



**НАЦІОНАЛЬНИЙ ТЕХНІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
«ДНІПРОВСЬКА ПОЛІТЕХНІКА»
ІНСТИТУТ ГУМАНІТАРНИХ І СОЦІАЛЬНИХ НАУК
*КАФЕДРА ФІЛОЛОГІЇ ТА МОВНОЇ КОМУНІКАЦІЇ***

ПАЛІТРА СЛОВА Й ТЕКСТУ СІЧЕСЛАВЩИНИ

колективна монографія

Дніпро / ЛІРА / 2022

УДК 82–1/–9 (477.63)

П 14

Рекомендовано до друку Вченою радою
Національного технічного університету «Дніпровська політехніка»
(Протокол № 5 від 12 травня 2022 року)

Рецензенти:

Олег Рарицький, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури та компаративістики Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Ольга Турган, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри культурології та українознавства Запорізького державного медичного університету

П 14 Палітра слова й тексту Січеславщини : колективна монографія / за ред. Валентини Біляцької. Кн. 3. Дніпро : Ліра, 2022. 252 с.

ISBN 978-966-981-658-0

Матеріали колективної монографії репрезентують різнобічність аспектів дослідження художньо-естетичного світу літератури Придніпровського краю, поетики творчості її визначних представників у контексті сучасного літературного процесу; досліджуються духовні та філософські виміри, культурологічні й лінгвістичні аспекти доробку письменників-дніпрян О. Гончара, О. Зайвого, А. Кащенко, М. Миколаєнка, Н. Нікуліної, В. Сіренка, І. Сокульського, В. Чапленка, В. Чемериса.

Монографія має наукову та методологічну цінність, адресована літературознавцям, мовознавцям, письменникам, вчителям-словесникам, бібліотечним та музейним працівникам, усім небайдужим до художнього слова письменників Січеславщини.

УДК 82–1/–9 (477.63)

ISBN 978-966-981-658-0

ПАРАМЕТРИ ПОЕТИЧНОГО ДИСКУРСУ

УДК 82-145:821.161.2 (477.63)

Валентина БІЛЯЦЬКА
(м. Дніпро, Україна)

«СЛОВА У НЬОГО ВСІ – НА КРОВІ, НА БОЛІ І НА ЧЕСНОТІ»: МОТИВИ ЛІРИКИ ВОЛОДИМИРА СІРЕНКА

У статті розглянуто поезію Володимира Сіренка як художню естетичну систему, виявлено провідні теми, мотиви його лірики 60-х років ХХ століття та 2000-х, багато яких пов'язано з фактами біографії митця-дисидента, визначено своєрідність образної та жанрової системи.

Ключові слова: поезія, мотив, громадянська лірика, дисидент, Україна.

Утвердження національного через осягнення вічного – провідний мотив лірики Володимира Івановича Сіренка (1931–2015), відомого українського поета, журналіста, прозаїка, публіциста, громадського діяча, дисидента, щирого патріота, залюбленого в людей і рідну землю, дану «Богом, як причастя» («Синівське»):

*Моя зоря, мій видих і мій вдих,
моє мовчання, крик мій, Україно.
Я над тобою журавлем полину
за обшир твій, за небокрай до тих,
хто на коліна рабськи не ставав,
перед бідую не схиляв рамена [9, с. 79].*

Громадянські мотиви – особливість лірики В. Сіренка. Поезія його завжди була відверта, правдива, гостра на суспільні та національні теми, сповнена «патріотичної символіки», чи то написана в 60-90-ті роки ХХ століття, чи в 2000-ні. Поет радив землякам ще в 60-ті подивитися в очі Івана Сірка, «суворі» крізь «далеч віків»: «*В тих очах наша вся Україна – / скільки сонця, жива й молода. / Що їй сниться, чого вона хоче, / і яку собі долю шука*» [7, с. 6] (1968). Він не боявся в 70-ті розказати про батуринську трагедію, що стала символом трагедії усєї України: «*Ой, якби ж то знала дівчина тоді, / що сама лежатиме мертва в лободі / і холодна буде батьківська земля, / утекла б за річку, в ліс від москаля, / з козаком поїхала б, кинувши відро, якби знала, звір який цар отой Петро*» [7, с. 21] (1972). З щирим співчуттям переповідав про жінку-

селянку, доля якої – «у степу тополя», якій від праці лише тоді світало, «як пшеницю жала», у якої сивина «встелила коси», як «заметілі в полі»; про тітку Ганну, яка є уособленням жінки-колгоспниці, що до сьомого поту працює в дощ і спеку, рано-рано на світанні з сапою «тюпашить у степ», а в скрині навіть пашпорта немає: *«І записана тітка в конторі / як записані коні й воли... І дали. Слава Богу, згадала / кріпаків своїх влада Кремля. / Тітка з пашпортом емігрувала / в ту країну, де пухом земля»* [7, с. 28–29] (1967).

В. Сіренку 7 грудня 2021 року виповнилося 90 років від дня народження, він член Національної спілки письменників України з 1990 року, лауреат літературної премії «Благовіст» за книжку «Велика зона злочинного режиму», кавалер ордена «За заслуги» III ступеня, автор понад десятих збірок поезії та прози («Рождение песни» (1964), «Батькове поле» (1981), «Корінь роду мого» (1990), «Голгофа» (1992), «Навпростець по землі» (1994), «Все було» (1999), «Повернення в себе» (2001), «Регіт на палі» (2003), «Хрести дерев'яні» (2003), «Клятва» (2009), «Куценики» (2010), «Чолом до сонця. Вибране» (2011).

