначив, що В. Винни-

ченко не був першовідкривачем порушених морально-етичних та соціально-політичних проблем у драматургії, проте новаторською була сама спроба розв'язання їх через парадокс. Подібної думки дотримуються й сучасні дослідники драматургії В. Винниченка – Олена Гнідан, В. Гуменюк, Лариса Мороз [2, 4, 8].

Так само не новим був і його гедоністичний принцип "чесності з собою", який викликав обурення у перейнятих народницькою ідеологією українських критиків, зокрема С. Єфремова. Витоки винниченківського принципу Я. Мамонтов убачав у вченні Ф. Ніцше про надлюдину та драматургії Г. Ібсена: "Що вимагає цей принцип? Суцільності людини, гармонії між тим, що людина робить, думає і почуває... Ця гармонія часом розбивається різними обов'язками, що накладає на індивіда колектив і традиційна мораль... Чесність з собою є ніщо інше, як моральний індивідуалізм, що може погоджуватися з чесністю соціальною (моральним колективізмом) і може ворогувати з нею. Як бачимо, принцип, що викликає безліч непорозумінь, нарікань і філістерських дотепів ... зовсім не новий: етичний індивідуалізм з великим блиском був проголошений Ф. Ніцше і має багато талановитих репрезентантів у мистецтві, а в галузі драматургії його репрезентовано таким колосом, як Г. Ібсен" [7, с. 188]. У ХХ столітті ідея "чесності з собою" стала однією з основних у творчості екзистенціалістів К. Ясперса, Ж.-П. Сартра, А. Камю.

Значну увагу Я. Мамонтов приділяє драмі В. Винниченка "Чорна Пантера і Білий Медвідь", відзначаючи оригінальне бачення драматургом відомої в літературі проблеми взаємин митця з оточенням, з мораллю суспільства. Суть конфлікту цього твору – у зіткненні сімейного обов'язку митця і покликання художника. "Відома ідея виявлена в ній [п'єсі] в оригінальних образах, в парадоксальних ситуаціях і з надзвичайним темпераментом", – відзначав дослідник [7, с. 189].

Попри загалом високу оцінку драматургії В. Винниченка, Я. Мамонтов указував також і на такі прорахунки драматурга, як тенденційність, особливо у драмі "Між двох сил", натуралізм, схематизм окремих характерів, слабкість комедійних творів, зокрема п'єси "Молода кров" тощо.

У питанні визначення творчого методу В. Винниченка Я. Мамонтов полемізує з тогочасними критиками М. Вороним та О. Дорошкевичем, які вважали драматурга неореалістом, майстром "подвійного театрального дійства". Наприклад, М. Вороний у праці "Театр і драма" драми В. Винниченка "Брехня" та "Чорна Пантера і Білий Медвідь", поряд з драмами С. Пшибишевського, Г. Гауптмана та Г. Ібсена, відносить до нової психологічної драми, або драми "живих символів" [1, с. 167]. Я. Мамонтов вважав, що літературною манерою та драматичним методом В. Винниченка належить попереднім літературним генераціям [7, с. 190]. Зв'язок драматурга з попередньою літературною традицією підкреслюють також і сучасні дослідники, адже зовні його п'єси – звичайні родинно-побутові драми з традиційним для української літератури питанням місця інтелігента в житті суспільства, його обов'язку перед народом. Новаторство В. Винниченка, полягає не в формально-змістовній, а ідеологічній площині, у відмові від народницької філософії. На жаль, Я. Мамонтов, аналізуючи художньо-стильові прийоми драми В. Винниченка "Чорна Пантера і Білий Медвідь", не помічав, що твір є символічною моделлю, яка відтворює глибинні чинники людського буття, трагедію розколотого навіпіл світу людини, яка хоче подолати безодню між законами творчості і життя.

Крім літературно-критичної рецепції творчості В. Винниченка, у драматургії Я. Мамонтова, яка перебувала у силовому полі модернізму, можна побачити спробу творчої полеміки з В. Винниченком. Йдеться про ранню драму Я. Мамонтова "Над безоднею" (1919–1920), написану не без впливу Винниченкової драми "Чорна Пантера і Білий Медвідь" (1911). Адже тема творчої індивідуальності і її взаємин зі світом була популярною в модерністській літературі кінця XIX – початку XX століття, передусім у драмах "Саффо" (1895), "Крила" (1913) Людмили Старицької-Черняхівської, "У пущі" (1909), "Оргія" (1913) Лесі Українки тощо.

У творах В. Винниченка та Я. Мамонтова багато спільного на змістовному й ідейному рівнях: в основі конфлікту лежить зіткнення сімейних інтересів з творчим покликанням особистості, що понад усе прагне реалізації (митець – сім'я – мистецтво); сюжетна канва твору побудована довкола любовного трикутни-

ка з ексцентричним коханням і палкими ревнощами (Рита – Корній – Сніжинка і Марина – Данило – Зоя); обидві п'єси мають трагічну розв'язку конфлікту: і В. Винниченко, і Я. Мамонтов прагнуть відшукати гармонію у фатальному світі людських взаємин, однак людське щастя і творчість митця виявляються несумісними. Крім того, подібно до Винниченкових героїв, які характеризуються через символічні найменування (Білий Медвідь, Чорна Пантера, Сніжинка), імена героїв Я. Мамонтова також мають особливе семантичне наповнення: Зоя з давньогрецької означає життя і символізує справжній сенс життя головного героя, його призначення; Данило з давньоєврейської означає Бог, Божий суд, указуючи на божественну місію мистецтва, як і наймення іншого митця – композитора Яна (Івана), що означає милість Божа; Марина з латинської перекладається як морська, оскільки прагнула замінити Данилові його стихію – мистецтво (море).

Незважаючи на зовнішню подібність, у драмі Я. Мамонтова відчувається якщо й не дискутування з Винниченко, то доконче намагання подивитись на проблему сім'ї та мистецтва в контексті символістської естетики. Під впливом поглядів М. Вороного на так звану драму "живих символів", Я. Мамонтов намагався створити нову символістську драму, відмінну від психологічної. Наталія Малютіна розглядає подібну спробу як свідому пародійну стилізацію містерії і трагедії, коли на основі мелодраматичної фабули драматург прагне створити екзистенційну драму оргіастичного повернення душі митця до праоснов творчості – вільного волевиявлення [5, с. 80].

Справді, п'єса "Над безоднею" нагадує зовні психологічну родинно-побутову драму. Актор Данило заради дружини Марини іде зі сцени і оселяється біля моря, але упродовж п'яти років у нього не згасає жага до театру, яка з новою силою пробуджується завдяки приїзду молоді акторки Зої. Марина егоїстично не хоче поділяти любов чоловіка між собою і мистецтвом. Вбачаючи в Зої загрозу, Марина топить дівчину в морі, а Данило, збагнувши помилку свого життя, кидається у бурхливу стихію.

За зовнішнім мелодраматизмом п'єси в характері драматичної колізії, в образах героїв, у їхніх діалогах виникає символічна знаковість, яка підсилюється романтичними образами-симво-

лами безодні, моря, бурі, човна, пісні. Символічним є саме трактування мистецтва як дотику до Вічності, а також фатальна залежність митця від свого покликання, адже в символістській естетиці митець вважався провидцем вищої волі, "обранцем і магом, що володіє "ключем таємниць" [3, с. 60]. "Талант – це вищий присуд над людиною, і від нього нас може визволити тільки смерть... Покликаний – це раб, але вільніший всіх на світі, і коли він захоче...визволитись з неволі свого покликання, то лише сам на себе накличе Божий гнів", – декларує Зоя [6, с. 9–14].

Неможливість гармонії між законами творчості і людського буття як неможливості вибору чогось одного увиразнює промовистий образ нікому невідомого композитора пана Яна: ще в молодості, відмовившись від родини в ім'я музики, він тим самим призвів до смерті своїх дітей через злидні і хворобу. Тягар усвідомленого гріха лягає на його плечі, позбавляючи здатності творити і спричиняючи тим самим духовну смерть. А смерть головного героя Данила, який кидається в море на поклик Зоїної пісні, є його екзистенційним вибором, вивільненням творчого духу з-під влади буденного життя, спроба ціною смерті віднайти втрачену гармонію.

Отже, ідейно-естетичні доміанти драматургії В. Винниченка у осмислюються Я. Мамонтовим у двох площинах – безпосередньо у літературно-критичній спадщині дослідника та опосередковано у символічних кодах драми "Над безоднею".

1. Вороний М. Театр і драма: зб. статей. – К.: Мистецтво, 1989. – 408 с. 2. Гнідан О. Д. Володимир Винниченко: Життя, діяльність, творчість: навч. посібник для студ.- філологів / О. Д. Гнідан, Л. С. Дем'янівська. – К.: Четверта хвиля, 1996. – 256 с. 3. Гофман В. Язык символистов // Литературное наследство. – 1937. – Т. 27–28. 4. Гуменюк В. І. Драматургія Володимира Винниченка. Проблеми поетики: Автореф. дис... д-ра філол. наук: 10.01.01 / В.І. Гуменюк; Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка. – К., 2002. – 36 с. 5. Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки. – О. : Астропринт, 2006. – 351 с. 6. Мамонтов Я. Над безоднею / Я. Мамонтов. – Х.: Держвидав України, 1922. – 44 с. 7. Мамонтов Я. Українська драматургія передреволюційної доби (1900–1917) / Я. Мамонтов // Червоний шлях. – 1926. – № 11–12. – С. 177–203. 8. Мороз Л. З. "Сто рівноцінних прав". Парадокси драматургії В. Винниченка / Л. З. Мороз. – К.: Вид-во Ін-ту літератури НАНУ, 1994. – 206 с. 9. Триста років українського театру. 1619–1919 та інші праці / Д. Антонович та ін. / Підготовка текстів, редагування і передмова Г. Ф. Семенюка та Л. Ф. Дем'янівської. – К.: ВІП, 2003. – 418 с.

О. В. Якименко, асп.,  
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

**ПОСТАТЬ В.ВИННИЧЕНКА  
ТА ІНШИХ ДІЯЧІВ РЕВОЛЮЦІЙНОЇ  
УКРАЇНСЬКОЇ ПАРТІЇ  
У СПОГАДАХ Н. РОМАНОВИЧ-ТКАЧЕНКО**

*У статті йдеться про діяльність Революційної Української партії. Акцентується увага на постаті В. Винниченка та інших членів партії, які відіграли видатну роль у політичній історії України.*

**Ключові слова:** програма, діяльність, об'єднання, політизація, національні права, еміграція.

*В статье речь идет о деятельности Революционной Украинской партии. Акцентируется внимание на фигуре В. Винниченко и других членов партии, которые сыграли выдающуюся роль в политической истории Украины.*

**Ключевые слова:** программа, деятельность, объединение, политизация, национальные права, эмиграция.

*The article deals with the activities of the Revolutionary Ukrainian Party. The study focuses on the figure of V. Vynnychenko and other party members, which played a prominent role in the political history of Ukraine.*

**Key words:** program, activity, association, politicization, national rights, emigration.

Революційна українська партія (РУП) була першою політичною партією на українських землях, що входили до складу Російської імперії. Час її утворення припадає на січень 1900 р., коли у Харкові діячі студентських громад Д. Антонович, О. Коваленко, Ю. Коллард, Л. Матусевич, Д. Познанський, М. Русов заснували Революційну українську партію – тісно згуртовану конспіративну групу. Її метою було об'єднання різних поколінь і класів у боротьбі за національні права й соціальну революцію. Для полегшення реалізації видавничої програми, що становила обов'язкову складову діяльності партії, були засновані закордонні бюро. РУП публікувала два періодичних видання – "Гасло" та "Селянин", які таємно перевозилися до "російської" України й ставили собі за мету політизувати селянство [Субтельний 1992, 262]. РУП

відійшла від українофільства з його культурницькими настановами і надала українському рухові політичного спрямування.

Українська письменниця, активна громадська діячка Наталя Романович-Ткаченко та її чоловік М. С. Ткаченко брали участь у діяльності РУП. Причому М.С. Ткаченко був одним із провідних діячів партії. У 1925 р. Н. Романович-Ткаченко опублікувала уривки зі спогадів "На дорозі до революції", де зафіксувала й осмислила бурхливі роки своєї революційної юності. Спогади присвячено участі письменниці та її чоловіка в діяльності РУП. Відтворено і життя наддніпрянських революціонерів періоду еміграції до Галичини. Авторка надала історичні відомості про виникнення і функціонування РУП, охарактеризувала її основних діячів.

У лютому 1902 р. Н. Романович зацікавилася діяльністю РУП і познайомилася з М.С. Ткаченком (конспіративне прізвище – "Хвиля"). Це був "чорнявий, високий, вродливий студент з сумними глибокими очима" [Романович-Ткаченко 1925, 108]. Пізніше Н. Романович стала його дружиною.

У своїх споминах Н. Романович-Ткаченко писала: "... революційна українська партія має на меті, як і російські партії, соціяльну революцію; засоби боротьби теж ті самі визнає, цеб-то озброєне повстання й скасування самодержав'я; ріжниця тільки та, що працюючи на Україні, вважає за потрібне провадити роботу українською мовою й має на меті ще й визволення України, як такої від царату, але ще не відомо в якій формі – чи то автономії, чи то федерації – цього й самі верховоди не можуть вирішити. З "верховодів" довелося мені побачити тоді експансивного, балакучого "Муху" (Антоновича), довелося чути про "Мішеля" (Русова) та "Кавуна" (П. Канівця), що був тоді у в'язниці й на сам кінець вже довідалася, що й мовчазний, діловий "Хвиля" теж член Ц.К. Він ніколи про це не згадував і взагалі був маломовний. Коли не писав, не читав, то перебував у стані зосередженої задуми, щось обмірковував.

Вже згодом я довідалася, коли саме й як повстала Р.У.П.

У Харкові року 1900, йдучи назустріч пекучій потребі часу, зорганізувалася група людей, що почували себе українськими революціонерами. На чолі цієї групи стояли М.О. Русов, Д.В. Анто-

нович, Б.К. Каминський, Мацієвич; згодом у Києві приєдналися ще В. Винниченко, М.С. Ткаченко, П.П. Канівець, В.К-ко та Б.П. Матюшенко. Ця група й репрезентувала з себе Українську революційну партію, що набирала до лав своїх робітників, особливо селян, а також значну кількість студентської молоді; молодь, не задовольняючися старим українофільством, ані "молодо-українством", тяглася до Р.У.П., не маючи часто-густо оформленого політичного світогляду, і це зробило свій вплив на те, що "Р.У.П." досить довго була загалом революційною партією, і неоформлено "революційною". З одного боку вона ставила своїм гаслом "пролетарі всіх країн, єднайтеся", з другого боку (своїм правим крилом) марила про свої суто національні здобутки" [Романович-Ткаченко 1925, 108]. З появою РУП, за образним визначенням І.Лісяка-Рудницького, на українську політичну арену вийшов "тип революційного юнака з "Комуністичним маніфестом" в одній кишені й "Кобзарем" у другій" [Цит. за wikipedia].

У 1901–1902 рр. обов'язки між членами партії розподілялися таким чином: організація, зв'язок по Україні та за кордоном – Д. Антонович; транспотр – М. Меленевський, В. Винниченко; агітаційно-редакційна робота – В. Винниченко, К. та Є. Голіцинські, П. Канівець, М. Ткаченко, Б. Матюшенко, К-ко ("Граб"). Організаційні гуртки були в Полтаві (Русов), Катеринодарі, Лубнах (Порш), Ніжині, на Херсонщині, у Харкові.

Коли почалася робота РУП у Києві, партія вже мала свої видання: "Самостійна Україна", "Дядько Дмитро"; "Бібліотечка селянина" (з творами В. Винниченка, О. Скорописа-Йолтуховського та ін.). Серед тих, хто працював у 1901–1903 рр. у Києві, Н. Романович-Ткаченко згадує Д. Антоновича, М. Ткаченка ("Хвилю"), П. Канівця ("Кавуна"), Є. Голіцинського, К. Голіцинську, В. Винниченка, М.Г-ець, В.К-ко ("Граба"), Скорописа, Б. Матюшенка ("Ніяка") та ін.

Знайомство Н. Романович-Ткаченко з РУП мало на неї такий вплив, що вона втратила свої зв'язки з російськими революційними есдеківськими гуртками і не робила спроб відновити їх. Нові завдання постали перед юною революціонеркою: "виходячи не з абстрактних просторів "Росія", а з конкретного близько-

го "Україна"... промовляти до поневолених, кликати їх до боротьби їх же мовою, мовою оцих мільйонів працюючих... таким чином ближче до них стати, глибше за них дбати, зрозуміліше їм промовляти" [Романович-Ткаченко 1925, 110].

Активізація українського політичного руху в Наддніпрянській Україні, діяльність РУП викликали негативну реакцію царського уряду. Виникла небезпека ув'язнень та заслання до Сибіру. Порятунком стала політична еміграція до Галичини. "Рупівці" враховували географічну близькість Галичини до України та спільний кордон з Росією. Крім того, така близькість надавала можливість нелегально транспортувати в "російську" Україну літературу, яку видавали в Галичині та на Буковині. Шлях еміграції вказав Д. Антонович. Першими українськими емігрантами були Євген і Катерина Голіцинські, які у Львові перебували від січня 1902 р. Влітку 1903 р. до них долучився В. Винниченко. У листопаді 1903 р. сюди прибув Михайло Ткаченко, а в грудні його дружина Наталя. У "мельдунковій" картці М. Ткаченко записався під псевдонімом "Павло Романович". До Галичини емігрували В. Мазуренко, М. Русов, О. Скоропис-Йолтуховський. До львівських емігрантів приєдналися Марія Виноградова, М. Гмиря, Настя Грінченко, А. Жук, Б. Камінський, П. Канівець, П. Крат, С. Петлюра, П. Понятенко, М. Порш, М. Сахаров, В. Степанківський, В. Фідровський та інші.

За кордоном емігранти почували себе в затишку та спокої. Н. Романович-Ткаченко із захопленням згадує атмосферу, яка панувала у Львові: "Новинка і радість – чути вільно мову українську публічно на мітингах робітничих, на вічах студентських, на урочистих концертах та ювілеях... в стінах університету, на пошті.

Нестримне захоплення, від якого дух спирає в грудях приймати в друкарні, в найсправжнісній "буржуазній" друкарні – газету з гаслом "Пролетарі всіх країн, єднайтеся".

Невимовне почуття від вільного революційного слова, що його ніхто тобі не врізує, не забороняє... від вільного українського слова, за яке не тягнуть тебе до в'язниці... Це все зразу нас п'янило, надавало нам енергії й подвоювало сили" [Романович-Ткаченко 1925, 116]. Н. Романович-Ткаченко офіційно не була

партійною, але "духовно жила життям партії" й "фізично брала участь в роботі" її [Романович-Ткаченко 1925, 122]. Через свого чоловіка вона відчувала свою близькість до партії.

Деякі емігранти отримали освіту, принаймні часткову, у Львівському університеті, до якого вони записалися вільними слухачами. А влітку 1904 р. майже всі прослухали лекції з історії України та української літератури на літніх університетських курсах. Ці курси організувало "Товариство прихильників української науки, літератури і мистецтва" на чолі з М. Грушевським для тих революційних емігрантів, "що жили на "великій Україні" та про тую Україну мало що могли в себе чути, читати та говорити" [Романович-Ткаченко 1927, 151]. На університетських курсах викладали І. Франко, Ф. Вовк, М. Ганкевич, К. Студинський. Лекції таких відомих українських вчених значно розширили політичний світогляд слухачів. Н. Романович-Ткаченко згадувала: "Ми жили гарячково, ковтали книги з історії революційного руху, знайомилися з творами теоретиків його, одвідували дискусії, лекції, писали, друкували й відсилали туди, до великої в'язниці народів, туди, до гнізда реакції й утисків, свої вогненні слова, звернені до робітників, до селян, слова, що мали творити нове життя, новий суспільний лад, а в першу чергу скинути старий, самодержавний, гнобительський устрій. Цей запальний, революційний настрій зустрічався з настроями читачів видань Р.У.П. і мав викликати пожежу" [Романович-Ткаченко 1925, 117].