Особливо душевною, правдивою й волелюбною є лірика В. Сіренка, у якій ідеться про приазовську землю, де він народився, де спочиває його «красива і мудра повік» мама, яка дорогу «в країну з ім'ям Україна, / як долю прослала до ніг» [9, с. 13]. Саме мамина «дорога» не давала відчутти себе сиротою після смерті батьків: *«Моя доле, я не сирота, / адже є у мене Україна. / Є народ у мене, друзі є, і зігріта пісня серцем мами»* [9, с. 50]. Образ матері в поезії «Бережіть матерів», «Похорон матері», «Портрет мами», «Мама й тато вже давно пішли а незворотну за селом дорогу...», «Похоронив я маму, тата, тітку», «Материнська доля» й інших В. Сіренка асоціюється з Україною:

*Я не звикну ніяк, що вона до воріт
Не спішить із городу мене зустрічати.
Спорожнів без матусі мені білий світ,
І чужою стає наша затишна хата.
Не мені вже зозуля майбутнє кує
за рікою судьби в голубій оболоні.
Кожний з нас безпритульним душею стає,
Коли мамине серце навік захолоне.
Люди добрі мої, бережіть матерів,
Як себе бережіть, як свою Україну* [9, с. 7].

Він народився в селі Новопетрівці на березі Азовського моря Бердянського району Запорізької області, колись другій столиці Нестора

Махна. У батьківський, приазовський край, який цвів у серці «і солодко, і гірко» його «тягло» в різні пори року й віку («Нарешті їду я в село!»). Удома він набирався снаги «жити, мужньо тримати перо – Батьківщині своїй на добро» [9, с. 62] («Ностальгія»). В. Сіренко в багатьох поезіях пише про особливе відчуття спорідненості з краєм дитинства, про одухотвореність рідних місць:

*Та кращого краю не буде,
ніж той, де колись на зорі
мені увірвалися в груди
і сійво, і легіт вітрів.
Де я не холов і в негоду,
де суше все – доля моя,
де предків моїх і народу
довіку святиться ім'я [9, с. 87].*

Рід В. Сіренка походить із задунайських січових козаків, переселених у Приазов'я. Очевидно, саме тому його поезії наповнені духом козацької волі і непокори, волелюбністю українського народу. Тим, хто вирішив козакувати радить перед виходом з хати, переконатися, чи не забули «чесність, мужність і звитягу» [9, с. 16]. У «Козацькій пораді», «Очі Івана Сірка», «Яблука на могилі Івана Сірка», «Берда» автор часто нагадує про Івана Сірка, взірця мужності й любові до України, про річку, приазовський степ, через які переосмислюється минуле й проектується майбутнє:

*На Приазов'ї соняхи цвітуть.
у маминім городі і на полі.
Ну як тут не поїдеш до села,
у степ, що витікає із-під хати?
О краю мій! Мій соняховий краю!
Така краса в яких ще є краях?
Твоїх степів, стежок не забуваю,
бо не зачерствів, бо людина я.
Допоки буду ранки зустрічати,
збиратимусь посеред літа в путь,
лиш пригадаю – вдома, коло хати –
на Приазов'ї соняхи цвітуть [9, с. 27].*

До школи майбутній письменник пішов 1938 року в селі Долинське, у якому закінчив три класи й почалася Друга світова війна, родина Сіренків змушена була евакуюватися на Кавказ й повернулася взимку 1944 року. Батько був головою колгоспу, Володимир навчався і закінчив сім класів, мешкаючи переважно в бабусі, яка була зовсім неграмотна, але

з надзвичайно природною мудрістю. Саме в тому краї у нього «виросли крила і наповнилась небом душа», а головне: «*Коло вашого серця я зрівся малим і ставав українцем*» [9, с. 80]:

*Ми України кровні діти,
а не байстрюччя від заброд.
Ми вийшли із трави, із травня,
з його ранкової зорі.
Ми, як земля, як небо давні,
як мова наших матерів.
Ми підіймались у світила,
самі, як соняхи росли,
і землю, котра нас родила,
ім'ям пісенним нарекли* [7, с. 5].

Володимир Іванович прагнув здобувати знання у великому місті, де б гідно витримав свій життєвий урок, тому він їде в Запоріжжя, а згодом у місто Дніпродзержинськ, нині – Кам'янське, і вступив до ремісничого училища. Навчаючись, як робкор активно співпрацює з редакцією міської газети «Держинець», у якій побачили світ його перші вірші. Людське й своє життя, яке не водевіль, а драма, В. Сіренко зобразив у поезії «Гра»: «*Зіграй народження своє, / своє дитинство без турботи, / а потім армію, роботу, / яка і день, і хліб дає*» [7, с. 36], хоч кожен по-різному свою роль в житті грає чи то пристосованець, чи бундючний в кріслі зам, в усіх «край кону яма», тому потрібно бути чесним, гідним актором життя, яким був Поет.

На думку С. Мартинової, переломним у біографії і творчості В. Сіренка став 1966 рік, коли він – відповідальний секретар газети «Знамя Дзержинки», автор поетичної книжки «Рождение песни» – створив самвидавчу збірку «Остается народ». Збірка викликала бурхливу реакцію вищого керівництва області, яке вбачило у віршах «Стіна» й «Акваріум» антирадянські настрої, адже в них відверто йшлося про тогочасну систему, побудовану на брехні: «*Акваріум – ілюзія свободи. / Свобода всюди, а її нема*» [7, с. 25], або поезія «Воркута»:

*Воркута. Воркута.
Без кінця і без дна мерзлота.
Нею сковані, в ній заховані
взяті з ліжок вночі без вини,
комуністами закатовані
наші кращі дочки й сини.
А вони йшли на бій і роботу,
щиро віривши в святість ідей.*

*Воркута – вона вічна скорбота,
бо стоїть на кістках людей [7, с. 25].*

То ж книжка осіла в архівах КДБ, а її автор, уникнув таборів Мордовії завдяки другу дитинства, який обіймав високу посаду в республіканському КДБ і порадив обласним службам не вдаватися до крайніх заходів, а проводити з Сіренком «профілактичну роботу». У поезії «Я з народом, я з людьми» автор фактично переповідав події: «Мені партія дала стусана й підніжку / нацькувала КДБ, злайнувала книжку. / Обходив я сто контор в пошуках роботи, / а за мною слід у слід швендяли сексоти. / Їх було тоді, як молі, з остраху прислужних. / Без КПРС вони не ходили в нужник» [9, с. 54].