Особливо теплі спогади Н. Романович-Ткаченко присвячені постаті І. Франка, який уважно ставився до емігрантів і охоче допомагав їм у різних скрутних ситуаціях. Тим, хто потребував і не міг знайти роботу, І. Франко давав переклади, позичав гроші. "Нас, емігрантів, завжди тягло до нього, вабила його блискуча ерудиція, дотепна бесіда, революційне успособлення... чарували його поезії... Ми ходили на його відчити, виклади, залюбки навідувалися, вишукуючи якусь справу, до "льокаю" Т-ва ім. Шевченка, де в певні години завжди можна було його побачити..." [Романович-Ткаченко 1927, 152], – згадувала вона. До речі, свій літературний псевдонім письменниця отримала саме завдяки І. Франку, який, подаючи до друку її перші твори "Богиня революції",

"Осінь", "До мами", на свій розсуд підписав їх прізвищем Романович, не знаючи, що це конспіративне прізвище її чоловіка.

На Галичині "рупівці" мали значно розширити видавничу діяльність. На той час (літо 1903 р.) у Чернівцях вже виходило періодичне видання "Селянин". А у Львові почали виходити часопис "Праця" та ціла низка брошур: "Соціальна революція" К. Каутського, "Програма робітників" Ф. Лассаля, "Павуки та мухи", "Державна зрада і революція" В. Лібкнехта, "Велика революція у Франції", "Паризька комуна", "Аграрна програма французької робітничої партії", "Студенти і соціалізм" А. Бебеля та інші. Зокрема В. Винниченко переклав брошуру П. Поліванова "Сконав".

Однією зі складових видавничої діяльності партії була публікація художніх творів письменників-"рупівців". У 1903 р. у серії "Політична бібліотека" було надруковано оповідання В. Винниченка "Боротьба" (накладом 3000 прим.) та "Роботи!" (1000 прим.), у серії "Бібліотечка "Селянина" вийшло його оповідання "Солдатики" (3000 прим.). "Белетристичними нарисами агітаційного характеру" назвала ці твори Н. Романович-Ткаченко.

Письменниця так характеризує діяльність Закордонного комітету: "кореспонденти були, друкарня була, засоби теж були... Взагалі, що до коштів, то постачав дбайливо і постійно Д. Антонович (головний нерв і двигун партії в ті часи), все звертаючися до своєї власної кишені. І редакційна колегія видань Р.У.П. могла розпочати працю з тим більшою енергією та заохотою, що читачі нетерпляче чекали отих таємничих новинок – революційних книжок українською мовою.

Був ще клопіт з озброєними вартівими на кордонах. Та Винниченко, Антонович і Скоропис мали добрі зв'язки з "контрабандистами", з місцевими "спецами", що вміли кожну "контрабанду" – чи то сувої шовків, чи паки книжок – поза спиною вартового перепроваджувати. Про це, пам'ятаю, В.В-ко (В. Винниченко – О.Я.) багато й цікаво розповідав нам, та не мало подібного в своїх творах описав" [Романович-Ткаченко 1925, 112]. "Рупівець" Ю. Коллард згадує про небезпечну подорож В. Винниченка: "24 липня він вернув на Україну з транспортом літератури зі Львова. Кордон перейшов біля Волочиська від галицького міс-

течка Скалату до села Мислової, вже по нашому боці. Перевіз літератури zorganizував галичанин Роман Курбас, але пачкар оказався провокатором і В. Винниченка з транспортом заарештовано" [Коллард 1972, 136].

Отже, у спогадах Н. Романович-Ткаченко змальовує постать одного з провідних діячів РУП В.Винниченка, який мав партійний псевдонім "Деде". За участь у студентських виступах його відрахували з юридичного факультету Київського університету без права поновлення у вищих навчальних закладах Російської імперії. Залишивши самовільно примусову службу у війську, Винниченко емігрував до Львова. Саме після однієї з його подорожей зі Львова до Києва Н. Романович-Ткаченко занотує: "Якось я сама вартувала біля вікна (в помешкання щойно принесла досить багато літератури), бачу щось дивне йде: по-європейському убрана постать, з гарним невеличким саквоюжем в руці, проходить під віконням і простує до наших дверей так рішуче, ніби вже був колись тут. Коли я надзвичайно обережно відчинила двері і неймовірно глянула на особу, що стояла в котелку на голові й усміхалася, раптом я все зрозуміла й скрикнула.

– Як, невже це ви, Деде?

Так, це був Деде (Винниченко). Він ще раніш за всіх інших перепровадився був до Львова, а тепер, коли вже там діяльність налагоджено, сів на потяг та, з паспортом на ім'я якогось доброзичливого галичанина в кешені свого європейського убрання, преспокійно доїхав до Києва.

"Але ж коло нас шпики" – промайнуло в мене в голові. І через кілька хвилин впустивши закордонного гостя в кімнату, я висловила свої побоювання щодо його особи.

Але він рішуче не боявся. Пашпорт у нього австрійського громадянина є? Є! Ось він! Ну от, значить, все гаразд. Та й взагалі – вовка боятися, до лісу не ходити" [Романович-Ткаченко 1925, 113].

Як уже зазначалось, В.Винниченко разом з М.Ткаченко виконував агітаційно-редакційні обов'язки в партії. "Деде" часто відвідував помешкання подружжя Ткаченків, розповідав про закордонне партійне життя, брав участь у різних нарадах та в підготованні директив, що висилалися за кордон. В. Винниченко

іноді залишався ночувати у Ткаченків, а згодом оселився в них. У цей час він писав агітаційну белетристику, іноді читав їм уривки з творів, прохаючи поради щодо оформлення діалогів. Н. Романович-Ткаченко згадує: "Питання, що завдавало йому тоді клопоту в літературній роботі, було: чи для яскравості передавати російською мовою розмови осіб, що, як видно з оповідання, в дійсності мають говорити тільки російською мовою? чи позбавляти ці особи колоритності та передавати розмови їхні мовою українською?!" [Романович-Ткаченко 1925, 113]. Варто зазначити, що В. Винниченко-письменник вплинув на становлення Н. Романович-Ткаченко-прозаїка. Вона перекладала його твори з російської мови, зокрема роман "Рівновага" (видавництво "Дзвін"), у власних творах творчо переосмислила винниченківську "ідею чесності з собою" (оповідання "Будиночок над кручею", "Петрусь, Нінусь, Юресь", "На балконі").

Наприкінці 1904 р. серед керівництва РУП поглибилися розбіжності в поглядах на завдання партії. Найбільші суперечності виявилися в питанні про самостійність України. М. Порш виступав провідником самостійницької течії в РУП і непохитно тримався позиції національної розбудови України. У друкованому органі РУП "Праця" він дуже гостро полемізував із Д. Антоновичем, який вважав національне питання не суттєвим для робітників. Розпочалися гострі полемічні сутички між членами партії, що призвело до її розколу.

Аналізуючи різноманітність поглядів, Н. Романович-Ткаченко писала про принципові розбіжності, про розкол "революційного колективу з досить неокресленим, нескристалізованим змістом", який називався РУП: "Весь час роботи Закордонного Комітету в ньому росли дебати, дискусії, непогодження в національному питанні. Катер. Лозенко завжди обстоювала федерацію, в той час, як інші обмежувалися на автономії, а Петро Канівець – "марксівська совість партії" – уперто вимагав різкої соціально-демократичної лінії... Назривав той "процес перетворення партії", що привів до розколу з одного боку і з другого до скристалізування в ближчому майбутньому марксівських елементів в українську соціал-демократичну партію" [Романович-Ткаченко 1925, 115].

Особливістю становлення РУП було те, що в ній стикалися й перехрещувалися різні, навіть несумісні, течії та впливи. До РУП входила українська молодь найрізноманітніших політичних напрямів – від радикально-націоналістичного до соціалістичного. Кожний напрям еволюціонував, змінювався, що призводило до більш чіткої внутрішньої політичної диференціації та відокремлення від РУП самостійних політичних партій і груп.

Варто зазначити, що більшість колишніх членів РУП відіграла визначну роль в політичній історії Української революції 1917–1920 рр. Членами Центральної Ради були: Д. Антонович, В. Винниченко, С. Єфремов, Ф. Матушевський, М. Міхновський, М. Порш та ін. Зокрема чоловік письменниці Н. Романович-Ткаченко був членом Центральної і Малої Рад, обіймав посади Генерального секретаря судових справ та Міністра внутрішніх справ УНР. На Всеукраїнському національному конгресі М. Ткаченко виступав з доповіддю "Автономія України в федеративній республіці".

Отже, РУП належить видатна роль у політичній історії України. Ця партія об'єднала українських молодих діячів початку ХХ ст. й підготувала їх до політичної боротьби й активності у 1900-х рр. і в пізнішому українському русі за незалежність. Своєю організаційною і пропагандистською діяльністю РУП викликала піднесення свідомості українського селянства у 1900-х рр. і відновлення їхньої боротьби за покращення умов праці та громадянських прав. А письменниця й активна громадська діячка Н. Романович-Ткаченко у своїх спогадах відобразила історію революційної діяльності цілого покоління української молоді, залишила цікаві свідчення про її чільних представників.

1. Ветров Р.І. Політичні партії України в першій чверті ХХ століття (1900–1925 рр.) / Р.І. Ветров, С.П. Донченко; МОНУ Дніпродзержинський держ. техн. ун-т. – Дніпропетровськ; Дніпродзержинськ: Поліграфіст. – 2001. – 245 с.
2. Коллард Ю. Спогади юнацьких днів 1897–1906 / Ю.Коллард. – Торонто: Срібна Сурма, 1972. – 223 с.
3. Романович-Ткаченко Н. На дорозі до революції. Уривки зі споминів // Україна. – 1925. – Кн. 4. – С. 103–128.
4. Романович-Ткаченко Н. Доктор Іван Франко (Малюнки зі споминів) // Україна. – 1927. – Кн.4. – С. 151–155.
5. Субтельний О. Україна: історія / О.Субтельний. – 2-ге вид. – К.: Либідь, 1992. – 512 с.
6. <http://uk.wikipedia.org/wiki>.

## БУТТЯ НА МЕЖІ: ЕКЗИСТЕНЦІЙНА ПРОБЛЕМАТИКА МАЛОЇ ПРОЗИ В. ВИННИЧЕНКА ТА Ю. ГУДЗЯ

*"Та поміж усіх слів незвичайним  
залишається ціле життя..."*

Ю. Гудзь

*У статті проаналізовано екзистенційну проблематику художніх творів В. Винниченка та Ю. Гудзя. Проблема буття є основою творчості цих письменників, тому крізь призму жанрових різновидів окреслюється система, в якій зображується людина, її психіка й поведінка в певних життєвих ситуаціях.*

**Ключові слова:** *релігійний та атеїстичний екзистенціалізм, модернізм, постмодернізм, віра, буття, існування, людина, особистість, поведінка, свобода, художній прийом.*

*В статье проанализировано экзистенциальную проблематику художественных произведений В. Винниченка и Ю. Гудзя. Проблема бытия является основой творчества этих писателей, поэтому сквозь призму жанровых разновидностей вырисовывается система, в которой изображается человек, его психика и поведение в определенных жизненных ситуациях.*

**Ключевые слова:** *религиозный и атеистический экзистенциализм, модернизм, постмодернизм, вера, бытие, существование, человек, личность, поведение, свобода, художественный прием.*

*The article deals with the existential problems of artistic works of V. Vynnychenko and Yu. Hudz'. The problem of existence is the basis of works of these writers, therefore through the prism of genre versions is developing such system in which the depicted person, his/ her state of mind and behavior in certain situations are represented.*

**Key words:** *religious and atheistic existentialism, modernism, postmodernism, faith, life, existence, person, personality, behavior, freedom and artistic method.*

Буття на межі – одна із провідних тем у філософії та літературі ХХ століття. Ця екзистенційна проблема пов'язана зі становленням модерного способу відображення дійсності та формування нових художніх прийомів змалювання особистості. Однак упродовж ХХ століття естетичні відкриття в цій царині змінювалися. Особливо виразно це простежується, якщо порівнювати художні практики письменників початку та кінця ХХ століття – очевид-

ним стає, що проблема буття людини є актуальною для усіх часів, а от художні способи модифікуються та увиразнюються.

*Актуальність* теми статті полягає в тому, що в ній уперше співставляються художня творчість В. Винниченка та Ю. Гудзя крізь призму екзистенціалізму. Жанрові різновиди прози обох письменників дозволяють побачити систему, в якій зображується людина, її психіка й поведінка в певних ситуаціях та у світі вцілому. Важливим для дослідження є проблема співіснування художніх прийомів, утілених у малій прозі В. Винниченка та Ю. Гудзя на початку та в кінці ХХ ст.

*За методологічну основу* взято праці Ж.-П. Сартра, К. Ясперса, А. Камю, М. Бердяєва, Лесі Українки, В. Винниченка, Ю. Коваліва та інших дослідників.

*Об'єктом дослідження* обрана мала проза письменників. *Предметом* – особливості екзистенційних мотивів у повісті "Голота" В. Винниченка та "Змовники" Ю. Гудзя.

*Мета* статті – висвітлити оригінальність трактування екзистенційної проблематики у творчій практиці Ю. Гудзя й В. Винниченка з погляду становлення й формування новітніх способів моделювання дійсності та особистості: модерного – на початку ХХ ст. і постмодерного – наприкінці ХХ ст. Для цього необхідно вирішити ряд завдань: вирізнити та проаналізувати провідні теми у творчості В. Винниченка та Ю. Гудзя; систематизувати та охарактеризувати основні прийоми художнього змалювання особистості у творчості обох письменників; висвітлити спільні й відмінні риси у відтворенні екзистенційної проблематики в прозі В. Винниченка та Ю. Гудзя.

Література ХХ століття в основному присвячена проблемам духовного становлення особистості й відображає людину в ситуації духовного розлому. Ці питання найкраще висвітлені філософами-екзистенціалістами ХХ ст. – у міркуваннях прихильників так званого релігійного екзистенціалізму (К. Ясперс, Г. Марсель, М. Бердяєв) та атеїстичного (М. Гайдеггер, Ж.П. Сартр, А. Камю). Письменники-екзистенціалісти серед найістотніших причин трагічної невлаштованості людського життя на перше місце висували категорії абсурду буття, страху, відчаю, самотності, страждання, смерті. *"Для них трагічне начало – ірраціональне, всеохопне ставлення людини до життя, універсальний спосіб буття люди-*

ни в суспільстві, бо світ – абсурдний, ніщо, а існування, екзистенція людини – це "буття для смерті" як єдиної мети й підсумку існування" [Гром'як 2007, 219–220]. Перебування на межі між життям і смертю, між вічністю та минушим, між реальним буттям та абсурдним, вимагає від особистості надзвичайних душевних зусиль та глибокого духовного життя. "Межовий стан" як важливий екзистенціал людського буття інтегрує усі інші, бо фіксує проблематичність, невмотивованість, але водночас і рухливість, динамізм та діалогізм людського існування.

В українській літературі на початку ХХ ст. екзистенційна проблематика була в центрі уваги багатьох письменників. Художні твори В. Винниченка є яскравим прикладом так званого психологічно-соціального екзистенціалізму, сконцентрованого на проблемах буття маргінального героя, його стосунків і віри в тих соціальних перешкодах, які не дозволяють йому існувати у гармонії із самим собою. Саме в такі умови поставлені робітники панської економії повісті В. Винниченка "Голота", де витворено "історію скривдженої душі" усіх героїв. За словами Лесі Українки, "В. Винниченко взяв об'єктом свого спостереження великий натовп людей, 12 осіб робітників економії, та зате всього його вивчив і розчленив, і вияснив особистість кожного члена в її сутності і в її ставленні до оточуючих..." [Українка 1989, 255]. У цьому творі автор зосереджує увагу не на подіях, а на переживаннях та думках робітників, і все це відбувається в глибині свідомості кожного із них.

Живучи в нестерпних умовах, вони є приреченими, тому виникають такі питання: "... що ти (Трохим. – М.Я), або я (Юхим. – М.Я)?.. Для чого ти живеш, для чого я... (...) До чого? Навіщо?.. Кому воно, нащо воно?.. А для чого живе воно (Маринка. – М.Я)" [Винниченко 1989, 272–273]. У хаосі невизначеності, всезагальної відчуженості, пошуку життєвого шляху людина стає самотньою, роздвоєною і дезорієнтованою. Герої В. Винниченка намагаються знайти ту опору, відштовхуючись від якої можна знайти орієнтири у житті. "А от як... приміром... скажуть... мені знайти таку точку...свою...значить точку... таку точку, щоб... як жить..." [Винниченко 1989, 274].

Усі ці прості, неписьменні, гнані й затуркані працею та бідною робітники "чорної кухні" поміж собою постійно міркують про

добро, правду, Бога. Озлоблений життям Трохим звертається до дівчини Саньки з риторичним питанням крику душі: *"А тобі Бог багато дав, хоч ти свята та Божжа?"*. Натомість старий дід Юхим апелює до нього з такими словами: *"Ні, ти, Трохиме, не смійся. У Бога, брате, треба вірити. Бо наш брат – без віри в Бога одна худоба і більше нічого. Без Бога наш брат – не чоловік"* [Винниченко, 1989, 272]. Попри всю безглуздість життя людини у світі, їй завжди була потрібна певна осмисленість, тому за абсолютну й вищу основу вона обирає Бога. За К. Ясперсом, свобода людини розглядається як покірність Божій волі, та ж людина, яка хоче отримати реальну свободу, насправді отримує життя без мети. Окрім того, в процесі свого існування кожна особистість орієнтується на авторитети: без авторитету (яким і виступає найчастіше Бог) узагалі неможливе людське існування.

Людина своїм вчинками (діями) створює певний образ людини, який вона обирає, бо, обираючи себе, вона обирає людину взагалі. Як стверджує Ж.-П. Сартр, людина своїм вчинком штовхає на той чи інший шлях життя не тільки себе саму, а й усе людство. Натомість атеїстичний екзистенціалізм виходить із положення "Бога немає", а тому людині все дозволено. Інакше кажучи, людина живе у світі, де віру та надію втрачено, а тому людині треба жити без вищого сенсу та благодаті. З точки зору Ж.-П. Сартра, А. Камю та інших атеїстичних екзистенціалістів, це означає, що людина покинута, безпорадна, тому що ні в собі, ні зовні їй немає на що спертися, у неї немає і не може бути жодних виправдань. У результаті, якщо існування передує сутності, то посиленням на раз і назавжди дану людську природу нічого не можна пояснити. Це означає, що немає детермінації сутності людини. Турбота, страх, тривога, совість, рішучість та інші модуси людської екзистенції (існування) визначаються тільки через "ніщо" – смерть, вони є, власне кажучи, різними способами дотику з "ніщо"; руху до нього, або втікання від нього кожної людини.

Принцип сартрівського екзистенціалізму: людина відповідає не тільки за себе, але й за інших людей. З точки зору Ж.-П. Сартра, істина осягнення людини як себе самої це: *"Cogito, ergo sum"* ("Я мислю, отже, я існую"). Дух набуває сили буття в кожній людині. Проте в *"cogito"* людина відкриває не

тільки себе саму, а й інших людей. Інакше кажучи, через "Я мислю" людина осягає себе перед іншою особою, тобто інша людина осмислюється нею, як і вона сама. Так само й герой повісті "Голота" В. Винниченка, дід Юхим розмірковує вголос перед своїми товаришами: *"– Да-а... розум – велике діло. Коли б я з розумом крав, то й по тюрмах не сидів би. Коли хочеш красти, то вже крадь так, щоб хоч і в тюрмі посидіти, так уже потім і пожити. Крадь у того, хто багато має, а ще краще, хто сам краде"* [Винниченко 1989, 272]. А кругла сирота Маринка, *"що впивалась просто в кожне слово, раптом почервоніла вся, сміливо підняла на діда свої злякані очі і промовила: – Я тепер вже нікого не буду боятися. Я вже тепер... Я не боюсь..."* [Винниченко 1989, 273]. Так і вийшло, що Маринка, увібравши 65-літній досвід діда Юхима, відважилась на крадіжку "миндалі" у паничів. Звідси й виходить, що для того, щоб з'ясувати будь-яку істину про себе саму, людина повинна пройти через іншого, як у творі бідна сирота перейняла негативний досвід діда. Саме дід Юхим був необхідний Марині для розуміння власного існування та для її самопізнання.

Для екзистенціаліста в людини немає сутності для її існування – усвідомленого особистісного буття. Це означає, що людина спочатку існує (з'являється і займає місце в матеріальному світі), а тільки потім "формується" – входить у сферу справжніх сутностей і смислів. З точки зору екзистенціалістів, людина тому й не піддається науковому визначенню, що вона спочатку нічого собою не становить, позбавлена будь-якої природи, що визначає її індивідуальне, особистісне буття. Людина стає людиною лише пізніше.

Людина є лише тим, що вона сама із себе "ліпить". Вона є так званим "проектом" самої себе, і вона існує лише настільки, наскільки сама себе здійснює. Тобто людина вступає в життя й сама визначає свій образ, поза яким нічого немає. Тільки дійсність береться до уваги. Боягуз відповідальний за своє боягузтво, брехун за свою брехню і т. д. Інакше кажучи, людина сама творить себе й своє життя. Саме вона сама стає боягузом, брехуном, негідником... У цьому сенсі слід прислухатися до екзистенціалістських філософів, що підкреслюють відповідальність людини за свої вчинки у житті.

Один із героїв твору В. Винниченка *"Голота"* – Юхим – спочатку штовхає Килину на вчинок, що перечить її моралі: *"Одним словом, дівко... Живи, поки можеш жити... Та й плюнь на все! Один раз живеш, так хоч раз же й гуляй!"* [Винниченко 1989, 330], а потім застерігає: *"...Килино, не ходи... Од серця тобі говорю... Не треба... Обманить ще... обдурить..."* [Винниченко 1989, 331], водночас, змінює свою думку – кажучи, щоб робила на свій розсуд: *"Як знаєш..."* [Винниченко 1989, 331] і врешті, допомагає його здійснити.

Моральний світ героїв повісті різноплановий, це світ, де паує два рівні правил та моралі. У важких суспільно-побутових умовах антихристиянськими настроями перш за все сповнені люди нижчого суспільного прошарку. Таким чином, автор наповнює одного героя амбівалентністю почуттів, разом з тим герой не завжди зберігає мрію про сакральне й залишається непохитним щодо моральних принципів.

Говорячи про екзистенційні чинники у творчості В. Винниченка, сучасний літературознавець Ю. Ковалів зауважує, що *"письменника постійно бентежила проблема достеменного людського існування, знеціненого механістичною цивілізацією з її часто фальшивими орієнтирами, що привносить загострене чуття безглузлого животіння, породжує метафізичний страх, а відтак зумовлює приголомшливе прозріння онтологічної справжності, потреби невідчужуваної свободи"*. [Ковалів 2004, 107]

З точки зору екзистенціалістів свобода втілюється, по-перше, через розширення й навіть універсалізацію особистої відповідальності і, по-друге, через інтерпретацію своєї діяльності в контексті загального взаємозв'язку та долі людської духовності. Такі філософські принципи екзистенціалізму чітко відтіняють важливу ідею вдосконалення особистості, що сприяє розвитку вільного й гідного суспільного життя.

Наприкінці ХХ ст., у добу постмодернізму, в українській літературі тональність екзистенційної проблематики видозмінюються, скажімо, у творчості Ю. Гудзя з'являються ідеї релігійного екзистенціалізму, який також розглядає питання існування людини. Герої новели *"Змовники"* висловлюють свої думки у формі монологів, в яких вони розмірковують про стосунки між

Богом та людиною, про несправедливе ставлення Господа до близьких їм людей, про проблеми усвідомлення власної смертності. Персонаж-чоловік, пройшовши армійську службу і зазнавши там усю жорстокість та насильство влади над людиною, вирішує знайти відповіді на свої питання в духовній семінарії, де вже його потім звинувачують у вільнодумстві і звідки ледь не виганяють. І, як не парадоксально, саме тоді він усвідомлює: *"У справжньому духовному спілкуванні не буває стосунків на рівні хазяїна-правителя і його рабів... Бо що є основою моєї духовної автономії, як не моя відкритість любові Божій?"* [Гудзь 2001, 133]. Адже існування Бога робить людину істотою незалежною, бо ставлення до Бога визначається не як залежність, а як істинна свобода. Перед Богом, у зверненні до нього, – підкреслює прихильник релігійного екзистенціалізму М. Бердяєв, – людина піднімається і перемагає цей світ. Стосунки між Богом та людиною – таємниця любові, потреби люблячого в любленому. До чого і приходять герої новели: *"...діалог людини і Бога – то завжди таїна любові; люблячий потребує Його любові, яко і Він потребує найглибшого людського почуття"* [Гудзь 2001, 134]. Герой вважає, що треба відмовитися *"від раціональної (й безбожної за своєю суттю) ідеї, що правителем цього світу є Бог"* [Гудзь 2001, 134]. Це взаємний процес, який дає найвищий сенс існування людини. Таким чином, Н. Бердяєв відстоює не тільки божественність людини, але й "людяність" Бога. Бог народжується в людині – і людина піднімається та збагачується, але й людина народжується в Богові – і цим збагачується Божественне життя. Саме тому образ Христа тут є символом, народженням Бога в людині та народженням людини в Богові.

К. Ясперс вважає, що людське існування розкривається в "пограничних ситуаціях" – у станах страждання, боротьби, жорстокості й ворожості світу, в яких живе людина. Смерть близьких людей героїні й стала для неї кризою, що призвела до переосмислення сутності її буття: *"Згадаю, як помирала баба Якилина, й самій жити не хочеться"* [Гудзь 2001, 129].

Під впливом міркувань персонажа твору Йоля втрачає свої сумніви щодо Бога й починає розуміти істину. Фінал новели дуже символічний: герої перетворюються на метеликів: *"Чути шурхіт"*

*і шелест: зі згортків, долаючи опір казенного сукна, випрочуються тіла і крила двох метеликів, – великих, неймовірно красивих. Скриплять прочинені двері в палату, але нікого за ними нема. Торкнувшись на мить крильми одне одного, метелики вилітають у лікарняний коридор і щезають, ховаються в теплій темряві..."* [Гудзь 2001, 135]. М. Бердяєв та інші прихильники релігійного екзистенціалізму підкреслювали, що Бог є Дух, і зустріч з ним можлива лише в духовному досвіді, у свободі, в екзистенціальному спілкуванні, і аж ніяк не в світі об'єктивації, де мають місце відчуженість об'єкта від суб'єкта, поглинання неповторного індивідуального універсальним безособовим і усередненим, детермінація ззовні, закриття свободи й знищення будь-якої оригінальності в думках. Єдиний спосіб розірвати світ об'єктивації – це звільнитися від рабства, прорватися у вічність, здійснити перемогу над буттям. Саме у творчому акті, яким є екстаз, трансцендування, і відбувається, за М. Бердяєвим, звільнення людини від тяжкості світу об'єктивації, оскільки, власне, у творчому акті розривається замкнутість людського існування. Такий процес трансцендування можна й спостерегти на прикладі головних героїв, які, бувши гусінню і шукаючи істину, знаходять її та перетворюються на *"великих, неймовірно красивих"* метеликів, які *"намагаються (чи відмовляються) заново жити..."* [Гудзь 2001, 135]. Відчувши один одного – споріднену душу, герої твору в ході розмови знаходять спільні точки дотику та стають *"змовниками"*.

Людська особистість – це свобода й незалежність щодо природи, суспільства, держави, оскільки вона не детермінована нічим, навіть Богом. *"Якщо Його нема, то людина перетворюється на істоту, цілком залежну від суспільства й держави, від природи й світу, – коли немає Його... І мої відносини з Ним визначаються не рабською залежністю, а моєю і Його свободою"* [Гудзь 2001, 133 – 134] – до такого ж висновку приходять і герої твору Ю. Гудзя.

Ідеї релігійного екзистенціалізму свідчать про те, що людська особистість не є частиною світу, вона співвідносна світу й Богу і детермінує себе стосовно Бога. У цьому внутрішньому ставленні до Бога, зустрічі й спілкуванні з ним, особистість черпає сили для вільного ставлення до світу. Саме Бог є гарантом свободи проти поневолення людини владою природи та суспіль-

ства. А це означає, що людська особистість – це абсолютний екзистенційний центр, оскільки тільки вона має чуттєвість до страждань та радощів. Ніщо інше в об'єктивному світі цим не володіє. Тобто, і для релігійного екзистенціалізму особистість – теж щось унікальне, неповторне, абсолютно незалежне.

Таким чином, для філософії екзистенціалізму немає абстрактної людської природи, сутності людини, незалежної або тої, яка передує існуванню. Саме життєвий досвід кожної людини, її конкретне існування є первинним для цієї філософії. Теорія екзистенціалізму не робить з людини об'єкт, вона завжди виходить з особистості людини як суб'єкта дії. Тим самим філософія екзистенціалізму підкреслює гідність і значимість кожної людської особистості, абсолютної цінності особистості, її справжньої величчї й невід'ємних прав на духовну свободу та гідні умови життя.

Постмодерністська література кінця ХХ ст. зазвичай має розмитий сюжет, звичне читацьке сприйняття руйнується, головний герой відсутній, і вже частіше в його ролі виступає сам автор. Віддзеркаленням такої літератури є творчість Ю. Гудзя, в чіїх творах стирається межа між героєм і автором, реальністю і вимислом. Часто автор послуговується своїм життєвим досвідом, відтворює події та близьких йому людей. У новелі "Змовники" він згадує своїх рідних бабусю Якилину та діда Рибака, навіть не змінюючи їхніх справжніх імен. Тут на перший план виходить не подія, а її психологічне підґрунтя, відтворення того, як зовнішні чинники позначаються на почуттях персонажів, на плинності й зміні їх настроїв, переживань. Новела ведеться від імені чоловіка та дівчини Йолі, а на завершення третьою особою стає сам автор, чий голос відчуваємо начебто за лаштунками твору: *"За віконними шибками темно, але в палаті поволі світлішає: щось сіється з невидимого джерела"* [Гудзь 2001, 135] і кожен герой сповнився благодаттю Божою, коли Дух Святий торкнувся серця. *"Торкнувшись на мить крильми одне одного, метелики вилітають..."* [Гудзь 2001, 135]. Адже коли з'являється благодать, тоді серце наповнюється любов'ю.

Відмінності в ідейній будові творів чітко простежуються через різне використання художніх прийомів. У В. Винниченка в повісті "Голота" застосовано нові екзистенційно-аналітичні принципи художнього мислення. Цілісний драматичний сюжет

розгортається через поєднання описів, реплік, діалогів персонажів, цитат, затримок фабульного руху дії й створення екзистенційного конфлікту різними персонажами. В автора на першому місці стоїть динаміка діалогу та вчинку персонажа, а тільки потім виникає моральна оцінка вчинку героя, динамічне письмо, готові змальовані характери персонажів як данина соціально-психологічному письму. У Ю. Гудзя – ж навпаки спочатку розгортається динаміка думки, психологічно-настровеє письмо, в якому вчинок героя виникає і формується після або у процесі роздумів над своїми діями й дійсністю. Це монологічний тип письма, а не динамічно сюжетний, характери героїв подано Ю. Гудзем у процесі становлення, а не готові й застигли, як у В. Винниченка.

Екзистенціалістська філософія – оптимістична, незважаючи на песимістичне забарвлення деяких своїх тверджень. Вона – оптимістична, оскільки вчить, що становлення людини відбувається не тоді, коли особа замикається в собі, ізольована від інших, а коли переслідує будь-яку мету поза собою. У зв'язку з цим саме екзистенціалізм доводить, що людина повинна знайти себе і переконатися, що ніщо не може її врятувати від себе самої. Екзистенціалізм тим самим звільняє людину від усіх надій та ілюзій про те, що вона може стати вільною завдяки чомусь поза себе самої. Саме екзистенціалізм вчить, що кожна людина повинна зробити свій індивідуальний, особливий внесок у спільну творчість і творення спільного життя людей. Тільки в цьому випадку діяльність людей може стати взаємодоповнючою, яка створює єдине ціле замість повторення одних і тих же дій.

1. Винниченко В.К. Краса і сила / упоряд., авт. приміт. Федченко П., авт. передм. І. Дзеверін. – К.: Дніпро, 1989. – 752 с. 2. Гудзь Ю. Замовляння невидимих крил. – Тернопіль: Джура, 2001. – 160 с. 3. Ковалів Ю.І. Подія та синдром В.Винниченка //Юрій Ковалів. Скрипторій. – Біла Церква: Буква, 2004. – 172 с. 4. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р.Т. Гром'яка, Ю.І. Коваліва, В.І. Теремка – 2-ге вид., випр., допов. – К.: ВЦ "Академія", 2007 – 752 с. (Nota Bene). 5. Сартр Ж.-П. Екзистенціалізм – это гуманизм // Сумерки богів. – М.: Политиздат, 1989. – С. 319–344. 6. Бердяев Н.А. Судьба человека в современном мире. К пониманию нашей эпохи // Бердяев Н.А. Философия свободного духа. – М.: Республика, 1994. – С. 317–362. 7. Українка Леся. Твори: У 12 т. – Т. 12: Статті. – К.: Книгоспілка, 1930. – С. 265.

# МОВОЗНАВСТВО

Є. Д. Ангерчік, асп.,  
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

## ЛЕКСИЧНІ ЕЛЕМЕНТИ РОЗМОВНО-ПОБУТОВОГО СТИЛЮ У ПРОЗОВИХ ТВОРАХ В. ВИННИЧЕНКА "СТУДЕНТ" ТА "КУМЕДІЯ З КОСТЕМ" І В. ГАБОРА "ШВОНЦ" ТА "ПОЛЮВАННЯ У ВТРАЧЕНОМУ ПРОСТОРИ"

*У статті розглядаються основні лексичні елементи розмовно-побутового стилю на матеріалі прозових творів В. Винниченка "Студент" та "Кумедія з Костем" і В. Габора "Швонц" та "Полювання у втраченому просторі" та вплив часового і територіального простору на розвиток розмовної лексики.*

**Ключові слова:** проза, розмовно-побутовий стиль, часовий та територіальний простір, територіальний діалект, розмовна та побутова лексика, наріччя.

*В статье рассматриваются основные лексические элементы разговорно-бытового стиля на материале прозаических произведений "Студент" и "Комедия с Костей" Владимира Винниченка, и "Швонц" и "Охота в потерянном пространстве" Василия Габора. Также рассматривается влияние временного и территориального пространства на развитие разговорной лексики.*

**Ключевые слова:** проза, разговорно-бытовой стиль, временное и территориальное пространство, разговорная и бытовая лексика, территориальный диалект.

*The article deals with the issue of rendering the main lexical elements of colloquial and casual style in the work "Student" and "The Comedy with Kostia" by Volodymyr Vynnychenko, and "Schwontz" and "Hunting in Lost Space" by Vasyl Gabor. The analysis shows whether the time and territory space influence on developing of colloquial words.*

**Key-words:** prose, colloquial and casual style, time and territory space, territorial dialect, colloquial and casual words.

До творів В. Винниченка та В. Габора постійно звертались як літературознавці, так і мовознавці, адже доробок авторів репрезентує співвідношення та взаємодію різних лексичних масивів у творенні цілісного художнього світу. Але на сьогодні ще недостатньо вивчено лексичні елементи розмовно-побутового стилю, зокрема, у прозаїчних творах В. Винниченка "Студент" і "Куме-

дія з Костем" та В. Габора "Швонц" і "Полювання у втраченому просторі" створює необхідність проведення ретельного дослідження зазначеного питання і обумовлює його **новизну**. Тому **метою** цієї статті є виявлення функцій розмовно-побутового стилю на прикладі зазначених творів В. Винниченка та В. Габора. **Завданням** статті є порівняльний аналіз лексичних елементів розмовно-побутового стилю у творах, вплив часового та територіального простору на розвиток розмовної лексики.

Для вивчення та порівняння лексичних елементів розмовно-побутового стилю у прозаїчних творах В. Винниченка "Студент" та "Кумедія з Костем" і В. Габора "Швонц" та "Полювання у втраченому просторі" необхідно визначити, що таке розмовно-побутовий стиль та в чому полягає специфіка розмовно-побутового стилю взагалі.

Ясна річ, розмовність та побутовість не обов'язково може спостерігатися в усьому тексті. Їх можна простежити або у діалозі героїв твору, або автор може використовувати елементи побутовості для того, щоб позначити місце знаходження героїв [1, 6, 7].

Необхідно зауважити, що розмовно-побутовий стиль відіграє значну роль у формуванні мовленнєвих навичок. Побутове мовлення людини часто зазнає впливів жаргонів і діалектів інших мов. Тому культура мовлення багато в чому залежить від опанування особливостей розмовно-побутового стилю та розуміння його функцій у мові. А основна функція цього стилю – спілкування, обмін думками між двома або кількома мовцями. Розмовно-побутовий стиль використовується в бесідах на неофіційні теми в умовах непередбаченого, невимушеного спілкування. Висловлювання в цьому стилі, часто вільні у виборі слів і виразів, розкривають ставлення автора до предмета мовлення і до співбесідника. Суттєвими рисами розмовно-побутового стилю є використання розмовної лексики, емоційно забарвлених слів і виразів, діалогічного та полілогічного характеру мовлення. Цей стиль широко застосовується і в писемному мовленні, зокрема в творах художньої літератури. Розмовно-побутовий стиль має велике значення для вироблення культури усного мовлення в усіх сферах суспільної і побутової мовної практики людини, бо він є дійовим засобом створення стійких навичок нормованого

і багатобарвного мовлення кожної людини. Така багатогранність названого стилю і визначає **актуальність** нашого дослідження.

Так, лексичні елементи розмовно-побутового стилю простежуються в означених прозаїчних творах. Необхідно зауважити, що В. Винниченко писав на початку ХХ сторіччя, а В. Габор вже наприкінці. І тут потрібно простежити, чи вплинув часовий простір на розвиток розмовної лексики.

Без сумніву, твори В. Винниченка будуть відрізнятися від творів В. Габора, оскільки у кожного автора свій певний стиль писання, власний мовний світ. Досліджуючи саме лексичні елементи розмовно-побутового стилю, тут має значний вплив на їх відтворення у текстах територіальний простір авторів. Адже В. Винниченкові притаманне південно-східне наріччя, а В. Габору – південно-західне. Кожному з цих наріччів властиві певні лексичні особливості.

Так, у творах ми спостерігаємо використання територіальних діалектизмів, тобто "слів, активне користування якими обмежується певними середовищами і належать до лексики обмеженого функціонування" [10]. Територіальні діалектизми відомі лише певній місцевості. Автори використовують їх для надання творах місцевого колориту. Наприклад, у творі "Швонц" В. Габора ми часто зустрічаємо наступні діалектизми: *"Він то сідав на стілець, то схоплювався з нього, але весь час дивився на квадратне дзеркальце, зіперте на полив'яний **дзбанок...**", "...– **А шляк би її трафив**, сапка і та буває гостріша, – тихо кляв бритву й далі вперто шкріб нею щетину на підборідді", "Вони такого не чекали од свого **газди...**" [14].*

Усі виділені діалектизми є територіальними, оскільки використовуються лише на Галиччині. "Дзбанок" – це глекоподібний, глиняний, дерев'яний посуд. "Газда" – господар [8]. "Шляк би її трафив" – вказує на почуття та емоції. Таким "цілющим" висловом галичанин благословляє будь-який трафунок (випадок). Залежно від обставин він лікується цим магічним логоеліксиром роздратовано або меланхолійно, грубо або ніжно, голосно або тихо. Семантика тих слів така ж сумбурна і нечітка, як доля всієї Галичини, а в ній – доля кожного галичанина, який у щасті чи горі, у люті чи доброті, в гидливості чи захопленні кричить, вигукує, промовляє, шепоче улюблене заклинання: "Шляк би його трафив!"