Ця «профілактична робота» тривала більше двадцяти років, а поет жив з ярликами «націоналіст», «антирадянщик». У збірці «Все було» 1999 року В. Сіренко надрукував поезію «Я – націоналіст». Це відповідь всім тим, хто роками вішав на нього «ярлики» про неблагонадійність, це кредо свідомого громадянина з чіткою національною позицією:

*Я український націоналіст,
гартований російським шовінізмом
і дутим інтернаціоналізмом,
якому дружба й братство – приший хвіст.
Мені високий титул цей дали
знавці всіляких «ізмів» кадебісти
і крісельні з обкому комуністи,
які були, та, жаль, не загули...
Я пошанований. Свою державу
отримав і нікому не віддам.
За неї я готовий повсякчас
ім'ям Мазени та ім'ям Бандери
перекусити горло шкуродерам,
народожерам вовчим, що у нас
захочуть за обгризений окіст
чи зброєю свободу відібрати.
На цім стою і буду так стояти
я – український націоналіст [9, с. 36].*

В. Сіренко майже двадцять років перебивався на випадкових роботах, відчуваючи, що за ним постійно наглядають: «Та за мною, сховавшись в народ, / невідступною, сірою тінню / проповзає всюди сексот» [7, с. 12]. Про ці події автор писав у поезіях «Я не жив у тихій хаті скраю», «У їдальні народу – море», «Я з народом, я з людьми»:

Я не жив у тихій хаті скраю,

*завжди йшов до вранішніх заграб.
Чому ж я у самоті конаю,
як жебрак, без грошей і без прав?
...чому я сиджу, як трутень, вдома,
чому скрізь скорочують мене.
Моє серце у важких лабетах,
цебенить солоне море з віч.
А на мене дивиться з портрета,
як начальник КДБ, Ілліч [7, с. 11].*

У поезії «Всесвітня надія», написаному 1979 року, автор переймається тривогою за суспільство, у якому «сексот у шию людства нишком диха/ і гільйотину точить ніжний кат», а в карцерах «холонуть Стуси», «світ вже не світ» і чи варто боротися з суцільною тьмою в країні. Та думка про дітей, їхнє майбутнє надає сили «стояти і рости»: *«щоб перед смертю, а таки діждати, / коли впадуть на всій планеті грати / і видохнуть сексоти і кати»* [7, с. 28].

У передмові до збірки «Голгофа» В. Сіренко писав, що все свідоме життя він сповідував Правду, тому завжди й отримував «на горіхи». До всього додалося знайомство і тісні зв'язки з такими дисидентами, як Оксана Яківна Мешко, Борис Дмитрович Антоненко-Давидович, Олекса Тихий, Микола Кучер, Василь Скрипка, родина Олександра і Олени Кузьменків, Борисом Довгалюк, Іваном Бровком, Іваном Гончаром, Іван та Орися Сокульські, Віктор Савченко, Гаврило Прокопенко, Микола Береславський, які формували його як громадянина і патріота. З ними він пройшов найважчі дороги, залишився ввданим їхній справі та пам'яті.

Саме на пам'яті історичній акцентується в поезії «Балада про ярлики»: автору наснилося, що потрапив у еСБеУшні підвали, в яких «товстелезні поскладені плити»: *«Нагнувся. О, Боже, та це ж ярлики, / живих дисидентів і вбитих»* [9, с. 30]. У поезії «Весільне фотографування у Дніпроджержинську». Автор отетерів від побаченого: *«Згадалися мені / замучені у зонах дисиденти / і вбиті хлопці-школярі, студенти в Афгані на загарбницькій війні»* [9, с. 15].

На думку Г. Райбедюк, дисиденти жили географічно на різних територіях, не всі були знайомі між собою, у багатьох аспектах орієнтувалися на різні художні системи, культурні парадигми, тому йдеться не про літературне угруповання чи мистецьку школу, а радше про тенденцію в літературному процесі. *«Водночас їх єднали спільні риси ідеології, які визначали високу естетику, гуманізм культури та морально*

виважену етику буття. Шукання правди і чесна громадянська позиція, неприйняття фальші «істин»-фікції (М. Коцюбинська), протистояння нормативній соціалістичній поетиці, виступ проти етичного та національного нігілізму, культивування «вічних» мотивів у творчості – такі спільні домінанти художньо-філософської та морально-етичної концепції дають підстави для допуску про своєрідний дискурс у літературному процесі означеної пори, що значною мірою впливав на його естетичний клімат» [6, с. 153].

Про морально виважену етику, про чесну громадську позицію йдеться в поезії В. Сіренка 60-80 років ХХ століття, якого дуже турбувало Слово, призначення митця. Він писав, про те, чого прагнув, що тривожився «завжди не за себе, / а за слово щире, без брехні» [7, с. 52] («Я читаю вірші трактористам»); звертався до митців, у діях яких головне – «вчинок, думки лет», а якщо страх звив кубло в душі, краще на смітник викинути пензель чи перо: «Ти не створиш, як там не крути / правдивий вірш, поему чи картину, / бо завжди відчуватимеш – за спину / прийшли ідеології чорти» [7, с. 51] («Творець! Коли відчуєш – у нутро...»); зізнається, що завжди ходив «навпрошки» і кланявся сонцю й гарним людям, а не ідолам культу («Як умів, так і жив»):

*Над усе любив Україну,
В мої очі текло її сонце,
в серце – слово і пісня батьків.
Признаюсь, як умів, так і жив.
Я себе тваринному страху
в гострі кігті ні разу не дав...
Як і всім, було інколи страшно,
та Людина брала своє.
Тому жодного друга не зрадив
І у жоднім рядку не збрехав [7, с. 58].*