Де ще, окрім Галичини, людина, бажаючи раптово остудити душу, обходиться набором цілком пристойних слів? Галичанин не матокається, він просто промовляє: "Шляк би його трафив!", тобто передає долю супротивника на розсуд трафункові. Спробуйте так щиро виразитися, щоб і на душі полегшало, і цензура залишилася без претензій. "Шляк би його трафив! – приклад того, що галичанин до кінчиків нервів залишається європейцем. З німецьким "шляк", з міжнародним "трафив", з українським "тебе" [9].

У В. Винниченка спостерігається часте вживання русизмів, що є характерно для південно-східного наріччя, наприклад широко представлені дієслова неозначеної форми з закінченнями – **ть**: *наплювать, вимотать, вилітать, розжалобить, быть, вірить* ("Студент") [11]; *кинуть, заткнуть, налазить* ("Кумедія з Костем") [12]. Також ми простежуємо русизми у вигляді вигуків: *"Не!", "Тю!"*; прикметника *"льогкі"*, іменників *"халера", "рощот"*; прислівників *"довольно", "куди попало"* [12]

Як вже було зазначено, до розмовної лексики належать насамперед яскраво забарвлена лексика, а також значна частина лексики застарілої та діалектної, яка сприймається як розмовний елемент. Особливо характерні слова з суфіксами пестливості чи згрубілості. Але крім слів з лексико-граматичними суфіксами до розмовної лексики належать чимало слів з лексико-семантичними суфіксами і деякими префіксами. Ці слова, як правило, належать до певних, досить чітко означених тематичних і словотворчих груп. Чисто "лексична" розмовність тут поєднується іноді з "словотворчою", тобто лексичний і словотворчий рівні ніби перетинаються. [4] Розглянемо далі основні групи таких слів у прозових творах В. Винниченка "Студент" та "Кумедія з Костем" і В. Габора "Швонц" та "Полювання у втраченому просторі". У прозових творах ми спостерігаємо вживання:

1. Іменника жіночого роду із суфіксом -н-, що має розмовний негативний характер: *"брехня"* [11, 14];

2. Назви дружин за прізвищем чоловіка: *"Домахина", "Козубиха"* [11];

3. Назви на означення людей за характерними негативними особистими рисами та ознаками з суфіксами **-ун-, -ух(а), -ак(а), -к-, -юк-**: *"брехун", "ласунха", "шептун", "байстриук", "виродок", "дівка"* [11, 12, 13, 14];

4. Слова побутового вжитку з суфіксами **-ик-**, **-ок-**: "горщик", "мотузок", "клаптик", "картузик", "дзбанок", "долівка" [12, 13];

5. Назви осіб за професією, родом занять та розмовно-просто-річним характером: "куховарка" [12];

6. Іменники з ласкаво-пестливим забарвленням: "кузочка", "оченята", "голубчику" [11, 12];

7. Якісні прикметники з лексико-семантичним суфіксом **-уват-**, що творяться від розмовних, та від нейтральних основ: "вайлуватий", "зеленкуватий" [12, 13];

8. Якісних прикметників з суфіксом **-ав-** (**-яв-**), **-еньк-**: "білявий", "чорнявий", "вузенький", "ріденький", "гостренький" [11, 12, 13, 14];

9. Прислівники, які походять від прикметників: "очевидячки", "тоненько-тоненько", "насмішкувато", "достоту", "сиротливо" [11, 12, 13, 14];

10. Дієслова та дієслівні фразеологізми з ознаками розмовно-сті: "наїжити", "силкуватися", "шпурляти", "валятись", "тупчитись", "бовкнути", "буркнути", "зішкребти", "кректати", "ійокати", "захарчить", "розмітати", "вимахувати", "відсахнутися"; "икирити (вишкірити) зуби", "кинуть за пазуху жарину", "хакати, як дроворуби", "затермосити головою", "вийти на прю" [11, 12, 13, 14].

Дуже часто ми зустрічаємо у творах В. Винниченка діалектні дієслова з префіксами **од-**, що є цілком типово для південно-західного наріччя: *одриватися, одкладати, одбігати, одходити, одповідати, оддати, одмахуватися*, [12]; *оддати, одсовувати, оддійти, одбиватися* [11].

Отже, проаналізувавши лексичні елементи розмовно-побутового стилю прозових творів В. Винниченка "Студент" та "Кумедія з Костем" і В. Габора "Швонц" та "Полювання у втраченому просторі" ми дійшли висновку, що певну відмінність у відображенні розмовної лексики все ж таки несе територіальний простір, аніж часовий. Ми побачили, що у творах чимало розмовної лексики, але як зазначає дослідниця Пентилюк М.І. у своїй праці "Взаємодія усних і писемних стилів" "письменник не повинен зловживати такою лексикою у своїх творах, навіть там, де він змальовує реальну мову персонажів з низькою загальною

культурою. Але розмовно-просторічні слова, якщо вони вживаються з почуттям міри, можуть бути цілком доречними, оскільки чимало з них відзначаються влучністю і образністю". [2; 37–56].

1. *Бабич Н.Д.* Практична стилістика і культура української мови. – Л.: Світ, 2003. 2. *Взаємодія усних та писемних стилів мови* / М.І. Пентилюк; М.М. Пилинський. – К.: Наукова думка, 1982. – 179 с. 3. *Гнатюк Л.П., Бас-Кононенко О. В.* Українська мова: Навч. посіб. – 4-те вид., випр. і доп. – К.: Знання-Прес, 2006. – С. 254 – 256. 4. *Мова і час: розвиток функціональних стилів сучасної української літературної мови.* – К., 1977. – 237 с. 5. *Пентилюк М. І.* Культура мови і стилістика: Пробний підруч. для гімназій гуманітар. профілю. – К.: Вежа, 1994. – 240 с. 6. *Сучасна українська літературна мова.* За ред. М. Плющ. – К.: Вища школа, 1994. 7. *Труб В.М.* Особливості семантичної інтерпретації лексики і висловлювання (цільові, модальні, темпорально-просторові та оцінні аспекти): Монографія. – К.: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2007. – 324 с. 8. *Українська мова: Енциклопедія* / Редкол.: Русанівський В. М. (співголова), Татаренко О. О. (співголова), Зяблюк М. П. та ін.. – 2-ге вид., випр. і доп. – К.: Вид-во "Укр. енцикл." ім. М. П. Бажана, 2004. – С. 652–653. 9. *Уиценко Олег.* ШЛЯК БИ ЙОГО ТРАФИВ! – [http://aingwar.blogspot.com/2011/02/blog-post\\_14.html](http://aingwar.blogspot.com/2011/02/blog-post_14.html). 10. *Ющук І.П.* Практичний довідник з української мови – К.: "Рідна мова" – 1998. – 223 с.

#### *Джерела ілюстративного матеріалу*

1. *В. Винниченко.* Студент – [http://a.books.netagency.com.ua/library/volodimir\\_vinnichenko/student/](http://a.books.netagency.com.ua/library/volodimir_vinnichenko/student/)
2. *В. Винниченко.* Кумедія з Костем – [http://a.books.netagency.com.ua/library/volodimir\\_vinnichenko/kumediya\\_z\\_kostem/](http://a.books.netagency.com.ua/library/volodimir_vinnichenko/kumediya_z_kostem/)
3. *В. Габор.* Швонц – [http://a.books.netagency.com.ua/library/gabor\\_vasil/shvonts/](http://a.books.netagency.com.ua/library/gabor_vasil/shvonts/)
4. *В. Габор.* Полювання у втраченому просторі – [http://a.books.netagency.com.ua/library/gabor\\_vasil/polyuvannya\\_u\\_vtrachenomu\\_prostorii/](http://a.books.netagency.com.ua/library/gabor_vasil/polyuvannya_u_vtrachenomu_prostorii/)

**Т. М. Андрєєва**, канд. філол. наук,  
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

## **ДИСТРИБУТИВНІ ТА СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ АД'ЕКТИВНИХ КОМПОЗИТИВ (на матеріалі роману Володимира Винниченка "Записки Кирпатого Мефістофеля")**

*У статті здійснено дистрибутивні та структурно-семантичні характеристики ад'єктивних композитів на матеріалі роману В. Винниченка.*

**Ключові слова:** *В. Винниченко, ад'єктивні композити.*

*В статье даны дистрибутивные и структурно-семантические характеристики адъективных композитов на материале романа В. Винниченко.*

**Ключевые слова:** *В. Винниченко, адъективные композиты.*

*This article deals with the distributional and structural-semantic characteristics of adjective composites, realized on the material of V. Vynnychenko's novel.*

**Key words:** *V. Vynnychenko, adjective composites.*

Особливістю словесного мистецтва порівняно з живописом, музикою, скульптурою виступає той факт, що акумулювання всіх зорових, слухових, дотикових відчуттів воно здійснює в синкретичному знакові – слові [7, с. 343]. Основною функцією слова виступає позначення, знакова репрезентація денотата, яка виявляється у його називанні, вказуванні на нього або його вираженні [19, с. 565]. У тезах Празького лінгвістичного гуртка йдеться про те, "що найбільш звичайною метою мовця, яка виявляється з найбільшою чіткістю, виступає вираження. Тому до лінгвістичного аналізу потрібно підходити з функціонального погляду. З цього погляду мова являє собою систему засобів вираження, яка служить якійсь певній меті. Жодне явище в мові не може бути зрозуміле без урахування системи, до якої воно належить" [18, с. 17]. Характеристичні ознаки референтів детермінують форми їхнього словесного вираження. Особливої ваги цей факт набирає в текстах художнього стилю, де слово виступає універсальним засобом образотворення.

*Актуальність* пропонованого дослідження зумовлена необхідністю опрацювання художнього мовлення класиків української літератури, з одного боку, а також потребою вивчення складних прикметників, що являють собою структурний компонент художнього мовлення, джерело постійного поповнення загальнономовного словника, з іншого. *Мета дослідження* – визначити дистрибутивні та структурно-семантичні особливості ад'єктивних композитів з синтаксично рівноправним зв'язком між компонентами. *Об'єктом дослідження* обрано прикметники-композити, виявлені в романі Володимира Винниченка "Записки Кирпатого Мефістофеля".

Як відомо, *композити* (від лат. *compositus* – "складений, складний"), або *складні слова*, утворюються в результаті сло-

воскладання – морфологічного способу творення похідних слів, у межах якого виділяється складання слів, основоскладання, складання з афіксацією (комбінований спосіб). Утворені таким чином деривати набувають "цілісного написання (разом або через дефіс), нового граматичного статусу, переважно незалежного від граматичних ознак твірних слів або граматично стрижневого слова у мотиваційному сполученні; одного головного наголосу й іноді нового морфологічного вигляду" [16, с. 560–561]. Між компонентами складних слів наявні два типи синтаксичних відношень: а) сурядні (з рівноправними компонентами: *жовто-синій, плоско-опуклий*); б) підрядні (з залежністю одного компонента від іншого: *легкоатлетичний, східно-слов'янський*) [20, с. 157]. Близьким поняттям до аналізованого виступають *юкстапозити* (франц. juxtaposition – "розміщення поряд" (від лат. *juxta* – "поряд, біля" і *positio* – "положення") – семантично і граматично самостійний, повнозначний клас слів з номінативною функцією, які сформувалися в результаті поєднання двох чи більше слів, що становлять "єдність взаємозумовлених значень, втілених в єдності форми" семантично цілісної номінативної одиниці" [2, с. 18]. Кількісно композити переважають юкстапозити у співвідношенні "1 : 10". Спираючись на дані сучасних словників української мови, Н. Клименко виявила, що композитів у ній нараховується близько 10 тисяч. Водночас кількість юкстапозитів наближається до тисячі [19, с. 556].

Різноаспектний аналіз композитів української мови було здійснено в працях Л. Азарової, О. Безпояско, А. Дем'янюк, М. Доленка, К. Городенської, В. Горпинича, Є. Карпіловської, Н. Клименко, І. Ковалика, М. Плющ, В. Русанівського, Н. Родзевич, О. Селіванової В. Фридрак, М. Чемерисова, Л. Юрчук та ін. У коло наукової зацікавленості цих дослідників потрапили проблеми, пов'язані з формуванням згаданого типу складних слів, їх семантикою, особливостями словотвірної і морфемної структури, правопису. Результатом цієї роботи стала введена в науковий обіг інформація, де подана характеристика поняття *комполит*, наведене його широке й вузьке розуміння, окреслено релевантні ознаки процесу основоскладання, виділено його типи, встановлено синтагматичні й парадигматичні параметри

композитів, вироблено теоретичні засади, на яких відбувається творення складних слів на синтаксичній основі, з'ясовано закономірності, що лежать в основі перетворення простих одиниць на складні [6]. Функціональне навантаження композитів (і юкстапозитів) у текстах художнього стилю розробляли М. Доленко, Н. Журавльова, Л. Павленко, Н. Сологуб, Н. Адах, І. Мислива-Бунько та ін. Різні аспекти такого поняття, як *складні прикметники* було опрацьовано в роботах М. Доленка ("Складні прикметники в сучасній українській літературній мові", 1953), З. Олійник ("Складні прикметники з початковим нумеративним компонентом в сучасній російській та українській мовах", 1976), М. Білоус ("Складні прикметники на позначення смакових якостей", 1980), О. Селіванової ("Складне слово: мовні моделі світу (основи зіставної композитології російської та української мов)", 1996), О. Рудь ("Структура, семантика та функціонування складних прикметників в українській поетичній мові ХХ століття", 2002) та інших.

У словотвірній системі праслов'янської мови, яка успадкувала з індоєвропейської типи складних імен, за якими відбувалося творення як іменників, так і прикметників, іменне словоскладання продовжило свій розвиток. Формування складних прикметників і далі здійснювалося за тими ж моделями, які функціонували в іменниковому словотворі; воно було позначене такими ж, як і творення іменників, загальними особливостями (двочленний характер похідної основи, інтерфіксальний голосний між першим і другим дериваційними компонентами). У тих випадках, коли позицію другого компонента займав прикметник, "він не зазнавав жодних змін, зберігаючи всі свої форми, які одночасно ставати формами всього композита [5, с. 177–178].

У сучасній українській мові основокладання в підсистемі прикметникового словотвору дослідники визначають як активний дериваційний спосіб [13, с. 79]. М. Плющ виділяє десять типів словотворення складних прикметників. До другого типу дослідниця зараховує композити, що виникли в результаті поєднання двох прикметникових основ, рівноправних з синтаксичного погляду, з використанням інтерфіксації [17, с. 218].

Деривати такого типу активно функціонують в українському художньому мовленні. Цей факт впливає з особливостей семантичної природи композитів аналізованого типу, оскільки "сполучення в одному слові двох різних компонентів із своїм самостійним значенням дає можливість виразити в єдиній словесній формі багатий зміст, передати нове складне значення. Основна функція складних слів – образотворча, спрямована на створення поетичного образу" [12, с. 43].

Досліджуючи структуру, семантику та функціонування складних прикметників в українській поетичній мові ХХ століття, О. Рудь зробила висновок про те, що у функціонально-змістовому плані прикметникові композити виявляють себе як самодостатніші і більш незалежні від контексту одиниці, ніж звичайні (прості) слова. Власне кажучи, прикметники-композити самі виступають як мінімальний контекст, де відбуваються семантичні процеси. Складні прикметники несуть не лише значення складників, але й свої ("автономні") значення, що детермінують семантико-зображальні параметри всього композитного утворення як цілісної конструкції. Здатність до семантичної конденсації, а також ритміко-синтаксичні потенції композитів перетворюють їх на один з потужних образотворчих засобів поетичної мови, стилістично марковану форму поетичної епітетизації [14].

Значна частина виявлених у тексті роману Володимира Винниченка "Записки Кирпатого Мефістофеля" прикметників-композитів використовується автором для формування полілексемних номінативних структур, що залучаються до опису зовнішності персонажів твору. Найчастіше іменниками-дистрибутами для таких прикметників виступають назви частин людського тіла – соматизми. Зокрема, це: а) очі: *сірувато-голубими очима* (с. 48<sup>21</sup>), *голубувато-сірі очі* (с. 8), *голубовато-сірими очима* (с. 54), *сердито-розумні ... очі* (с. 93), *насмішкувато-*

---

<sup>21</sup> Тут і далі в ілюстраціях вказується лише номер сторінки видання Винниченко В. К. Записки Кирпатого Мефістофеля: Роман, повість, оповідання, п'єса / Худож.-оформлювач А. С. Ленчик. – Харків: Фоліо, 2006. – 382 с. – (Українська літ.).

добрі ... **очі** (с. 22), здивовано-розплющені ... **оченята** (с. 113); б) губи: жовто-червоні ... **губи** (с. 33), заклопотано-випнутій **губці** (с. 107); в) щоки: молочно-рожева **щока** (с. 12); г) руки: **рука** – ... жовто-біла (с. 32), по стомлено-кинених ... **руках** (с. 121); г) ніс: дитяче-строгий **ніс** (с. 12); д) волосся: на жовто-золоте ... **волосся** (с. 33); е) лоб: з молочно-білим **чолом** (61); є) лице: непорушно-байдуже **лице** (с. 110), на поважно-спокійне ... **личко** (с. 201), **личко** ... байдуже-спокійне (с. 161).

Значно менше досліджуваних одиниць входить до структур, що характеризують зовнішній вигляд персонажа в цілому (зворушливо-негарних ... **писах** (с. 164), **він** (Панас Павлович. – Т. А.) ... **стає жовто-блідим** (с. 117), Байда ... заплюшує очі з філософічно-добрим **виглядом** (с. 142), Соня ... з своїм зворушено-насмішкуватим **виглядом** (с. 203) або описують частини зовнішності персонажа з використанням несоматичної назви (в її лиці ... з буровато-фіолетовими **западинами** довкола очей (с. 109).

Прикметники-композиції, які сполучаються з соматизмами, можна поділити на дві групи. До першої належать одиниці, що характеризують денотат головного компонента полілексемної номінації у плані колірних його ознак, орієнтуючи читача на зовнішнє сприйняття частини тіла персонажа: сірувато-голубими очима (с. 48), голубовато-сірими **очима** (с. 54), голубувато-сірі **очі** (с. 8), жовто-червоні ... **губи** (с. 33), молочно-рожева **щока**, (с. 12), рука – ... жовто-біла (с. 32), на жовто-золоте ... **волосся** (с. 33); з молочно-білим **чолом** (61). Другу групу складають ад'єктивні композиції, що номінують ознаки відповідних об'єктів з погляду вираження ними внутрішнього стану персонажа: здивовано-розплющені ... **оченята** (с. 113), сердито-розумні ... **очі** (с. 93), насмішкувато-добрі ... **очі** (с. 22), непорушно-байдуже **лице** (с. 110), на поважно-спокійне ... **личко** (с. 201), **личко** ... байдуже-спокійне (с. 161).

Решта іменникових дистрибутивів – як конкретні, так і абстрактні одиниці. Серед конкретних іменників практично всі – це назви неістот. У тематичному плані вони демонструють різноманітність: жовто-червоне **листя** (с. 15), ніжно-малинова **хмаринка** (с. 78), дві **рожі**: жовта й густо-червона (с. 84), блакитно-сірий **килим** (с. 85), червоно-білий **прапорець** (с. 93),

чорно-білий **стовп** (с. 94), **густо-синій шовк** (с. 120), з синювато-сірими **шпалерами** (с. 152), в матово-срібному **пуху** (с. 159), туманно-жовті **чотирикутники** (с. 187), **жовто-гарячий промінь** (с. 84), **прозора-синє ... небо** (с. 39), **день рожево-золотистий** (с. 45), на синювато-сірій **скринці** (с. 107), **синяво-білий колір** (с. 93), **пусто-широка вулиця** (с. 78), **зворушливо-самотній острів** (с. 93), **будка ... свіже-пофарбована** (с. 93), у **лінії правильно-округлій** (с. 93), у ... **тужно-вбогих ... кімнатках** (с. 168), **смертельно-блідий промінь** (с. 13). Назву істоти у функції дистрибута прикметникового композита використано один раз: **зворушливо-гарну подругу** (с. 61). Зрідка складні ад'єктиви функціонують як атрибути до особових займенників, виступаючи компонентом предикатної структури: **я** до цього часу **почував себе смертельно-самотнім** (с. 16), **я ... чудно-схвильований** (с. 164), **він ... стає жовто-блідим** (с. 117).

Тематичну різноманітність демонструють і дистрибути – абстрактні субстантиви: **соромливо-скромній манері** (с. 30–31), **із злякано-тупою серйозністю** (с. 36), **роблено-нахабною усмішкою** (с. 97), **стримано-гордим світлом** (с. 162), **зворушливо-дорогими здаються ... страждання, скорботи** (с. 148), **насмішкливо-вибачливою усмішкою** (с. 116), **іронічно-сумних уваг** (с. 172), **оловяно-синій сутінок** (с. 17), **густо-червоним світлом** (с. 77), **жовтянво-червоним світлом** (с. 120), **солодкаво-молочна теплота** (с. 201).

Таким чином, проведені спостереження підтверджують висновки дослідників про те, що лексико-семантична сполучуваність прикметникових утворень значною мірою детермінується семантикою означуваних іменників-дистрибутивів [14]. Вони багато в чому задають образно-номінативну "тональність акордного звучання" майбутньої полілексемної конструкції.

Якщо вести мову про семантичні особливості перших і других компонентів аналізованих композитів, то слід зазначити, що семантика першого компонента у формуванні смислової структури складних прикметників досліджуваного типу має до певної міри вторинний, модифікаційний характер, оскільки основне смислове навантаження лягає на другий компонент. Перший компонент, незважаючи на синтаксичну незалежність

обох твірних основ, виконує роль своєрідного означення до другого. Тут відчувається вплив структурно-семантичної асиметрії прикметникових композитів типу *бахуврїхі* (*bahuvrīhi* = "Adj + Sub"), між компонентами яких наявний зв'язок підпорядкованості, перейнятий ними від мотиваційного словосполучення (*прямокутна* смуга світла (с. 152) < *простий кут*).

У таких прикметниках позиція другого компонента – це позиція головного компонента. За семантикою першого компонента композити з сурядним зв'язком складників, виявлені в романі, поділяються на кілька типів. Велику групу складають кольороназви: *жовто-червоні ... губи* (с. 33), *рука – ... жовтобіла* (с. 32), на *жовто-золоте ... волосся* (с. 33), *він* (Панас Павлович. – Т. А.) *... стає жовто-блідим* (с. 117), *жовто-червоне листя* (с. 15), *блакитно-сірий килим* (с. 85), *червонобілий прапорець* (с. 93), *день рожево-золотистий* (с. 45), *чорнобілий стовп* (с. 94). Прикметник *жовтогарячий* (*жовто-гарячий промінь* (с. 84) зі структурного погляду і орфографічно в тексті подано як композит з синтаксично незалежними частинами, хоча за сучасними нормами ця одиниця пишеться без дефіса, оскільки вона називає один колір, а не комбінацію кольорів (*жовтогарячий* – "жовтий з червонуватим відтінком, який має колір апельсина, моркви; оранжевий" [4, с. 277]).

Серед перших компонентів-кольороназв виявлено одиниці, у словотвірній структурі яких наявні модифікаційні суфікси, що здійснюють градацію "ознак у плані зменшення" [9, с. 34]: *сірувато-голубими очима* (с. 48), *голубувато-сірі очі* (с. 8), *голубовато-сірими очима* (с. 54), в її лиці... з *буровато-фіолетовими западинами* довкола очей (с. 109), *зеленкувато-вогненним поглядом* (с. 92), з *синювато-сірими шпалерами* (с. 152), на *синьовато-сірій скринці* (с. 107), *синяво-білий колір* (с. 93), *жовтняво-червоним світлом* (с. 120). Деякі перші компоненти являють собою метафоризовані назви кольорів: з *молочно-білим чолом* (61), *молочно-рожева щока*, (с. 12), *олов'яно-синій сутінок* (с. 17). Семантичну близькість до наведеної групи компонентів демонструють одиниці *матово-, прозоро-, туманно-: в матово-срібному пуху* (с. 159), *прозоросине ... небо* (с. 39), *туманно-жовті чотирикутники* (с. 187).

Численну групу складають композити, в яких перший компонент має семантику стану: **здивовано-розплющені** ... оченята (с. 113), **сердито-розумні** ... очі (с. 93), **насмішкувато-добрі** ... очі (с. 22), **заклопотано-випнутій губці** (с. 107), **по стомлено-кинених** ... руках (с. 121), **непорушно-байдуже** лице (с. 110), **личко** ... **байдуже-спокійне** (с. 161), я ... **чудно-схвилюваний** (с. 164), **на поважно-спокійне** ... **личко** (с. 201), **смертельно-блідий промінь** (с. 13), я ... **почував себе смертельно-самотнім** (с. 16), **зворушливо-дорогими** здаються ... страждання (с. 148), **зворушливо-гарну** подругу (с. 61), **зворушливо-самотній** острів (с. 93), **зворушливо-негарних** ... рисах (с. 164), Соня ... з своїм **зворушено-насмішкуватим** виглядом (с. 203), **соромливо-скромній** манері (с. 30–31), **із злякано-тупою серйозністю** (с. 36), **роблено-нахабною** усмішкою (с. 97), **стримано-гордим** світлом (с. 162), **насмішкувато-вибачливою** усмішкою (с. 116), Байда ... **заплющує** очі з **філософічно-добрим** виглядом (с. 142), **іронічно-сумних** уваг (с. 172), у ... **тужно-вбогих** ... кімнатках (с. 168).

Також виявлено структури, де першим компонентом виступає основа з семантикою: а) інтенсивності: **ніжно-малинова** хмаринка (с. 78), **дві рожі**: жовта й **густо-червона** (с. 84), **густо-червоним** світлом (с. 77), **густо-синій** шовк (с. 120); б) смаку: **солонкувато-кислий** запах (с. 152), **солодкаво-молочна** теплота (с. 201); в) якості: **будка** ... **свіже-пофарбована** (с. 93), у **лінії правильно-округлій** (с. 93), **пусто-широка** вулиця (с. 78), **дитяче-строгий** ніс (с. 12).

Семантика другого компонента складних прикметників аналізованого типу, як уже згадувалось, має основний характер через свою структурно-завершальну позицію. Серед одиниць аналізованого типу значну кількість складають кольороназви. У цих композитах компонент-ІІ своїм компонентом-І має основу, яка (згідно з образотворчим задумом В. Винниченка) відповідно модифікує його семантику теж у плані кольору.

Відбувається "змішування смислів" у потрібних автором пропорціях подібно до дій художника, який, щоб досягти необхідного зображального ефекту, змішує фарби і знаходить бажаний колір чи відтінок: **жовто-червоні** ... **губи** (с. 33), **рука** –

... *жовто-біла* (с. 32), на *жовто-золоте* ... *волосся* (с. 33), *жовто-червоне* *листя* (с. 15), *блакитно-сірий* *килим* (с. 85), *червоно-білий* *прапорець* (с. 93), *чорно-білий* *стовп* (с. 94), *сіривато-голубими* *очима* (с. 48), *голубувато-сірі* *очі* (с. 8), *голубовато-сірими* *очима* (с. 54), в її *лиці*... з *буровато-фіолетовими* *западинами* довкола *очей* (с. 109), з *синювато-сірими* *шпалерами* (с. 152), на *синювато-сірій* *скринці* (с. 107), *синяво-білий* *колір* (с. 93), *жовтняво-червоним* *світлом* (с. 120), з *молочно-білим* *чолом* (61), *молочно-рожева* *щока*, (с. 12), *олов'яно-синій* *сутінок* (с. 17), в *матово-срібному* *пуху* (с. 159), *прозороро-синє* ... *небо* (с. 39), *туманно-жовті* *чотирикутники* (с. 187), *дві рожі*: *жовта й густо-червона* (с. 84), *густо-червоним* *світлом* (с. 77), *густо-синій* *шовк* (с. 120). Серед одиниць аналізованої групи виявлено метафоризовані номінації: *ніжно-малинова* *хмаринка* (с. 78), *Він* (Панас Павлович. – Т. А.) ... *стає жовто-блідим* (с. 117), *смертельно-блідий* *промінь* (с. 13), *зеленкувато-вогненним* *поглядом* (с. 92). Порівняно з класифікаційною групою, де розглядалася семантика першого компонента, у групі *компонент-II-кольороназва* основу з суфіксом, що градує вияв ознаки, виявлено всього одну: *день рожево-золотистий* (с. 45).

Також численні з погляду свого складу групи формують композити, в яких компонент-II має семантику: а) оцінки, якості: у ... *тужно-вбогих* ... *кімнатках* (с. 168), *зворушливо-гарну* *подругу* (с. 61), *зворушливо-негарних* ... *рисах* (с. 164), *зворушливо-дорогими* *здаються* ... *стражданню* (с. 148), *сердито-розумні* ... *очі* (с. 93), *насмішкувато-добрі* ... *очі* (с. 22), *дитяче-строгий* *ніс* (с. 12), *соромливо-скромній* *манері* (с. 30–31), із *злякано-тупою* *серйозністю* (с. 36), *роблено-нахабною* *усмішкою* (с. 97), *стримано-гордим* *світлом* (с. 162), *Байда* ... *заплющує очі з філософічно-добрим* *виглядом* (с. 142); б) стану: *здивовано-розплющені* ... *оченята* (с. 113), *зклопотано-випнутій* *губці* (с. 107), *по стомлено-кинених* ... *руках* (с. 121), *непорушино-байдуже* *лице* (с. 110), *личко* ... *байдуже-спокійне* (с. 161), *на поважно-спокійне* ... *личко* (с. 201), *я* ... *чудно-схвильований* (с. 164), *я* до цього часу *почував себе смертельно-самотнім* (с. 16), *Соня* ... з своїм *зворушено-насмішкуватим* *виглядом* (с. 203),

*насмішкувато-вибачливою усмішкою* (с. 116), *іронічно-сумних уваг* (с. 172), *зворушливо-самотній острів* (с. 93).

Репрезентанти інших семантичних груп являють собою спорадичне явище. Зокрема, до таких одиниць належать композити, другі основи яких мають значення: а) смаку: *солонкуватокислий запах* (с. 152); б) форми: *у лінії правильно-округлій* (с. 93); в) розміру: *пусто-широка вулиця* (с. 78); г) речовинності: *солодкаво-молочна теплота* (с. 201).

Таким чином, значна частина виявлених у романі прикметників-композитів, активно сполучаючись із соматизмами, функціонує як один із засобів опису зовнішності персонажів твору. Решта досліджуваних одиниць пов'язані з дистрибутами – назвами неістот (як конкретними, так і абстрактними назвами), які демонструють тематичну різноманітність. Виявлено спорадичні випадки сполучуваності композитів з назвами істот і займенниками.

У семантичному плані серед основ типу *компонент-I* переважають кольороназви (у словотвірній структурі значної їх кількості наявні градаційні суфікси) та одиниці з семантикою стану. Зрідка такі основи мають значення інтенсивності, смаку і якості. Основи типу *компонент-II* – теж переважно кольороназви (градаційні суфікси у таких одиницях – рідкість) та номени стану. Щоправда, досить численну групу тут формують прикметники з семантикою оцінки, якості. Спорадично використані основи на позначення розміру, форми, смаку.

Дискурсивне використання прикметникових композитів створює передумови для оригінальних, часто несподіваних зближень між двома поняттями в межах одного слова. Це приводить до комплексного сприйняття тієї чи іншої ознаки-характеристики, дає змогу передавати ситуативно-детерміновані конотації. У цьому вбачається потужний образотворчий потенціал аналізованого типу слів, що робить перспективними подальші різнопланові дослідження одиниць цієї категорії.

1. Адах Н. А. Авторські лексичні новотвори в поезії Василя Барки: семантика, функції, прагматика : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 "Українська мова" / Н. А. Адах. – К., 2009. – 20 с.
2. Баденкова В. Іменники-юкстапозити: номінативні одиниці чи словосполу-

чення прикладного типу / В. Баденкова // Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія "Лінгвістика". – 2008. – Вип. 8. – С. 17–21.

3. Білоус М. П. Складні прикметники на позначення смакових якостей / М. П. Білоус // Мовознавство. – 1980. – № 5. – С. 78–79.

4. Великий тлумачний словник сучасної української мови / [уклад. і голов. ред. Бусел В. Т.]. – К.; Ірпінь : ВТФ "Перун", 2003. – 1440 с.

5. Вступ до порівняльно-історичного вивчення слов'янських мов / [А. Й. Багмут, В. Т. Коломієць, А. П. Критенко та ін.]. – К. : Наукова думка, 1966. – 595 с.

6. Дем'янюк А. А. Композити в староукраїнській літературній мові кінця XVI–XVII ст.: структурно-семантичний і функціонально-стилістичний аспекти (на матеріалі поетичних текстів): дис. канд. філол. наук : 10.02.01 / Дем'янюк Анжела Анатоліївна. – К., 2004. – Режим доступу : <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/31761.html>.

7. Єрмоленко С.Я. Нариси з української словесності (стилістика та культура мови) / Світлана Яківна Єрмоленко. – К. : Довіра, 1999. – 431 с.

8. Клименко Н. Ф. Словотвірна морфеміка сучасної української літературної мови / Н. Клименко, Є. Карпіловська. – К. : УкрНДІПСК, 1998. – 161 с.

9. Клименко Н. Ф. Словотворча структура і семантика складних слів у сучасній українській мові / Ніна Федорівна Клименко. – К. : Наукова думка, 1984. – 252 с.

10. Мислива-Бунько І. Виразальні можливості складних іменників у мові українських газет ХХІ ст. – Режим доступу : <http://intkonf.org/misliva-bunko-i-virazhalni-mozhливosti-skladnih-imennikiv-u-movi-ukrayinskih-gazet-hhi-st/>

11. Павленко Л. П. История формирования сложных нарицательных существительных в украинском языке : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.02 / Павленко Лариса Петровна. – К., 1984. – 237 с.

12. Петришин М. Прикметники типу бахуврїхї у давньогрецькій мові (на матеріалі параметричних прикметників гомерівського епосу). – Режим доступу : [http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc\\_gum/ls/2009\\_18/18.8\\_petryshyn\\_bahuvrighi.pdf](http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/ls/2009_18/18.8_petryshyn_bahuvrighi.pdf).

13. Плющ М. Я. Словотворення та вивчення його в школі / Марія Яківна Плющ. – К. : Радянська школа, 1969. – 132 с.

14. Рудь О. М. Структура, семантика та функціонування складних прикметників в українській поетичній мові ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 "Українська мова" / О. М. Рудь. – К., 2002. – 21 с. – Режим доступу : <http://www.disser.com.ua/contents/6081.html>.

15. Селіванова О.О. Складне слово: мовні моделі світу : [монографія] / Олена Олександрівна Селіванова. – Черкаси, 1996. – 297 с.

16. Сучасна лінгвістика : термінологічна енциклопедія / [авт.-уклад. Селіванова О. О.]. – Полтава : Довкілля-К, 2006. – 716 с.

17. Сучасна українська літературна мова : підручник / [А. П. Грищенко, Л. І. Мацько, М. Я. Плющ та ін.]. – К. : Вища школа, 1993. – 366 с.

18. Тезиси Пражського лінгвістического кружка // Пражский лингвистический кружок. – М. : Прогресс, 1966. – С. 17–41.

19. Українська мова : Енциклопедія / [редкол.: Русанівський В. М., Тараненко О. О. (співголови), М. П. Зяблюк та ін.]. – К. : "Українська енциклопедія", 2000. – 752 с.

20. Українська мова: Короткий тлумачний словник лінгвістичних термінів [уклад. С. Я. Єрмоленко та ін.]. – К. : Либідь, 2001. – 224 с.

**В. М. Обухова**, канд. філол. наук,  
Свпаторійський інститут соціальних наук  
РВНЗ "Кримський гуманітарний університет"

## ЛІНГВІСТИЧНИЙ АНАЛІЗ ОПОВІДАННЯ В. ВИННИЧЕНКА "СТУДЕНТ"

*У статті дається характеристика основних методів лінгвістичного аналізу художнього тексту. Ці методи застосовано для комплексного лінгвоаналізу оповідання "Студент", що дозволяє зробити висновки про художні прийоми, використані автором для глибокого розкриття образів героїв.*

**Ключові слова:** художній текст, змістово-фактуальна, змістово-підтекстова і змістово-концептуальна інформація, ключові і домінуючі слова, тематичні поля.

*В статье дается характеристика основных методов лингвистического анализа художественного текста. Эти методы применяются в комплексном лингвоанализе рассказа "Студент", что позволяет сделать выводы о художественных приемах, использованных автором для глубокого раскрытия образов героев.*

**Ключевые слова:** художественный текст, содержательно-фактуальная, содержательно-подтекстовая и содержательно-концептуальная информация, ключевые и доминантные слова, тематические поля.

*This article describes the basic methods of linguistic analysis of the artistic text. These methods are used in integrated linguistic analysis of the story "The student", which allows drawing conclusions about the artistic techniques used by the author to reveal images of characters.*

**Keywords:** artistic text, discreetly-factual, discreetly-undertextual and discreetly-conceptual information, key words and dominant words, thematic fields.

Попри поширеність словосполучення "аналіз художнього твору", значення цього терміна є доволі розмитим і варіативним у різних джерелах. Хоча літературознавчий аналіз художніх текстів має давні традиції, його певну "недостатність" відчували і теоретики літератури, і вчителі-практики. Можливо, саме цим пояснюється поява терміна "цілісний аналіз художнього твору" [Гиршман 1991, 7], де саме визначення "цілісний" вимагає застосування не тільки літературознавчого, а й лінгвістичного "інструментарію".

Вивчення проблем лінгвістичного аналізу художніх творів має як теоретичне значення – у плані комплексного підходу до аналізу, що повинен включати і літературознавчу, і лінгвістичну мето-

дологічну базу, так і практичне значення, оскільки студенти-випускники філологічних факультетів повинні довести державній комісії свою здатність ґрунтовно аналізувати художній текст.

В українській лінгвістиці значний внесок у дослідження цієї проблеми зробив Ю.І. Ковбасенко, який, правда, називає свій підхід "філологічним аналізом" твору [Ковбасенко 1995, 55].

Такий термін, безумовно, має право на існування, однак він не розкриває специфіки аналітичної роботи, яку проводить дослідник. Незважаючи на це, слід зауважити, що Ю. Ковбасенко дає досить чітку і послідовну систему завдань, яка дозволяє ефективно проаналізувати художній текст. Він поділяє всю текстову інформацію на три види: змістово-фактуальну, змістово-підтекстову і змістово-концептуальну [Ковбасенко 1995, 55]. Саме виявлення змістово-підтекстової і змістово-концептуальної інформації шляхом аналізу конкретного мовного матеріалу є метою лінгвістичного аналізу художнього твору.

Зрозуміло, що цей поділ є значною мірою умовним, оскільки ці три види текстової інформації переплетені у живій тканині твору, взаємодіють і впливають один на одного.

Мова в художньому творі передає художню інформацію, оскільки вона – єдиний засіб визначення, що і як повідомляє автор читачеві. Лінгвістичний аналіз не руйнує цілісності художнього тексту і цілісності його сприйняття. Навпаки, він дозволяє бачити естетичне ціле таким, яким автор його творив і хотів, щоб його власне таким сприймали. Тому й ключі до розуміння авторського задуму – у системі мовно-художніх засобів твору. Тому й глибинне прочитання, лінгвоаналіз чи інтерпретація художнього тексту – прерогатива фахівців-філологів.

У системі суміжних наук, що досліджують феномен художнього мово мислення, лінгвоаналіз посідає основне місце і є фундаментом літературознавчого і стилістичного вивчення тексту, оскільки власне мова виступає першоелементом літературного твору.

Питання про послідовність проведення лінгвістичного аналізу переплітається з питанням про використання тих чи інших методів. Можливі два підходи до вирішення питання про послідовність проведення лінгвістичного аналізу.