У поезії «Чекістам» зізнається, що відчуває, як пальці холодні обмацують його душу, проте це його не лякає, він ствердно заявляє:

*Мене вам не обстругати,
В мені не розчавити «Я».
У мене в душі моя мати
і вся Україна моя.
У мене в душі наші люди,
їх правда солодка й гірка.
Мені б тільки слово, як будень,
І гідність найвища людська [7, с. 23].*

В. Сіренко не лише своє мистецьке кредо відверто стверджував, він відверто засуджував поетів, які раділи, де потрібно було заридати, хвалили, де треба було проклинати, й застерігав таких «писак»: *«Ти й не почувши, як ростуть / курдюк баранячий і роги»* [7, с. 22]. АБО: *«Жив скадебешений поет / і був у нього творчий лет / не до незвіданих планет, /а до харчів і в туалет»* [15, с. 27].

Уже після проголошення Незалежності, практично кожна збірка поета, з якою він виходив на суд читача, була з передмовою автора, у якій прагнув не бути байдужим, у якій не було жодного нещирого слова: *«Поезія – це завжди несподіваність, це стихія – непередбачувана.... Найбільше щастя для поета, коли його читають, коли бодай один рядок западе у душу людини і вона запам'ятає його. Це означає, що поет – не тільки автор, а таки поет, що він не даремно ходить по рідній землі і їсть хліб свого народу. Цього хоче кожен справжній творець»* [9, с. 3]. Найбільше наснаги отримує вночі, коли в руці перо, а в душі наснага: *«Слова ідуть – то ніжні, то пекучі / назрілі десь в глибокій глибині. / О творчості велика таїна, / ніким у цьому світі незбагнена»* [9, с. 68] («Вночі ціную тишу я найбільш»).

Тоталітарній владі не подобались вірші, у яких митець виражав свою любов до України, її народу, рідної мови, тому його усунули від літературного життя – не друкували, не дозволяли виступати перед читачами:

*Мене не друкували – дрюкували
За владною вказівкою згори.
Від мене очі у кутки ховали
Поети спілки і редактори.
А я писав. Мене не знало «треба»
В ім'я когось, або чогось в ім'я.
Була у мене проспівать потреба,
Як у шпака, у півня, солов'я [7, с. 40].*

Нагляд за В. Сіренком був пильний, у нього вдома проводилися обшуки, постійно прослуховувався телефон. Серед актів обшуку, є перелік документів, які значилися «ідейно-шкідливими» – це листи М. Береславського і слова пісні (на той час ще не гімну) «Ще не вмерла Україна».

Перший обшук у квартирі поета відбувся 11 грудня 1969 року у справі М. Береславського, який на знак протесту проти русифікації вчинив акт самоспалення. В. Сіренко був закликаний свідком у цій справі

й сміливо заявив, що русифікація справді відбувається. 1970 року він написав поезію:

*Сплять перелякані, зморені люди,
Все до ранкової стихло зорі.
Сиві ялини стоять коло суду,
То не дерева, а матері.
Ось Береславського змучена мати.
Поряд Сокульського мати стара.
Сняться їм обуки, сняться їм грати,
доля синівська на схилах Дніпра.
Господи, в чому хлопців провина?
За що їх сила нечиста гребе?
Ніч. Ані звуку. Вся Україна –
архіпелаг КДБ [7, с. 24].*

Неодноразово В. Сіренко в поезіях задував М. Береславського як друга і як Людину. У поетичному доробку автора є багато віршів-присвят, написаних в різні роки, після назви яких вказані адресати: «Капіж» – Г. Прокопенку, «Акваріум» – Б. Сотнікову, «Лебідка й журавлик» – Л. Зозулі, «Як умів, так і жив» – Л. Зозулі, «Листок обривається з гілки» – О. Завгородньому, «Баба Настя» – Всім матерям України, «Ти чарівна, схожа лиш на себе» – Н.М., «На від'їзд Ісаака Кобринського в Ізраїль», поему «Переяславська ніч» – присвятив Іванові Бенедиктовичу Бровку. Присвята (дедикація), за визначенням Л. Скорини, здатна виконувати в художньому творі різноманітні функції: є одним зі способів включення твору в систему комунікації, механізмом збереження й ретрансляції культурної пам'яті, може бути формою вираження вдячності, дружби, приязні, кохання; формальним жестом, зумовленим певними корисливими мотивами, обов'язком, традицією; формою гри з адресатом і читачами тощо [16, с. 47].

Присвяти В. Сіренка – це маркери пам'яті, які є механізмом її збереження й ретрансляції, адже вказані прізвища однодумців, письменників, знайомих, коханих, згадуються ситуації, події, свідками яких були автор та адресат дедикації. Наприклад, у поезії «Обхід» з присвятою Л.Г. Цапко В. Сіренко звертається до лікаря, щоб тойвилікував йому не серце, а душу, адже він тоді був далеко від України, на виправних роботах в Астраханській області: «Одного ви, на жаль, не зможете – / приписати щось для душі. / Ще немає пілюль справедливості / і настою такого нема, щоб я вмить опинився дома, / щоб он дуків зібрав в оберемок, / як збирають квіти в букет» [7, с. 43].