Перший, традиційний, передбачає насамперед усебічне вивчення студентами історично-культурних особливостей часу, коли було написано твір, біографії автора твору, специфіки його світогляду. Після цього вивчення йде ознайомлення з художнім текстом, визначення ідейного спрямування твору, і тільки після цього – власне лінгвістичний аналіз, що є основним етапом роботи.

Другий підхід – це аналіз художнього тексту без додаткових матеріалів, "витягання" підтекстової інформації безпосередньо з твору і вже потім узгодження цієї інформації з відомостями про час, життя і світогляд письменника.

Власне лінгвістичний аналіз повинен виявити змістово-підтекстову інформацію твору, авторську точку зору. Ця мета досягається за допомогою використання як загальних лінгвістичних методів дослідження, так і специфічних методів лінгвістичного аналізу художнього тексту.

Оскільки лінгвістичний аналіз дуже тісно пов'язаний зі стилістикою, він широко застосовує семантико-стилістичний метод, який визначає залежність стилістичної функції мовної одиниці від семантики цієї одиниці. У цій же площині лежить статистично-стилістичний метод. Він передбачає врахування кількості однотипних мовних одиниць, спроможних виконувати якусь однотипну функцію.

Велике поширення має контекстуальний метод, який вбирає в себе риси інших методів і має метою дослідження значення і функції певного слова у конкретному контексті. Специфічним для лінгвістичного аналізу є метод "слово-образ", "суть якого полягає у виявленні того комплексу мовних засобів різних рівнів..., який служить для створення даного мікрообразу в системі художньо-образного мислення письменника... Окремий образ (мікрообраз) відображає ідейно-художній задум цілого тексту" [Крупа 2005, 24].

Цікавим у практиці лінгвістичного аналізу є метод дослідження лексики за тематичними полями, який використано й у цій статті. Найбільш ефективним вважається поєднання кількох методів у залежності від особливостей художнього тексту, що досліджується.

Одним з важливих понять, що входять у сферу лінгвістичного аналізу художнього тексту, є поняття "тематичного поля". М. Крупа, посилаючись на Ю. Шевельова та М. Горелікова, вважає, що "повторювані у тексті значення слів виступають семантично найбільш важливими. Повтори утворюють тематичне поле (поля) слів, пов'язаних між собою парадигматичними відношеннями, характерними для лексико-семантичних груп... Одне і те ж слово у тексті може реалізовувати декілька своїх семантичних функцій і в такому випадку належати до різних тематичних полів" [Крупа 2005, 386].

Беручи за основу це визначення, ми, однак, вважаємо, що головним критерієм належності слова до тематичного поля є не повторюваність, а саме лексичне значення, яке дозволяє слову вступати з іншими словами цього тематичного поля у синонімічні, антонімічні, паронімічні та інші відносини. При цьому, як слушно зауважує М. Крупа у наведеній раніше цитаті, у тому чи іншому контексті одне й те ж саме слово може реалізувати різні значення. Більш того, іноді саме вибір цього влучного слова є проявом особливостей індивідуального стилю митця.

Якщо виходити з поділу інформації у художньому тексті на змістово-фактуальну, змістово-підтекстову і змістово-концептуальну, то тематичні поля, на нашу думку, пов'язують усі ці типи інформації. Позначаючи певні реалії, слова, що формують тематичні поля, апріорі виражають змістово-фактуальну інформацію. Однак, сприймаючись у тканині художнього твору не відокремлено, а як члени тематичного поля, вони, безумовно, виражають також змістово-підтекстову і змістово-концептуальну інформацію.

"Заслуга художника не у тому мінімумі змісту, який продумувався йому при творенні (в процесі творчості), а у відомій гнучкості образу, в силі внутрішньої форми викликати (збуджувати) найрізноманітніший зміст" [Потебня 1993, 131].

Одним з основних методів лінгвістичного аналізу є метод компонентного аналізу лексичної семантики. "Людина, яка володіє методикою такого аналізу, ...відчуває найменші семантичні нюанси, зміни значень слів, причому може визначити ці зміни не тільки інтуїтивно, але і науково обґрунтовано..." [Ковбасенко 1995, 56].

Обов'язковою частиною цього методу є компонентний аналіз семантики ключових і домінантних текстових одиниць.

Поняття "ключові слова" і "домінантні слова" не досить чітко розділяються у практиці лінгвоаналізу. Ю. Ковбасенко [Ковбасенко 1995, 55–61] вважає, що ключові слова – це ті, що часто повторюються і мають важливе смислове навантаження в одному творі, а домінантні слова виконують ті ж самі функції у кількох творах автора.

На наш погляд, ключові (домінантні) слова – це слова, які у художньому тексті характеризуються комплексом ознак як формальних, так і семантичних, а саме:

- вони мають високу частотність вжитку (у різних формах);
- у тексті трапляються слова, що є однокореневими до ключових;
- навколо ключових слів групуються слова одного з ними тематичного поля, у тому числі контекстуальні синоніми;
- ключові слова доносять до читача не тільки змістово-фактуальну, але й змістово-підтекстову, а також змістово-концептуальну інформацію;
- досить часто ключові слова входять до складу назви твору чи до складу його першого речення.

З урахуванням всього сказаного нами здійснимо лінгвістичний аналіз оповідання В. Винниченка "Студент".

Перші два абзаци оповідання у сконцентрованому вигляді містять слова, що належать, на нашу думку, до двох тематичних полів. Перше з них, домінантним словом якого є "жах", належить до "світу емоцій людини", друге, з домінантним словом "полум'я", належить до "світу природних стихій".

До останнього тематичного поля входять слова і словосполучення "палало", "полум'я", "головні", "вогонь", "обгорілі сволоки, балки", "недогоріла солома". Слід зауважити, що у першому абзаци іменник "полум'я" повторено чотири рази, у кожному з речень. У другому абзаци реалізація тієї ж семантики трансформується: тут переважають дієслова минулого часу і дієприкметники доконаного виду ("вогонь став погасати", "згоріла половина села", "обгорілі сволоки", "недогорілі балки").

Загалом у другому абзаци бачимо вісім дієслів доконаного виду ("утік", "посіріло", "стомився" тощо) і п'ять дієприкметни-

ків того ж виду. Такий авторський прийом ненав'язливо, проте цілком однозначно показує незворотність пожежі та масштаб її наслідків. Якщо у першому реченні твору "Уночі палало село" події подаються як незавершені, такі, що дають можливість різного їх розвитку, у другому абзаці все закінчено і нічого вже зробити не можна. Ця авторська оцінка підкріплюється контрастною згадкою про сонце, весняне і радісне. "Воно собі умите, веселе, сміючись, плило з того боку, звідки нісся всю ніч вітер, звідки тікали і хмари, і місяць".

Полум'я, яке руйнує все, викликає природний жах у людей. З перших двох абзаців до тематичного поля "жах" можна зарахувати слова і словосполучення "злякано дивився", "поблідлий", "тікав, ховаючись", "з жахом озирався", "силкувалися втекти", "наїживши віти від страху". Надзвичайно цікавим є те, що всі наведені дієслова, які традиційно використовуються для характеристики дій людей (може, за винятком останнього дієприкметника), в оповіданні "Студент" автор вживає для опису неживої природи: "З неба **злякано дивився** вниз **поблідлий** місяць, і, **ховаючись** у хмари, тікав і з **жахом озирався** назад, на полум'я. Деревата хиталися і, **від страху наїживши** голі віти, ніби **силкувалися втекти**..." Така персоніфікація посилює глобальність стихійного лиха: навіть місяць його боїться, що ж казати про маленьких безсилим людей!

Одним з ключових слів першої частини оповідання є дієслово "кричати": три рази воно вжито у формі "кричали", один раз – як віддієслівний іменник "крик". Крім того, ми бачимо контекстуальні синоніми до нього "плакали" (два рази), "голосили" (один раз), "вили" (собаки) – два рази, "ревли" (корови) – один раз.

Епізод з дідом-бунтарем, який хоче помститися за своє зруйноване життя будь-кому – чи богам, чи людям – ніби ділить оповідання на дві частини. У першій частині – те, що було вночі, жаклива картина згарища, "повисли руки" і безсило схилені голови людей.

Друга частина є більш динамічною. Вона будується не на описах, а на діалогах з характеристикою дій учасників мовлення. Ключовими в цій частині є слова, словосполучення і речення, пов'язані з іменником "очі" і дієсловом "дивитися". Стосовно характеристики діда автор використовує такі вирази: "підвів голову й **дику, люту дивлячись** у небо, заговорив"; "полиняли **очі блищали** гострим, холодним світлом"; "**впився** в сусіду страш-

ним своїм *поглядом* дід"; "полиняли *очі* його *дивилися гостро і люто*"; "і *очі* йому *дивились люто* й чекаючи".

Дід, який втратив після пожежі все, що мав, і розуміє, що сил відновити свою хату не вистачить, виступає уособленням загального селянського відчаю. Навіть вітер відчуває себе винним перед ним: "Вітер несміло, боязко гравсь його сивим чубом", "вітер несміло, винувато гладив і хилитав його сиве, розкудовчене волосся".

Автор ніби переводить погляд з натовпу зневірених і злих людей на світ природи, в якому нічого не змінилось: людський крик "нісся до високого, спокійно-радісного неба з веселим, величним сонцем". Композиційно саме це звертання до неба і сонця передує появі нового персонажа. Як розуміє читач, це і є "студент", який дав назву оповіданню. З цього моменту словосполучення, що містять слова з тематичного поля "дивитися", поділяються на дві групи: ті, що характеризують студента, і ті, що описують людей у натовпі. Для зручності порівняння ці вирази подано у таблиці.

Студент	Люди з натовпу
"озирався назад", "дивлячись круг себе широкими, напруженими очима", "болячими великими очима дивився на дрижачих дітей", "губи йому дрижали, й очі горіли", "дивлячись на всіх гарячими очима", "очі його зустрілись з очима переднього стражника", "очі чужому чоловікові поширились", "він безпомічно озирнувся, з одчаєм провів поглядом по лицах", "з болючим непорозумінням повів по них очима", "поширеними, божевільно-напруженими очима водив по гурту", "і раптом очі йому стали дикими, круглими".	"чоловіки шумно зітхали й дивилися кудись далеко, поперед себе", "люди то здивовано, то хмуро подивлялись на стражників, на чужого чоловіка, один на одного", "всі умить повернулись до чужого чоловіка і стали дивитись на нього. І лица їм зразу стали чужі, холодні, з цікавими, пильними очима", "лица хмуро, недовірливо, вороже дивились на нього", "пили очима його кров", "дивились в очі один одному і знову звертали свої очі на чужого чоловіка", "стояли люди... з понуро-злісними поглядами", "гострим, скляним, божевільним поглядом шукали дідові очі", "пручання це запалювало людям очі диким, лютим гнівом".

Як видно з таблиці, образ студента створюється за допомогою означень "широкі", "напружені", "болячі", "поширені", "божевільно-напружені", "дикі", "круглі", що стоять поряд з означуваним іменником "очі". Максимально лаконічно письменник передає душевний стан героя, який перебуває в емоційній напрузі, якому боляче за селян.

Зовсім інші слова використані для характеристики поглядів людей з натовпу: вони дивляться "здивовано", "хмуρο", "недовірливо", "вороже". Тільки смерть студента змінює людей, ламає кригу недовіри. Проте їхні очі, запалені "диким, лютим гнівом", навряд чи стали більш людяними і свідомими. У кінці оповідання знову з'являються ключові слова "крик і рев": "Над гуртом збитих до купи людей стояв крик і рев. А по улиці тікали інші два стражники, топчучи кінцями дітей, клунки. І навздогін їм нісся крик".

Смерть студента не змінила жорстокий світ, в якому – за контрастом – "радісно дивилось сонце і сміялось".

Таким чином, застосування контекстуального і статистичного методів, а також методу аналізу лексики за тематичними полями дало можливість глибше зрозуміти змістово-підтекстову і змістово-концептуальну інформацію, закладену в оповіданні В. Винниченка "Студент", показати, які художні прийоми використав автор для посилення емоційного впливу на читачів та створення яскравих образів максимально лаконічними засобами.

1. Винниченко В. Студент // Винниченко В.К. Раб краси: Оповідання, повість, щоденникові записи. – К.: Веселка, 1993. – С. 98–104. 2. Гиршман М.М. Литературное произведение: теория и практика анализа: учебное пособие. – М., 1991. – 160 с. 3. Ковбасенко Ю.И. Филологический анализ художественного текста // Відродження. –1995. – № 10. – С. 55–61. 4. Крупа М. Лінгвістичний аналіз художнього тексту. – Т.: Богдан, 2005. – 416 с. 5. Обухова В.М. Лінгвістичний аналіз ліричного твору як засіб вивчення ментальності автора // Література. Фольклор. Проблеми поетики: збірник наукових праць. – 2005. – Випуск 21, частина 1. – С. 261–268. 7. Потебня А. Мысль и язык. – К.: СИНТО, 1993. – 191 с.

## СПІВОЧЕ МОВЛЕННЯ І ОРФОЕПІЧНА НОРМА

*У статті здійснено спробу з'ясування закономірностей дії вимовної норми в українському співочому мовленні.*

**Ключові слова:** співоче мовлення, орфоепічна норма, дикція.

*В статье сделана попытка объяснения закономерностей действия произносительной нормы в певческой речи.*

**Ключевые слова:** певческая речь, орфоэпическая норма, дикция.

*This article is topical today because of attempt to find out the action regularity of orthoepic norms in the song speech.*

**Key words:** song speech, orthoepic norm, diction.

У співочому мовленні як особливому виді мовленнєвої діяльності дотримання орфоепічних норм і бездоганна дикція є ознаками високої мовної культури та віртуозної вокальної майстерності співака. Вправне володіння мовою впливає на позитивну оцінку слухачем художньої вартості почутого співаного тексту. Тому вивчення закономірностей дії вимовної норми у співочому мовленні є актуальним і надзвичайно важливим. У різний час проблеми дикції та орфоепічної норми у сценічному й вокальному мовленні неодноразово були предметом дослідження у працях лінгвістів та дослідників вокального мистецтва, одні з яких вказували на істотну відмінність між орфоепією звуків у співі та в повсякденному мовленні [Ільїнов 2007], а інші, серед яких В. Садовніков, О. Реформатський, зазначали, що загалом орфоепія співочого мовлення залежить від норм літературної вимови, загальноприйнятої в певному суспільстві в певний історичний період [Садовніков 1958, Реформатський 1955]. Над створенням практичних орфоепічних порад для співочого та неспівочого мовлення працювали Р. Аванесов, Д. Євтушенко [Аванесов 1984, Євтушенко 1963]. Питання вимовної норми у співі в наш час вивчає російський мовознавець Ю. Ільїнов, українські викладачі вокальної майстерності – Л. Красовська, Л. Крижановська, Г. Кабка та інші.

У центрі уваги зазначених дослідників перебувають проблемні питання, що мають безпосередній стосунок до орфоєпії співочого мовлення, зокрема: яким чином дотримання або ігнорування вимовних норм впливає на якість співаного тексту, чи можливо у співочому мовленні послуговуватись орфоєпічними нормами повсякденного мовлення і якими ознаками може відрізнитися співоча орфоєпія від мовної.

Для з'ясування вказаних питань було вирішено проаналізувати рівень відповідності орфоєпічним нормам співочого мовлення українських співаків Дмитра Гнатюка, Анатолія Солов'яненка, Василя Зінкевича, Іво Бобула, Святослава Вакарчука, Олега Скрипки, Раїси Кириченко, Руслани Лижичко та Ірини Шинкарук.

Єдина загальнонаціональна вимова є неодмінною ознакою сучасної української літературної мови. Дотримання орфоєпічної норми є обов'язковим для всіх носіїв мови та для тих, хто хоче її опанувати. Відхилення від літературної вимови відволікають слухача від змісту сказаного і спрямовують його увагу на звукову форму повідомлення. Н. Тоцька зазначала: "...нормативна (усталена, стандартна) вимова забезпечує легкість – отже, й швидкість сприймання змісту звукової мови, тобто полегшує й прискорює процес спілкування. Чітка, виразна, звучна вимова, багата, барвиста інтонація фрази уточнюють вираження думки, посилюють емоційний вплив на слухача" [Тоцька 1981, 143–144].

Оскільки фонетична підсистема мови є найбільш сталою й консервативною, то й орфоєпічні норми закономірно ґрунтуються на рисах тих говорів, що стали основою літературної мови. Для української мови такою базою є говори Середньої Наддніпряни. Детально з особливостями української орфоєпії можна ознайомитись у працях М. Погрібного, О. Пономаріва, Н. Плющ, В. Бондаренко. Нижче наведемо основні правила української орфоєпії:

1. Чітка артикуляція голосних звуків (крім ненаголошених [e] та [и], що наближаються один до одного, та ненаголошеного [o] перед складом з [y]) [Пономарів 2008].

2. Українській літературній мові невласлива вимова [a] на місці ненаголошеного [o]: наприклад [м а́ ж а р и<sup>е</sup> т а́ р н а́] [Пономарів 2008].

3. Одним із засобів милозвучності української мови є чергування голосних та приголосних звуків [у] – [в], [і] – [й]. Порушення правил чергування спричиняє нагромадження приголосних та згубно впливає на милозвучність. [Пономарів 2008].

4. Характерною особливістю української мови є дзвінка вимова приголосних у кінці слів та складів: [х л' і б], [н ă р° о д] [Пономарів 2008].

5. Українські шиплячі приголосні загалом є твердими і лише дещо пом'якшуються в позиції перед і, я, ю: [ч и т а ч'і], [н' і ч'о: у] [Погрібний 1992].

6. За вимовними нормами українські звуки [б], [п], [в], [м], [ф], [р] у кінцевих позиціях слова та складу вимовляються твердо: [с і м], [г'і р к° о] [Погрібний 1992].

7. М'які приголосні звуки [д'], [т'] не повинні набувати свистячого відтінку і тим самим наближатися у вимові до африкат: [д' і л° о], а не [дз' і л° о] [Пономарів 2002].

8. Слід розмежовувати у вимові глотковий звук [г] та задньо-язиковий [ґ] [Пономарів 2002].

9. Невід'ємною характеристикою культурного мовлення є правильне наголошування. Акцентуація є найскладнішою віхою у вивченні української мови, оскільки український наголос є вільним, нефіксованим, на противагу, скажімо, французькому. При виробленні норм наголошування виникає багато труднощів, зумовлених впливом сусідніх мов, строкатістю наголошування в різних говорах української мови, а також навмисне неправильне наголошування в художніх творах і ЗМІ [Пономарів 2002].

10. На вимові приголосних звуків позначаються їхні комбінаторні зміни в мовному потоці. Такими змінами є:

**асиміляція за дзвінкістю:** [б° о р° о·д' б а], [в і ж г° о р° о д], [п р° о з' б а], [ă н ẽ" г д° о т];

**асиміляція за глухістю:** [л' é х к° о], [в' ó х к° о], [к' і х т' і], [н' і х т' і], [д'·° о х т'·° у], [с х р' а м° ь];

**асиміляція за способом творення:** [б р' а ц т в° о], [с° о л д а' ц' к и° ї], [к° о р и' ц: я], [с т а р а'·° у·ц'·° а].

**асиміляція за місцем та способом творення:** [в'і дж ж и° в' а т и], [в'і дж<sup>ш</sup> ш л' і ф° у в' а т и], [в'і дж ч ỹ° н и т и], [н ă дж: е" р е" л° ь м],

[б а г а' ч ш а т и], [к в'і ч: а' т и], [с' в'і дж ж и° в' і х] тощо;

**асиміляція за м'якістю** обов'язковою є для звуків [д], [т], [н] перед наступними м'якими [д'], [т'], [н'], факультативною – для звуків [з], [с], [дз], [ц] перед наступними м'якими, пом'якшеними або напівпом'якшеними приголосними: Дніпро [д' н' ı̃ п р° ́о], свято [с' в'á т° ́о].

**спрощення, редукція приголосних:** [с т° у д ẽ· н' с' к и° ı̃], [а г ẽ· нс т в° ́о].

Співоча орфоепія відрізняється від мовленнєвої тим, що у вокальній дикції слова ритмічно організовані, і для того, щоб їх проспівати, необхідно зафіксувати та утримувати диханням голосні звуки, завдяки чому виникає спів. При цьому величезну роль відіграє робота язика. Деякі викладачі вокалу навіть радять своїм вихованцям навмисно під час співу утримувати кінчик язика біля нижніх різців, щоби він рухався разом із нижньою щелепою, а також фіксувати і не змінювати положення гортані для всіх голосних. Це, безумовно, позначається на якості звучання голосних звуків у співі: вони змінюють свої основні характеристики, наближаючись один до одного. У системі приголосних, на перший погляд, відхилень від норми має бути значно менше, оскільки за вокальними порадами артикулювати їх потрібно так, як у звичайному мовленні [Садовников 1958, Реформатский 1955]. Проте у ході спостережень за вимовою приголосних звуків у співі було виявлено, що зосередження співака на артикуляції голосних звуків стає причиною недостатньої уваги до приголосних, про що свідчать численні відхилення від норми у вимові консонантів у співочому мовленні: пом'якшення шиплячих, вимова звичайних приголосних на місці подовжених, артикуляція шиплячих звуків замість аффрикат тощо.

На прикладі співу названих вище співаків української опери й естради було визначено найчастотніші випадки відхилень від орфоепічної норми у співочому мовленні. У вимові голосних звуків найчастотнішими виявились:

Наближення ненаголошеного звука [а] до звука [е]: [ч е<sup>н</sup> с á л а<sup>е</sup>] в Олега Скрипки, [д а<sup>е</sup> л é к и ı̃] у Дмитра Гнатюка, [м ă<sup>е</sup> л і ı̃] у Святослава Вакарчука.

Якісна редукція звука [о] в нехарактерних для цього позиціях: [с° о́ р° о́у м] , [с° о́у б° о́ ј° у] у Святослава Вакарчука, [в° о́у г н е́ м] у Руслани Лижичко.

Наближення звука [і] до звука [и] – [б'і<sup>и</sup> л'і<sup>е</sup> м] у Дмитра Гнатюка, [в'і<sup>и</sup> у́ ч а р] у Анатолія Солов'яненка, [п° о́у в'і<sup>и</sup> р] у Ірини Шинкарук, [п° о́у в'і<sup>и</sup> і] у Олега Скрипки.

Відсутність наближення звуків [и] та [е] один до одного в наголошеній позиції – [ж ẽ н ẽ́] у Дмитра Гнатюка, [м ẽ н ẽ́] в Раїси Кириченко, [з ẽ м л'а́] у Василя Зінкевича, [с ẽ р д ẽ н' к° о] у Святослава Вакарчука.

Заміна в деяких словах звука [і] на [е] – [о́ с ẽ н] у Олега Скрипки.

Вимова звука [і] замість [и] в словах [т і х'і ї], [с х'і л и], [к і ј·е'і в е] у Дмитра Гнатюка.

Порушення акцентуаційної норми – [к° о́ з а к] у Дмитра Гнатюка, [о к с а́ м ı́ т и] в Олега Скрипки.

У системі консонантизму було виявлено такі особливості вимови:

1. Відсутність вокалізації приголосних [в] та [й] у кінці слова та складу після голосних та на початку слова перед приголосними: [п р и° є́ й д і́], [к р а́й], [н а́ г а́й] в Оксани Білозір, [в ж е], [м° о́ в ч а́н':а́] в Руслани Лижичко, [л°·у б° о́ в], [м° о́ в], [з а г р а́ в] у Василя Зінкевича, [п е<sup>и</sup> р е<sup>и</sup> й т і́], [п и° т а́й] у Олега Скрипки, [п° о́ м ı́ л° у·й] у Іво Бобула.

2. М'яка вимова шиплячих звуків: [ш ч'о], [п л а́ ч'е] в Оксани Білозір, [н ı́ ч'], [в'і ч'н° о́ г° о] в Руслани Лижичко, [ч'° о́у м° у·с'] у Раїси Кириченко, [н ẽ<sup>и</sup> ш ч'а́ с н ı́ є́ і] у Дмитра Гнатюка, [н' ı́ ч'к а], [н а́ у́ ч'і л и° с'], [л е<sup>и</sup> ч° у́] в Анатолія Солов'яненка, [п е<sup>и</sup> ч'а́ л'], [б а́ ч° у], [п° о́ ч'у· т':а́] у Василя Зінкевича, [ч'а́ с т° о] в Олега Скрипки, [п р° о т и° р і́ ч'], [с т° о́у·р і́ ч'] у Іво Бобула.

3. Оглушення дзвінких приголосних [д° у п к і́] в Раїси Кириченко, [р° о с ч а́ р° у в а́н':а́] в Оксани Білозір, [р° о с т° о п т а́ т и] в Олега Скрипки.

4. Відсутність м'якшення приголосних [д], [т], [з], [с], [ц], [л], [н] у позиціях перед м'якими та пом'якшеними приголосними – [с в'а т к° о́ в° о] в Оксани Білозір, [с в'і т а́ н° о́ к] у Руслани Лижичко, [с в'і́ т л° о·ј° у] у Дмитра Гнатюка,

[п° о л° о<sup>у</sup> т н° і́] у Василя Зінкевича, [с в° а т° о], [г° о с п° о д н° і́] в Іво Бобула.

5. Заміна африкат одним шиплячим звуком – [п р° о в° о ж а́ л а] у Дмитра Гнатюка, [з е́ р к а л° о] в Олега Скрипки.

6. Придиховий звук [т<sup>h</sup>], що не є властивим українській літературній мові – [т<sup>h</sup> в° о<sup>у</sup> : j і́], [т<sup>h</sup> и], [в і́ т<sup>h</sup> р и̇<sup>е</sup> м а̇ т<sup>h</sup> и] у Святослава Вакарчука, [т<sup>h</sup> ỹ м а̇ н], [т<sup>h</sup> о<sup>у</sup> б'і́] в Олега Скрипки.

7. М'яка вимова звука [л] у нехарактерних для цього позиціях – [к л° и ч е] у Василя Зінкевича, [д° о л° е<sup>н</sup>· j°·у], [в е<sup>н</sup> л° и к е], [п° о л° е], [б а л°· у в а ỹ] у Олега Скрипки,

8. Вимова на місці подовжених та подвоєних звуків звичайних – [ж и° т° а́], [к° о х а́ н° а̇], [в'і д а л° а́] у Василя Зінкевича, [ỹ м'і́ н° а̇], [к° о<sup>у</sup>·р'і́ н° а̇] в Іво Бобула.

9. Відсутність комбінаторних змін звуків [п'і д н° о̇ с и° ш с° а́] у Василя Зінкевича, [л°·у д с° к е́] в Олега Скрипки, [з а т р и м а̇ j е́ ш с° а́] в Руслани Лижичко.

Такі відхилення від орфоепічної норми української мови пояснюємо низкою чинників:

Ціла низка відхилень від вимовної норми у співаків зумовлена потребами вокальної техніки, яка передбачає особливі умови роботи мовного апарату, зокрема гортані, органів дихання, язика. Цим пояснюємо випадки наближення голосних звуків один до одного, придиховий звук [т<sup>h</sup>], невластивий українській літературній вимові, порушення акцентуаційної норми тощо. На те, що такі випадки виникають завдяки особливій співочій техніці, вказує, зокрема, відсутність цих явищ у повсякденному мовленні Святослава Вакарчука, Олега Скрипки, Дмитра Гнатюка, Анатолія Солов'яненка, Ірини Шинкарук та інших.

Вплив мовного оточення, сусідніх мов, зокрема російської, як у випадку з неправильною вимовою африкат, заміною українського [и] на [і́], пом'якшенням шиплячих, оглушенням приголосних у нехарактерних позиціях, відсутністю вокалізації сонорних [в] та [й], заміною звука [і́] на [е]. Такі випадки вимови траплялися у співі Олега Скрипки, Дмитра Гнатюка, Раїси Кириченко, Оксани Білозір та інших.

Вплив діалектного мовлення, що спровокував наближення звука [a] до [e] у Святослава Вакарчука, пом'якшення приголосного [л], відсутність подовження приголосних в Олега Скрипки та Василя Зінкевича,

Недотримання правил комбінаторних взаємодій звуків, а саме відсутність асиміляцій приголосних звуків за м'якістю / твердістю у співочому мовленні Дмитра Гнатюка, Василя Зінкевича, Руслани Лижичко, Іво Бобула, дзвінкістю / глухістю, місцем та способом творення у Раїси Кириченко, Олега Скрипки, дистантної гармонійної асиміляції голосних зумовлені, на наш погляд, особистими характеристиками мовлення того чи того виконавця, його рівнем володіння українською орфоепічною нормою та мовною культурою.

Отже, мовна орфоепічна норма у співочому мовленні зазнає певних порушень, які в одних випадках полегшують процес співу для артистів, але, з іншого боку, часто впливають на погіршення дикції (розбірливості голосу) виконавця, зниження мелодійності співочого мовлення, погіршення загального враження слухачів від почутого музичного твору. Усі відмінності від мовної норми у співі можна поділити на ті, які виправдовуються особливими умовами роботи мовного апарату співака, тобто вокальною технікою, і ті, що спричинені недотриманням орфоепічної норми окремим співаком. До першої групи насамперед відносимо випадки якісної редуції голосних звуків, порушення акцентуаційної норми, до другої – неправильну вимову приголосних звуків: пом'якшення шиплячих, оглушення дзвінких, відсутність вокалізації сонорних тощо.

1. Аванесов Р.И. Русское литературное произношение. – М., 1984. 2. Євтушенко Д., Михайлов-Сидоров М. Питання вокальної педагогіки. Історія, теорія, практика. – К., 1963. 3. Ильинов Ю.М. Фонетические характеристики вокальной речи: Автореф. дис ... канд. филол. наук. – Волгоград, 2007. 4. Орфоепічний словник / Укл. М. Погрібний. – К., 1983. 5. Погрібний М. Українська літературна вимова. – Дніпропетровськ, 1992. 6. Пономарів О. Культура слова: Мовностилістичні поради: Навч. посібник. – Київ, 2008. 7. Садовников В. Орфоэпия в пении. – Москва, 1958. 8. Реформатский А.А. Речь и музыка в пении // Вопросы культуры речи. – Вып. 1.– Москва, 1955. – С. 172–207. 9. Тоцька Н.І. Сучасна українська літературна мова: Фонетика, орфоепія, графіка, орфографія. – К., 1981.

## МІСЦЕ МОВЛЕННЄВОГО АКТУ ДОКОРУ СЕРЕД НЕГАТИВНО ОЦІННИХ МОВЛЕННЄВИХ АКТІВ

*Стаття присвячена дослідженню місця мовленнєвого акту докору у системі споріднених негативно оцінних мовленнєвих актів. Проведено порівняльний аналіз мовленнєвих актів докору, звинувачення, осуду, догани та визначено їхні основні диференційні семантико-прагматичні ознаки.*

**Ключові слова:** докір, звинувачення, осуд, догана, іллокутивні цілі, перлокутивний ефект.

*Статья посвящена исследованию места речевого акта упрёка в системе родственных негативно оценочных речевых актов. Проведен сравнительный анализ речевых актов упрёка, обвинения, осуждения, порицания и определены их основные дифференциальные семантико-прагматические признаки.*

**Ключевые слова:** упрёк, обвинение, осуждение, порицание, иллокутивные цели, перлокутивный эффект.

*The article is devoted to the research of the place of speech act of reproach in the system of the family of speech acts of negative evaluation. The comparative analysis of speech act of reproach, prosecution, conviction, reproofs and definition of their basic differential semantic-pragmatic signs have been performed.*

**Keywords:** reproach, prosecution, conviction, reproof, illocutive purpose, perlocutive effect.

Аналіз висловлень докору в українській літературній мові становить особливий інтерес у порівнянні зі "спорідненими" мовленнєвими актами – звинуваченням, осудом, доганою. Всі вони є негативно оцінними висловленнями, що сконцентровані на вчинках і якостях адресата, які мовець вважає відхиленням від норми – соціальної, моральної, етичної, естетичної тощо. Основою докору, як і основою споріднених мовленнєвих актів, є несхвалення, "оскільки несхвалення – це категорія, яка може бути виражена різними способами: від простої констатації певного емоційного негативного стану мовця до прояву афекту – бурхливого вибуху емоцій (образи, обурення і подібних негативних станів)" [Черняк 2007, 92]. Комунікативна мета жанру докору – дати негативну оцінку поведінці адресата та стимулювати зміни

його поведінки відповідно до норм і правил спілкування, прийнятих у певному соціумі, і згідно з намірами самого мовця.

**Актуальність теми** зумовлена загальною тенденцією сучасного мовознавства до дослідження системності мовлення як невід'ємної складової людського життя. Багато вчених приділяють увагу дослідженню негативно оцінних мовленнєвих актів: догани (Євтушенко, Дьячкова), осуду (Черняк, Гусліста, Дубровська), звинувачення (Лаврентьєва, Снежик, Король) та інші. Незважаючи на безсумнівну близькість цих понять, вони не є синонімічними [Булигіна 1997].

У типології та характеристиці жанрів цієї групи можна знайти суттєві розходження. М. Федосюк серед жанрів, які "тією чи іншою мірою пов'язані з вираженням негативно оцінки", виділяє такі: осуд, звинувачення, образа, зауваження, докір і догана (у неофіційному значенні цього слова) [Федосюк 1997, 114–115]. М. Гловінська докладно описує дію за значенням "докоряти" і говорить про групу "осудів і докорів і образ" [Гловінська 1993, 196]. О. Галапчук досліджує окремі характеристики мовленнєвих ситуацій докору і звинувачення [Галапчук 2000]. О. Дерпак відносить до негативно оцінних мовленнєвих жанрів такі: докір, звинувачення, осуд, невдоволення, зауваження [Дерпак 2005]. Необхідно розрізняти іллокутивні цілі мовця, які визначають форму і зміст мовленнєвого акту, і очікування мовця, який розраховує на певний перлокутивний ефект.

Конфронтативи негативно оцінних мовленнєвих жанрів передусім передбачають "вплив на самопочуття і ціннісні орієнтири адресата" [Шмельова 1992, 12]. Мовець, який висловлює нехвалення, зацікавлений у тому, щоб співрозмовник усвідомив певний факт як аномальний, а отже й зрозумів, які наслідки він може зумовити. З іншого боку, у площині реальних дій він прагне, аби адресат повернувся до бажаного стану, корисного для співрозмовника з погляду адресанта. У поверненні до норми зацікавлений часто і сам мовець, якщо дії співрозмовника прямо впливають на його інтереси.

**Мета** статті – розглянути і проаналізувати особливості висловлення докору у системі близьких за інтенціональною спрямованістю актів, що ставить необхідність вирішення таких за-

вдань: 1) визначити групу мовленнєвих актів, що межують із докором за семантичними критеріями; 2) виділити диференційні ознаки, що дають можливість розмежувати суміжні акти.

На нашу думку, найпродуктивнішим способом визначення суміжних із докором мовленнєвих актів є аналіз парадигматичних семантичних відношень, у які вступає лексема, що визначає певний акт. Дослідження різноманітних словників української мови свідчать про те, що дієслово **докоряти** перебуває у одному синонімічному ряду з такими дієсловами, як **засуджувати, звинувачувати, висловлювати догану**. Усі ці лексеми об'єднані спільним значенням: "вважати кого-небудь винним у порушенні певних норм поведінки, законності, якихось правил і т. ін., вказувати на щось як на ваду, дорікати за що-небудь".

Якщо у словникових визначеннях відображені семантичні компоненти, які визначають сутність відповідного мовленнєвого акту, то семантична близькість лексичних одиниць свідчить про функціональну синонімічність актів, що визначаються цими дієслівними лексемами. Отже, мовленнєвий акт докору межує з такими актами, як осуд, звинувачення, догана. Усі виділені суміжні акти об'єднані спільним інтенціональним значенням – вплив на поведінку адресата шляхом висловлення негативної оцінки, хоча при цьому кожен із них має свою семантичну та комунікативну специфіку.

Докір, разом з такими мовленнєвими актами, як осуд, догана та звинувачення, обслуговують ситуацію мовного несхвалення, що визначає його здатність провокувати конфлікт.

Услід за Графовою [Графова 1994], ми використовуємо термін "несхвалення" для позначення досить широкого діапазону негативної емоційно-оцінної модальності, як найзагальніший випадок, до якого, за умови нейтралізації приватно-специфічних рис, можуть бути віднесені осуд / звинувачення, догана / докір.

У ряді вищезгаданих варіантів несхвалення *засудження / звинувачення* виступає як найбільш суворе вираження негативної оцінки, через свою "легітимність", детерміновану загальноприйнятими соціальними нормами, точніше, юридично закріпленими або такими, що є "неписаними" законами громадської поведінки в цьому соціумі, а також через свідоме і часом таке,

що має цілеспрямований характер, засудження здійсненого одним із співрозмовників вчинку. У ситуації *засудження / звинувачення* М (мовець), вважаючи себе носієм загальноприйнятих у цьому суспільстві норм поведінки, переконаний, що С (слухач) свідомо їх порушує, і вважає С винним у негативному вчинку або події, до якої С має безпосереднє відношення, оскільки свідомі і цілеспрямовані дії С порушують ці норми. Отже, М в ситуації засудження / звинувачення – це свого роду суворий суддя, а С – порушник законів, порядків, традицій. Як відзначає Графова, несхвально оцінні відношення можуть бути виражені як у сфері суспільно-громадських стосунків, наприклад, у ході судового розгляду, якщо поведінка або спосіб життя С "є соціальним злом або порушує закони цього соціального колективу", так і неформально в міжособистісних стосунках, наприклад, у побуті, в сім'ї, в спілкуванні колег або друзів [Графова 1994, 94–95]. *Ви були там з одною ... жєнициною, жінкою якогось архітектора. Ви її звели з розуму, викрали з дитиною від чоловіка, завезли, а коли вона надокучила вам, ви покинули її саму там, без усяких засобів, хвору, з дитиною від вас. Вона хотіла стратити собі життя, але ви не зволили навіть відповісти на телеграми, які посилала вам її сестра. Так?* (Володимир Винниченко, "Записки кирпатого Мефістофеля"). Підґрунтям для звинувачення стала аморальна поведінка адресата, хоча сам автор висловлювання не постраждав у цій ситуації.

Обране нами мовне позначення для цього варіанту несхвального відношення представлене парою семантичних класифікаторів *засудження / звинувачення*, які об'єднані ідеєю відповідальності С за певний негативний вчинок і водночас містять у собі ряд більш-менш специфічних особливостей. Так, у разі *звинувачення* М, стверджуючи, що С зробив деякий вчинок, розглядає негативний характер цього вчинку як очевидну даність, як щось само собою зрозуміле. У разі *засудження* М усвідомлює суб'єктивність свого твердження, що, проте, не означає необґрунтованості цього висловлювання. Мотив засудження дуже часто присутній у звинуваченні, і, навпаки, наприклад: – *Ну, які погані! – вона робить ображену гримаску. – А з твого боку, тату, так навіть негарно. Я розумію: звичайно, можуть бути всякі ро-*

динні непорозуміння, але так закинути своїх дітей, як ти це робиш, це, вибач мені, дуже негарно. (Володимир Винниченко, "Записки кирпатого Мефістофеля"). Наявність негативної оцінки в першій частині речення ("Ну, які погані!") свідчить про осуд, а продовження висловлювання ("Я розумію: звичайно, можуть бути всякі родинні непорозуміння, але так закинути своїх дітей, як ти це робиш, це, вибач мені, дуже негарно") вказує на звинувачення, тобто на ненормативність поведінки адресата. Булигіна та Шмельов, детально аналізуючи семантичні відмінності між предикатами звинуватити / звинувачувати і засудити / засуджувати [Булигіна 1997], говорять про нетотожний розподіл асертивного компонента і пресупозиції при засудженні і звинуваченні. Незважаючи на вказані відмінності, спільність найбільш релевантних рис засудження і звинувачення дозволяє нам розглядати їх як варіант негативно оцінних відношень.