Деякі присвяти є прагматичні й абстрактні, не мають конкретного адресата – «Чекістам», «Оновленим комуністам», «Птахам», «Депутатам», «Мужчинам», «Стійте, як гори», «Білоруському братові», але ці вірші пов'язані із спогадами, із суспільною пам'яттю. Наприклад, в останньому автор говорить, що в нього душа болить за сусіда-білоруса, який свою державу:

*колгоспному довірив голові.
Тебе він знову тягне на мотузі
в імперію, де війни і розбрат.
Ти будеш ще раз бидлом у Союзі
над котрим позбиткує «старший брат».
Він ще раз твою душу з тебе вийме
і скаже, що ходив без неї ти.
Той, хто з російських вирвався обіймів,
Світ за очі повинен утекти [9, с. 60].*

У В. Сіренка є поезії, у яких адресатами присвят є письменники. «У подібних творах здебільшого помітна увага до біографічних реалій, часто відомих лише двом – безпосереднім учасникам художньої комунікації; адресат-письменник постає тут як приватна особа, а не як деміург художніх світів» [7, с. 51]. У «Спогаді про відвідування могили Куліша» з присвятою М. Кучеру автор згадує відвідини гаю Пантелеймона Куліша, Мотронівки, де «мужа славного Вкраїни / і досі ще витає дух» [7, с. 39]. Поезія «Яблука на могилі Івана Сірка» присвячена Б. Антоненку-Давидовичу з промовистим афоризмом: «Та пам'яті пливе ріка» [10, с. 6]. «Присвята творить символічний простір, у якому збереження (відомість, слава) тексту зумовлює зберігання в суспільній пам'яті імені автора, що, у свою чергу, передбачає збереження в суспільній пам'яті імені адресата присвяти» [16, с. 48].

Наступний обшук у В. Сіренка відбувся 6 березня 1972 року пов'язаний із судовим процесом проти Миколи Холодного, а третій – 19 березня 1985 року у зв'язку з карним провадженням проти нього самого й засланням його на примусові роботи в місто Камизяк Астраханської області. Про відбування покарання В. Сіренко писав у поезіях «Обхід», «Чужі краї, та ще нема здоров'я», «Посланіє Україні з астраханських степів», «І присудили чужину», «У лікарні», «Виглядав я з Києва в Казимяку волю», «Кому поплакатись? Кому? Коли побачу Україну?» тощо. У кожній поезії туга за рідною землею: «І в суботу рано посадив тополю. / Постелив їй землю і полив водою, / рідний край згадавши, освятив сльозою» [7, с. 47]; «Пустіть мене, невільника додому, / на

Україну, в мамине село» [7, с. 44]; «Пришліть тоді справедливість, / Україну мені пришліть» [7, с. 43]; «І найстрашніше, що не знаю, / коли додому полечу, / у свій благословенний край, / на свою милу Україну, / де навіть у лиху годину / твоїй душі і тілу – рай» [7, с. 46].

Поет, потрапивши в жорна репресивної машини, не занепавав духом і не зневірився, він розумів, що на його долю випало випробування, яке може відібрати життя, але не совість і не національну гідність. М. Соловйова про ці події так пише: *«У душі митця все ж таки з'явилася надія, коли, лежачи на чорному ліжку гуртожитку камізяцької спецкомендатури, він жадібно слухав виступи учасників XXVII з'їзду КПРС. Серце наповнювалося радістю від думок, що партія зрозуміла хибність свого шляху й готова визнати свої помилки. І тільки на волі він зрозумів, що його, як і весь народ, знову обдурено. У ситуації безвиході, страху, болю часто бажане сприймається за реальність, пробудження ж після жахливого й довгого сну перетворюється на катастрофу» [17, с. 41].*

Повернувшись із заслання, Володимир Сіренко не пішов на жодні компроміси з владою. Так, 15 жовтня 1990 року він звернувся до партійної організації Дніпропетровського облрадіокомітету з відкритим листом, у якому звинуватив КПРС у розвалі промисловості, сільського господарства, торгівлі, знищенні мільйонів невинних людей: *«Партія удає, що нічого не трапилось, намагається і далі залишити за собою право лідера та адміністратора, замовчує свої злочини, а вину за те, що діється в країні, перекладає на Рух та інші неформальні організації, ніби вони сімдесят з гаком років розвалювали все. Якби КПРС не продекларувала на весь світ і не узаконила те, що вона є керівною та спрямовуючою силою суспільства, їй важко було б звинуватити у нашому розвалі. Раз вона це зробила, то її пряма вина і юридично обґрунтована. За все їй треба відповідати перед народом, перед історією» [17, с. 41].*

У спогадах В. Сіренко згадував, що йому випадала нагода уникнути знущань, вислизнути зі смертельних обіймів тоталітарної системи, але, на переконання автора, «в чужині можна жити, але страшно вмирати». Для цього потрібно було покинути Україну: *«В мене таке відчуття малої батьківщини, що навіть в ті часи, коли мене переслідував КДБ, коли мене ніде не друкували і не давали мені працювати за фахом, і я отримував пропозиції виїхати до Канади – я відмовлявся..., відповідав: «Ні, я там вмру. Я там писати нічого не зможу. Просто фізично вмру» [5].*

Найкраще ці спогади автор художньо інтерпретував у поезії «Батьківщина»:

*Коли дні мої судними днями були
і, здавалось, ще трохи – і зашморг накинуну,
емігрувати мене у Канаду тягли,
у Сполучені Штати тягли, в Аргентину.
Можже б, я і утік від своєї біди
в ті краї, де живеться безжурно й багато.
Та мене не пускали вишневі сади
І хрести на могилах у мами і тата.
Рідна хата тримала, калина при ній,
щебетливі гаї, повні сонця долини –
вся моя Україна, де рідні мені
її кожна стеблина і кожна піщина [9, с. 5].*

Уже в 90-х роках ХХ століття він закликав українців повертатися на рідну землю:

*Тож вертайтесь додому, українські сини,
Хай з найкращого краю, але з чужини.
В Україні і небо, і земля як ніде.
В Україні вам сонцеинад душею зійде [9, с. 64].*

За часу «гласності» й «перебудови» справу неоголошеного політв'язня було переглянуто. Верховний Суд УРСР 3 березня 1986 року реабілітував поета за відсутністю складу злочину. Восени 1987 року Комітет партійного контролю ЦК КПРС поновив літератора в партії, зарахувавши втрачений двадцятидвохрічний стаж, а наприкінці цього ж року йому повернули всі конфісковані раніше твори.

Навіть після проголошення Незалежності, В. Сіренко відчував загрозу руйнації України: «Не хочу чийсь я носити сандалі / і мати не рідну країну-страну / Не хочу! У мене найкраща є мати / колиска калинова аж до Карпат, / і сам я візьму в своє серце за брата / того, хто не мот і не інтерохват, / хто любить свободу, хоч босий і голый, / У кого є Бог, Батьківщини земля, / хто бити поклони не піде ніколи / до Білого дому, Під стіни Кремля» [15, с. 10]. Його непокоїло, що зміни прийшли, а люди «бездуховні, залякані, мовчазні, як воли, топталась стирловані» [9, с. 61] і нікуди не йшли в країні ще не навчилися незалежно мислити і висловлюватися, над багатьма ще нависає «брила імперскості з її старшебратством» [9, с. 3], люди «схожі на коней незрячих нерозкомунячені ми» [15, с. 39]; «усуспільнені раби, які дорогу знають лиш до шинку» [9, с. 28]; «свідомості каліки, кастровані воли КПРС» [9, с. 28], що пройшли роки, а для декого рідніше волі «дешева ковбаса», бо

до цього часу *«Над нашим мозком, рабським і сьогодні, / висить то молот, то кривавий серп. / Ще не сповзла та сатанинська зірка, / що мітила лоби немов тавро»* [9, с. 69].

Побудова суверенної, висококультурної держави, на думку автора, неможлива без розвитку духовності громадян (а на нашій храмовій землі розповзлись попи московські, «щоб завтра ми, як Білорусь, були в імперському капкані» [10, с. 12]), виховання їх на засадах патріотизму, національної гордості, поваги до історичного минулого українського народу та загальнолюдських цінностей:

*Підібрали до нас московити ключі,
Заманили, як в стойло скотину.
І тепер, в Україні своїй живучи,
Повертаємось ми в Україну.
В черепах наших – слово матючне катів,
В наших душах свиняча толока.
Стать собою щоб кожен схотів,
Нам потрібні ще роки і роки.
Не вмирає надія. І нам з вишини
Ще прибуде і розуму й сили.
Ми повернемося в себе, невірні сини,
І покаємось в тім, що блудили [10, с. 5]*

Відновлення історичної справедливості, обстоювання ідеї національного відродження – усе це до останнього тривожило поета й надихало працювати на благо рідного народу. Володимир Сіренко укладав поетичні збірки, допомагав у змістовому наповненні літературно-художнього журналу «Факел». Творча енергія В. Сіренка, здавалося, була невичерпна: автор часто публікував вірші в українській періодиці, а окремі поезії – у газетах Канади, США, Австралії, Чехії, Словаччини, Ізраїлю, про нього згадували в передачах радіостанції «Свобода», «Голос Америки». Його ім'я занесено в 16-те видання «Людина творчості» Міжнародного біографічного центру Кембриджського університету (Англія), який видає довідник для бібліотек світу і королівської сім'ї. Він був редактором і упорядником поетичної антології «Весняний цвіт» (поети Дніпродзержинська), співавтором аудіокниги «Письменники Дніпропетровщини – шкільним бібліотекам» (2012, Дніпропетровськ). Також декілька віршів поета включено до збірки невольничої поезії України 30-80-х рр. «З облоги ночі» (1993, Київ). Крім активної творчої діяльності, він займався громадською роботою та цікавився сучасним політичним життям: *«Залишаючись безпартійним, сповідує*

принциповість, чесність. Володимир Іванович упевнений, що людина вільна вибирати переконання, свій шлях у політиці, у житті. Але за тим вибором, у творчих переконаннях, упевнений Сіренко, має стояти правда» [17, с. 45].

Попри всі випробування В. Сіренко ніс «свій хрест» на Голгофу. Цей символічний образ подвижництва, страждань, спокути є досить часто вживаним у поетів-дисидентів. У В. Сіренка «Голгофа» – назва збірки і назва вірша. Ю. Браїлко так трактує образ Голгофи: випадків вживання топоніма-бібліїзму Голгофа в прямому значенні значно менше, вони пов'язані передусім з авторським інтересом до осмислення чи переосмислення сюжетів Священного Писання. У поезії «Голгофа» В. Сіренка лексема Голгофа реалізується у трьох значеннях: перше – первинне, що означає пагорб поблизу Єрусалима, на якому у стародавніх євреїв страчували злочинців, друге – традиційно-символічне – мука, страждання, хрест; третє – символічне, авторське – велич людини, яка попри будь-які труднощі досягає мети, не скоряється життєвим обставинам, людини, яка вміє гідно «нести свій хрест». Такому переосмисленню допомагає наявність у тексті інших символів (Еверест – символ недосяжності, важкого підкорення чого-небудь; хрест – символ важких випробувань) [1, с. 23-24]:

*На Голгофу наказали
понести розп'яття хрест.
А у нього сили мало
і Голгофа – Еверест.
Та несе, несе бунтар
закривавлений тягар.
На путі каміння скрегіт,
все крутіш височина.
Унизу холодний регіт
прокуратора луна.
Ломить спину, в горлі сухо.
Та він шепче: «Не впаду
у братів своїх по духу,
своїх суддів на виду».
І доніс. Поставив хрест
на Голгофу – Еверест.
Розпрямився. Сонця грою
аж кипить узвишся дня.
Десь далеко під горою –
вороги, мов комашня.*

Марнота їх, марнота.

Хрест у промені вроста [7, с. 10].

Слово-символ хрест узагалі «...відзначається надзвичайно сильним впливом символічного значення на людську свідомість. Зв'язок із муками Христа настільки тісний, що сприймається практично на підсвідомому рівні» [1, с. 24]. Часто автор у поезіях звертається до Бога з проханням порятувати Україну, друзів-однодумців, просить «Дай Боже, мені ще пожити» з єдиною метою, щоб він міг «більше створити пісень, / щоб люди зорили від щастя / і йшли у квітучий розмай» [10, с. 26].