*Догана / докір* відрізняється меншою суворістю негативно оцінки в порівнянні із засудженням / звинуваченням, пояснення, на наш погляд, слід шукати в характері провини, в тих ролях і позиціях, які займають співрозмовники стосовно один одного, а також у загальному відношенні М до С. Виносячи догану / докоряючи за щось, М виходить з того, що С зробив помилку, промах, але зробив це ненавмисно, через необізнаність, і М не стільки стверджує, що це погано з позиції соціальної, моральної або етичної норми, а також своїх індивідуальних ціннісних уявлень, скільки натякає на скоєну провину, бажаючи спонукати С замислитися та виправити свою поведінку. У ситуації догани / докору М ставиться до С спочатку добре, дружньо і тому більш терпимий і поблажливий до його недоліків: "так ставляться до провини тих, хто дорогий, кого люблять, кому бажають добра і тому, виносячи догану їм, прагнуть не стільки засудити, скільки пояснити їх помилку, допомогти їм зрозуміти, в чому вони неправі" [Графова 1994, 97]. Проілюструємо цю тезу прикладом із зібраного нами матеріалу, коли дружина докоряє своєму чоловікові:

– Ну, то чом же я тебе не зрозумію? Чом? Хіба ж я тебе досі не розуміла? Хіба я не була тобі товаришем? Хіба я не боїлася твоїми болями й не раділа твоїми радощами? Ні? Хіба та

*можеш мені дорікнути? Хіба ж я тебе не любила, не зливала своєї душі з твоєю? Ні? Мужу мій? Навіщо ж таке говорити своїй найближчій людині? Навіщо ж так безумно мучити її й себе? А дитина? Чим же вона винна? Чим її можеш докорити? Що любиш її? Але ж вона не винна за це. Ну, не люби її, викинь на вулицю, забудь, покинь...* (Володимир Винниченко. Чорна Пантера та Білий Медвідь).

Звідси виникає сімейність, інтимність докорів; вони в першу чергу виявляють своє застосування на персональній дистанції і розцінюються як "заступництво старшого і сильнішого молодшому і слабкішому, захист, допомога і симпатія" [Карасик 2002, 84], тобто виражають ввічливе ставлення вищого за соціальним статусом до нижчого (батьки – діти, люди похилого віку – молодь і тому подібне). Наприклад, *"Мати часом ніжно докоряє синові за таку неделікатність"* (Володимир Винниченко, "Сонячна машина"). На соціальній дистанції догана можлива лише в неформальній ситуації, віч-на-віч, в іншому випадку її сприймають як образливий натяк і викликає різко негативну реакцію співрозмовника, а тим самим і невдачу комунікації.

Звичайно, розмежування догани і докору достатньо умовне і пояснюється виключно дослідницькими завданнями. Не треба забувати, що "у багатьох випадках аналізовані мовні явища утворюють своєрідний спектр, де між відтинками кольорів, що чітко розрізняються, перебувають перехідні зони, які важко приписати певному кольору" [Гак 1997, 16]. У реальній комунікації межа між доганою і докором як варіантами несхвалення нерідко стирається. Наприклад, М, виступаючи як старший член родини, може бути настільки близьким другом С, що вікова дистанція, різний соціальний статус тих, що спілкуються, виявляються нерелевантними і зміщуються на периферію прагматичного спектру комунікації, через що негативно оцінене значення знаходить своє вираження в м'якшій, непрямій формі докору. Проілюструємо розмовою доньки Софії з мамою Гликерією *"– Розвелась. Подала заяву в "Совет рабочих депутатов", приклала марку за сімдесят копійок, і кінець. Він мені не чоловік, а я йому не жінка. От як тепер, мамцю.*

– *Оце Господи! Та чого ж так, дитино? Що ж, ви погано жили між собою? Обиждав тебе? Чи як?*

– *Е, мамо, довго говорить, а мало слухать. Колись розкажу. А тепер я б все ж таки вмилася*" (Володимир Винниченко, Між двох сил). У наведеному фрагменті мати виявляє здивування ("*Оце Господи!*"), після якого в м'якій, непрямій формі докоряє доньці за те, що вона пішла від чоловіка, тим самим не виправдала сподівань матері про щасливе майбутнє дочки ("*Та чого ж так, дитино? Що ж, ви погано жили між собою? Обиждав тебе? Чи як?*").

Цікаво відзначити той факт, що якщо догана завжди припускає вербальне пояснення провини, то докір може бути виражений як "неявними" вербальними, так і невербальними засобами: поглядом, жестом, значущим мовчанням. Наприклад: "*Тепер очі дивляться. І моторошно, що вони так близько, що вони не ховають свого сорому, блиску, щастя, близькості й докору.*" (Володимир Винниченко, Сонячна машина).

Гловинська до семантики тлумачення мовленнєвого акту докору включає компонент, пов'язаний з обдуреним очікуванням суб'єкта, підтверджуваний типовою формою вираження докору [Гловинська 1993, 198]: "*Сірі очі з обідками, блиснувши склом пенсне, неначе сльозами, гнівно й з докором озирються на нього. – Я ж вас прохала, Тіле!..*" (Володимир Винниченко, Сонячна машина). Клара просила доктора Тіле не заличатися до неї, але він це проігнорував. Тут прямо названо ситуацію, на яку чекав той, хто докоряє. На думку Стексової, в основі докору як мовленнєвого акту лежить вказівка на порушення угоди, яка є між комунікантами. Докоряючи, мовець вважає, що адресат свідомо порушив "угоду" про дотримання будь-яких норм, або свідомо не врахував у своїй поведінці наявні у нього уявлення про зразки поведінки, що прийняті в соціумі [Стексова 2003, 728]. Аналізуючи семантику дієслова *докоряти*, Булигіна та Шмельов вважають, що, докоряючи в чомусь, суб'єкт виходить з пресупозиції, що це погано (як і у разі звинувачення), але те, що відповідна ситуація має місце, є не асерцією (формально вираженим елементом вислову), а нагадуванням або непрямом вказівкою.

Відмінною рисою засуджень є обов'язковість експлікації оцінкового компонента. В інших мовленнєвих актах, окрім оцінки, актуалізуються різні сенси: у докорі – вказівка на порушення угоди, що не виправдовує очікування мовця, в осуді – вказівка на відхилення від норм поведінки, що визначає актуалізацію сенсу повчання.

Одним із параметрів, що зближують звинувачення із засудженням і докором, є свідомість дій. Графова відзначає, що засуджують тільки свідомі дії. Не можна засуджувати людей за вроджені вади, які від них не залежать [Графова 1994, 94]. Наприклад: *"Проходячи, я чую, як він з докором говорить двірникові: – Как рейбюнок не заплачеть, мать не почует. Так і дворник: как городовой не скажеть, он і совсьом на вулицю не выйде..."* (Володимир Винниченко, "Записки кирпатого Мефістофеля").

У аспекті свідомості / несвідомості дій догана відрізняється від своїх "сусідів". На думку Графової, висловлювати догану людині можна за помилку, промах, вчинені ненавмисно, через необізнаність [Графова 1994, 96]. Стексова також до характеристики адресата мовленнєвого акту догани включає такі параметри, як незнання норм поведінки, неусвідомленість, несвідоме їх порушення [Стексова 2003, 495].

В основі докору лежить вираження незадоволення з певного приводу, обмануті очікування суб'єкта. Докоряючи, мовець уважає, що адресат навмисне порушив домовленість, яка між ними існувала, або не врахував у своїй поведінці певні норми, що прийняті в суспільстві. Розглянемо приклад: – *Ну, от... Кров із носа... – незадоволено й докірливо бурмоче Самоцвіт. – Наче в хлопчика... Стидався б... А це мужиком називається... Наче дитина маленька...* (Володимир Винниченко, Суд).

Наведений приклад свідчить, що висловлювання докору також можна трактувати і з боку звинувачення. Так, звертання М до С ("*Ну, от... Кров із носа...*") вказує на обмануті сподівання першого, тобто на докір, а наступна оцінка дій ("*Наче в хлопчика... Стидався б... А це мужиком називається... Наче дитина маленька...*"), на нашу думку, свідчить про звинувачення адресата, що є доказом того, що висловлення, які містять негативну оцінку, можуть мати подвійне семантичне навантаження.

У докорі, на відміну від інших мовленнєвих актів, важливо, щоб слухач "відчував" не через те, що М щось сказав, а від усвідомлення факту, що він скоїв неправильну дію, і через це з'явився відчуття провини чи докори сумління. Зазначимо, що в будь-якому випадку аналізовані мовленнєві акти відображають неприємні, небажані наслідки для слухача.

Той, що докоряє, вступаючи в комунікацію, намагається довести тому, кого докоряє, що почуття зневіри, розчарування, незадоволення є наслідком скоєної ним дії. Той, кого докоряють, має певний фонд знань, а тому може зрозуміти, що негативні емоції спричинені лише "негарними" діями: провина, помилка і т.п. Ця особливість є специфічною для аналізованого мовленнєвого акту і дозволяє відмежувати його від близьких мовленнєвих актів класу негативної емоційно-оцінної модальності "несхвалення".

1. Бульгина Т.В. Оценочные речевые акты извне и изнутри / Т.В. Бульгина, А.Д. Шмелев // Логический анализ языка. Язык речевых действий. – М.: Наука, 1994. – С. 49–58.
2. Бульгина Т.В., Шмелев А.Д. Оценочные речевые акты извне и изнутри // Языковая концептуализация мира (на материале русской грамматики). – М.: Школа "Языки русской культуры", 1997. – С. 405–416.
3. Винниченко В. Між двох сил / Володимир Винниченко // Вітчизна. – 1991. – № 2. – С. 60–63.
4. Винниченко В. Оповідання. Роман "Слово за тобою, Сталіне!", П'єса "Чорна Пантера і Білий Медвідь." / Володимир Винниченко. – К.: Наук. думка, 1999. – 440 с.
5. Винниченко В., Суд. // Винниченко В.К., Раб краси: Оповідання, повість, щоденникові записи. – К.:Веселка, 1993. – С. 34–48.
6. Винниченко В. Сонячна машина / Володимир Винниченко – К. : САКЦЕНТ ПЛЮС., 2005. – 640 с.
7. Гак В. Г. Эмоции и оценки в структуре высказывания и текста / В. Г. Гак // Вестник Моск. Ун-та. Сер. 9. Филология. – 1997. – № 3. – 87–94 с.
8. Галапчук О. М. Вікова диференціація стратегій і тактик дискурсу в сучасній англійській мові: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. / О. М. Галапчук. – Луцьк, 2000. – 18 с.
9. Гловинская М. Я. Семантика глаголов речи с точки зрения речевых актов / М. Я. Гловинская // Русский язык в его функционировании. Коммуникативно-прагматический аспект / Под ред. Е.А. Земской, Д.Н. Шмелева. – М.: Наука, 1993. – С.158–218.
10. Графова Т. А. Смысловая структура эмотивных предикатов / Т. А. Графова // Человеческий фактор в языке: Языковые механизмы экспрессивности / Отв. ред. В. И. Телия. – М. : Наука, 1994. – С. 67–99.
11. Дерпак О. В. Конфронтативні мовленнєві жанри: комунікативно-прагматичний та мовний аспекти: Автореф. дис. ... канд. філол. наук / О. В. Дерпак. – Київ, 2005. – 18 с.
12. Карасик В. И. Язык социального статуса / В. И Карасик. – М. : ИТДТК "Гнозис", 2002. – 333 с.
13. Стеклова Т. И. Поричание / Т. И. Стеклова // Культура русской речи : Энциклопеди-

ческий словарь-справочник / [под ред. Л. Ю. Иванова, А. П. Сковородникова, Е. Н. Ширяева]. – М. : Флинта : Наука, 2003. – С. 494–495. 14. Стексова Т. И. Упрек / Т. И. Стексова // Культура русской речи : Энциклопедический словарь-справочник / [под ред. Л. Ю. Иванова, А. П. Сковородникова, Е. Н. Ширяева]. – М. : Флинта : Наука, 2003. – С. 728–729. 15. Федосюк М. Ю. Нерешенные вопросы теории речевых жанров / М. Ю. Федосюк // Вопросы языкознания. – 1997. – № 5. – С. 102–120. 16. Черняк О. П. Місце мовленнєвого акту осуду серед оцінних мовленнєвих актів / О. П. Черняк // Науковий вісник Волинського державного університету ім. Лесі Українки. Серія "Філологічні науки". – Луцьк : РВВ "Вежа" Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2007. – Вип. 3. – С. 88–93. 17. Шмелева Т.В. Повседневная речь как лингвистический объект / Т. В. Шмелева // Русистика сегодня. Функционирование языка: лексика и грамматика / Отв. ред. Ю.М. Караулов. – М.: Наука, 1992. – С. 5–15.

## ЗМІСТ

### ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО. ФОЛЬКЛОРИСТИКА

#### **Бажан О.М.**

Еволюція жіночого характеру в прозі Ганни Барвінок та Володимира Винниченка (на матеріалі оповідань Ганни Барвінок "Молодича боротьба", "Забісована дівчина Настуся", "Перемогла" та Володимира Винниченка "Зіна", "Баришенька", "Заручини", "Краса і сила")..... 3

#### **Басюк Л.**

Особливості вираження авторської концепції людини в оповіданнях В. Винниченка "Студент" та О. Маковей "Заробок на свята" ..... 11

#### **Білоус В.Б.**

Психотерапевтичний ефект драми Володимира Винниченка ..... 15

#### **Варенко В.М.**

Духовно-моральні цінності українського народу в творчості В. Винниченка ..... 29

#### **Василенко І.М.**

Своєрідність зображення суперечливості духовного світу митця у драматургії В. Винниченка та у прозі Е. Золя ..... 36

#### **Векуа О.В.**

Філософська проблема вчинку як способу реалізації екзистенційного вибору особистості у В. Винниченка ..... 44

#### **Гнатюк М.М.**

Літературна спадщина В. Винниченка в рецепції українських текстологів ..... 51

#### **Гнідан Ю.В.**

Концепти добра і зла в творчості Акутагава Рюноске (на матеріалі новел письменника) ..... 60

#### **Гуляк А.Б., Башкирова О.М.**

Новелістичний "канон" у малій прозі Володимира Винниченка ..... 67

#### **Гурбанська А.І.**

Мімесисна модель "людина і світ" у творчості Гр. Тютюнника (до проблеми типологічних зв'язків із малою прозою В. Винниченка)..... 87

<b>Денисюк С.П.</b> В.Винниченко в оцінці критиків журналу "Українська хата" (1909–1914) .....	93
<b>Задорожна О.С.</b> Поетика прози у новелі В. Винниченка "Момент" і романі О. Забужко "Музей покинутих секретів" .....	99
<b>Засць С.Л.</b> "Чесна драма життя" Володимира Винниченка і Миколи Куліша (порівняльна характеристика життя і творчості) .....	104
<b>Кирилюк О.С.</b> Фольклорні інклюзії в художній прозі Володимира Винниченка (на прикладі оповідання "Федько – халамидник") .....	116
<b>Ковалів Ю.І.</b> Мефістофелівські маски В. Винниченка .....	123
<b>Коломієць В.В., Іванова О.В.</b> Своєрідність стилю і проблематика малої прози В. Винниченка .....	132
<b>Коломієць Н.С., Яременко Н.В.</b> Портрет як засіб характеротворення в дитячих оповіданнях В. Винниченка .....	140
<b>Кривуляк О.В.</b> Стильові екзистенціалії малої прози В. Винниченка .....	147
<b>Ленда Р.І.</b> Роль історіографічної концепції М. Костомарова у формуванні художнього мислення В. Винниченка .....	153
<b>Линченко М.Д., Гасвська О.В., Гасвська Н.М.</b> Новела у творчій спадщині Володимира Винниченка .....	160
<b>Міщенко О.І.</b> Урбаністичні візії Володимира Винниченка та неподолана традиція у творчості шістдесятників .....	169
<b>Міщенко Д.С.</b> Динаміка етнокультурних стереотипів Іспанії в українській літературі I половини ХХ століття .....	179
<b>Наснко М.К.</b> Що таке "чесність з собою"? .....	191

<b>Панчук Л.В.</b> Духовні доміанти персонажів у творах В. Винниченка "Суд" і "Солдатики" .....	196
<b>Пилипей О.В.</b> Специфіка художнього вираження авторської позиції в оповіданні В. Винниченка "Кумедія з Костем" .....	204
<b>Ращенко А.С.</b> Поетика контрастів у ранньому оповіданні В. Винниченка "Контрасти" .....	209
<b>Резніченко Н.А.</b> В. Винниченко: в духовних глибинах дитячих світів .....	218
<b>Рибась О.В.</b> Психологія творчості героя оповідання Володимира Винниченка "Раб краси" .....	225
<b>Семененко Л.М.</b> Семантика образів природи в дитячих оповіданнях Володимира Винниченка .....	231
<b>Семчишин Д.</b> Портрет, пейзаж, художня деталь як найбільш характерні засоби психологізму ранніх творів Володимира Винниченка .....	237
<b>Сквирська І.В.</b> Концепт національного героя у драматичних творах Володимира Винниченка .....	244
<b>Сподинюк А.</b> Психоаналітичний портрет Кирпатого Мефістофеля (дослідження за романом В. Винниченка "Записки Кирпатого Мефістофеля") .....	252
<b>Стрюк Л.Б.</b> Поетика оповідань В. Винниченка .....	259
<b>Шалацька Г.М.</b> Жіночий образ в системі духовних цінностей у творах Г.Квітки – Основ'яненка та В. Винниченка .....	270
<b>Шалацька Т.П.</b> Засоби психологізації в малій прозі В. Винниченка та І. Чендея .....	276

<b>Шкуратенко Ю.</b>	
Остання драма В.Винниченка "Пророк" – погляд на майбутнє людства .....	285
<b>Щербак С.</b>	
Дитяче світосприйняття у малій прозі В. Винниченка .....	293
<b>Щур Н.О.</b>	
Драматургія В. Винниченка в рецепції Я. Мамонтова .....	297
<b>Якименко О.В.</b>	
Постать В.Винниченка та інших діячів Революційної Української партії у спогадах Н. Романович-Ткаченко .....	303
<b>Янкova М.А.</b>	
Буття на межі: екзистенційна проблематика малої прози В. Винниченка та Ю. Гудзя .....	312

## МОВОЗНАВСТВО

<b>Ангерчік Є.Д.</b>	
Лексичні елементи розмовно-побутового стилю у прозових творах В. Винниченка "Студент" та "Кумедія з Костем" і В. Габора "Швонц" та "Половання у втраченому просторі" .....	322
<b>Андрєєва Т.М.</b>	
Дистрибутивні та структурно-семантичні характеристики ад'єктивних композитів (на матеріалі роману Володимира Винниченка "Записки Кирпатого Мефістофеля") .....	327
<b>Обухова В.М.</b>	
Лінгвістичний аналіз оповідання В. Винниченка "Студент" .....	339
<b>Чернишук В.В.</b>	
Співоче мовлення і орфоепічна норма .....	347
<b>Шалацький Д. Л.</b>	
Місце мовленнєвого акту докору серед негативно-оцінних мовленнєвих актів .....	354

Наукове видання

# ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Збірник наукових праць

Випуск 32

Друкується за авторською редакцією



Формат 60x84<sup>1/16</sup>. Ум. друк. арк. 21,4. Наклад 100. Зам. № 212-6010.  
Гарнітура Times. Папір офсетний. Друк офсетний. Вид. № Іф7.  
Підписано до друку 27.03.2012

Видавець і виготовлювач – Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет"  
01601, Київ, б-р Т. Шевченка, 14, кімн. 43

☎ (38044) 239 32 22; (38044) 239 31 72; тел./факс (38044) 239 31 28

e-mail: [vpc\\_div.chief@univ.kiev.ua](mailto:vpc_div.chief@univ.kiev.ua)

[http: vpc.univ.kiev.ua](http://vpc.univ.kiev.ua)

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1103 від 31.10.02