К. Фролова писала, що в збірці «Голгофа» В. Сіренка багато цікавих, щирих і поетичних спостережень нашого життя. «А ще цікавий вияв «націоналіста» в його вірші «Антисеміт» та азіатській казці-поемі «Хай Тойхай попав у рай», що свідчить про загальногуманітарну позицію поета, далеку від націоналістичних обмежень і зверхнього чи ворожого ставлення до інших народів» [18, с. 326].

Образ Голгофи згадується і в поезії «Розп'яття». Прожиті роки автор трактує, як розп'яття відколи народився, відколи судився за правду, але не корився обставинам, тому його життя:

*Немов на Голгофу дорога,
В розп'яттях минуле буття.
З роками не хочеш нічого,
Так ні – розпинає життя.
У пам'яті прірву погляну –
Було все чи, може, то сон?* [9, с. 33].

Очевидно тут варто процитувати Пола Коннертона: «Кожен спогад, хоч би яким особистим він був, навіть про ті події, єдиними свідками яких ми самі й були, або ж про наші невисловлені думки і почуття, існує лише в системі відношень з усім ансамблем понять, яким володіє багато інших людей. Ця система включає в себе осіб, місця, дати, слова, мовні форми, тобто весь той матеріал і всі аспекти морального життя суспільства, частиною яких ми сьогодні є, або до яких належали колись» [7, с. 64].

Саме про ці обставини й говорить поет у поезії «Все було» з однойменної збірки (1999), у якій ніби підсумовує пройдений життєвий шлях, осмислює своє буття і буття тих, з ким ішов поряд. Були: воля й неволя, сонце високе й гроза, буйна пісня і тиха сльоза, «Був і страх до отерпу спini, / та сухими лишились штани» [9, с. 88].

Для В. Сіренка, як і багатьох поетів-шістдесятників та поетів-дисидентів гнівна муза Т. Шевченка була духовним орієнтиром, на яку

необхідно було орієнтуватися, вона була мотивом вибору творчого шляху. Ще в 60-х роках він писав, що українці – це «нація Тараса»: *«Ми живемо. І нас не подолати, / не покрити наші язики, / бо є Шевченки майже в кожній хаті, / є Шевченки і Кармелюки»* [7, с. 14]. Розкриває власні погляди на сучасне і майбутнє українського народу після сходження на гору, де стоїть пам'ятник Тарасу Шевченкові. Для В. Сіренка – це момент пізнання істини, правди, зустріч з історією (поема «Чернеча гора»).

Мученицька біографія українських в'язнів сумління, подібно до Шевченкової, на думку Г. Райбедюк, органічно накладається на ідеологічні котурни, однак спільне організуюче начало їхньої естетичної системи визначила шевченківська ідея духовної України-держави, «трансцендентного континууму» (М. Жулинський) «мертвих, і живих, і ненарождених», розгортання якої стало для них іманентним способом презентації драматичного національного світу та його вербалізації:

*Ми пишемо вірші і діємо –
то тихо, то в боротьбі.
Ми подумки всі бронзовіємо
Монументально в собі.
Насправді ж усі ми – безликі,
Усі, як пігмеї, малі,
Коли височіє великий
Шевченко Тарас на землі* [10, с. 32].

«Серцевиною державницької ідеї дисидентів є опозиція національне / імперське, сформована об'єктивними історичними чинниками, зокрема, наявністю вічних ворогів нації. Вона трансформована в авторському тексті кожного із в'язнів сумління вельми своєрідно» [6, с. 157]. Т. Шевченко крім «духовного максималізму, дав зразок національного максималізму», був «біблійним духом» (Є. Сверстюк). Тому у творах В. Сіренка багато алюзій на твори Кобзаря як на рівні жанру – «Послання Україні з Архангельських степів», так і введення у тексти – «Ми знали стільки крові, стільки болю / на нашій, Богом посланій землі» [9, с. 31]; «І ось прийшов, прийшов таки / Апостол правди і науки» [7, с. 8]; закликів до українців бути згуртованішими, бо «нагризлися вже доволі», «прогризли минуле», напившись, «на перинах московських послули»: *«І, згадавши, хто ми справді, козацькую славу / підіймаємо до Бога над Дніпром державу»* [9, с. 33] («Не гризійтеся, українці»).

В. Сіренко використовує рядки з поезії Т. Шевченка як епіграфи до творів, наприклад, до поеми «Переяславська ніч» – «...Ой, Богдане!

/ Нерозумний сину! / Подивись тепер на матір, На свою Україну, / Що, колишучи співала / про свою долю, / Що, співаючи, ридала, / Виглядала волю» [10, с. 33]; до «Балади про появу Апостола» – «Дивуєшся, чому не йде / Апостол правди і науки» [7, с. 8] тощо.

«Шевченківські мотиви, відповідні цитати, епіграфи виступають у ліриці дисидентів своєрідним кодом, що підтверджує типологічну близькість світоглядної та естетичної концепції до філософської системи Т. Шевченка. У їхніх віршах присутній образ самого Кобзаря. У трактуванні традиційної теми митця й суспільства, ролі мистецтва Т. Шевченко визначив етичні пріоритети дисидентів, а його поетичне слово було сприйняте ними як ідейно-художній орієнтир» [6, с. 159]. В. Сіренко у своїх творах часто згадує постать Шевченка. У поезії «Тарас» (1980) хоч і вдається до інтерпретації відомих фактів життя Кобзаря, проте подає індивідуальне бачення подій, відображення власного емоційного світу. Починає твір із роздумів, що й Шевченко міг би, як паничі, славити кріпацьку Росію, але мав совість «некалічну»:

*О, Боже мій, як він хотів,
щоб його мила Україна
таки побачила зорю,
в степах зустріла щасну долю.
І він пішов один на прю.
Лиш раб оспівує неволю...
Він довго б жив. І все було б,
окрім всесвітнього Тараса [7, с. 55–56].*

У поезії «До Шевченка», що увійшла до збірки «З Україною в серці» (2015) автор зазначає, що без Тараса Григоровича Україна й народ – лише звук, він йому дякує за те, що вивів українців у «люди» і тепер: «Ми твоєю славою великі, / Мовою твоєю не малі. / Ми твоєю мудрістю багаті. / Кожний з нас із тебе вироста. Тому твій портрет у нашій хаті, / Мов ікона Господа свята» [14, с. 9].

Мотив рідної мови є одним із провідних у поетичному доробку В. Сіренка, який часто розкривається в контексті постаті Тараса Шевченка, проблеми митця і мистецтва, любові до України. На його художнє переконання, рідна мова це не дарунок і не гостинець, коли вона звучить – соловей тьохкає на пів світу, оживає діброва, квітнуть сади й просторішає світлиця. І які б випробування українська мова не пройшла, нам не збагнути її глибин, вона буде, «доки хоч один в Україні буде українець» [9, с. 65]. Перша збірка віршів В. Сіренка написана російською мовою, але, як він зазначив, йому вдалося вирватися

«з шовіністичної русифікації, повернутися в себе, у свій народ. Спочатку інтуїтивно, а потім розумом дійшов висновку, що мова і нація – поняття генетичні, що вони даються людині з духом матері, її молоком і кров'ю, і той, хто відмовляється від них, стає генетичним калікою...» [5]. Мотив рідної мови порушено в поезіях «Крик душі», «Великомучинице, мово...», «Рідна мова», «Рік Росії» та багатьох інших:

*Мова у нас – і судьба, і дорога
З темряви духу сяйва зорі.
Нам вона щедро дарована Богом,
Ласкою наших святих матерів.
Тихою сповіддю, піснею новою
З душ українських вона вироста.
Не розмовляйте чужинською мовою,
Не оскверняйте уста. [10, с. 27].*

На думку поета, багато суспільних і державних проблем починаються зі знецінення значення рідної мови. У поезії «Рік Росії» дивується автор, проведенню такого заходу протягом року, адже «*Більше трьох століть триває рік Росії в Україні*» [12, с. 7], і «*В Україні ще міцніше прироста російська мова*» [12, с. 7]. В іншій поезії зазначає, що свою мову мають «воронячі зграї», у собак навіть «мова своя», а на українську постійно цілять «імперські стволи»: «*Скільки душ ви стоптали і вбили, / Щоб утвердити мову одну*» [14, с. 21].

Засобами не гумору, а сатири В. Сіренко вдається до викриття спотворених етичних й естетичних канонів, продиктованих ідеологією. У збірках «Куценики», «Регіт на палі», «З Україною в серці» з позицій високих суспільних ідеалів він вказує на недогляди, недоліки, байдужість, недбальство тощо. У «Вінку епітафій» є присвяти «Пристосуванцю», «Наклепнику», «Кар'єристу», «Злодію», «П'яниці», які вже в назві вказують на «героїв».

За твердженням О. Гарачковської, слово «сатира» має два значення: 1) жанри або жанрові форми (різновиди) сатиричної чи сатирико-гумористичної літератури; 2) форма критичного ставлення до дійсності, спосіб художнього зображення комічного і потворного в житті [3, с. 12]. Сатира В. Сіренка зосереджена на критичному ставленні до дійсності, на негативному викритті розгулу чиновницької сваволі (цикл «Депутатіада»), несправедливості через відразливе зображення хворобливих явищ у житті країни: «*Вліво ідуть у парламенті ліві. / Всі, хто не вірний родині, блудливі*» [12, с. 26]; «*Затопити депутату на вокзалі в пику – / це порушення закону, злочин це великий. / затагають по*

судах. *А в сесійній залі / один одного вони б'ють, як на вокзалі»* [12, с. 41].

З докором звертається до земляків:

*«В наших душах, кривих від омани,
Честь і гідність козацька згаса...
Нам в обличчя плюють росіяни,
А ми кажемо: Божа роса»* [14, с. 19].

В. Сіренко у своїх промовистих поезіях передбачив багато подій, які відбувалися за його життя і після його смерті. Недарма ж раніше вважали тих, хто володів Словом посередниками між Богом і людьми, провісниками. В. Сіренко писав, що життя тоді прекрасне, «якщо є поети, послані від Бога, від неба, сонця і землі» [10, с. 7], які гідно несуть місію пророка, навіть твір так назвав «Пророк»:

*Від світотворіння й понині
поет знає мову зірок.
В народі своїм, у країні
він завжди хоч трохи пророк.
Він бачить і нище, й високе,
У чому яка таїна.
І тому в поета-пророка
із владою вічна війна.
І тому у рідному краї,
де від до богів вироста,
пілати його розпинають
і не знімають з хреста* [10, с. 7].

Так, В. Сіренко поет-провісник, вірші написані в 90-х і на початку 2000-х ніби про події сьогодення, коли з кожною годиною загроза агресії з боку путінської Росії проти України посилювалася: «Запроданці толочать нашу волю, / готують нам підновлене ярмо», «сатана московський» сльозам не вірить, «собі на користь все гребе» [10, с. 17], а 24 лютого вторглася на нашу землю. Намір зламати Україну як націю та її народ, бажанням знищити Україну московією автор передбачив ще тоді. У поезії «Пішов між зорі місяць молодий» він захоплюється молодим місяцем між зорями, мовчанням космічної висі, щасливими закоханими і його обпікає думка: «Невже чиясь злодійницька рука / натисне кнопку в бункері і вмить / оці два серця, світ наш спопелить» [9, с. 81].

Україна не становить загрози для Росії, а Путін вирішив таку загрозу сфабрикувати; Україна не є частиною російських земель тому, що цього хотілося б Путіну; і зрештою, Путін відкидає століття міжнародних зусиль, спрямованих на викорінення права сильних підкоряти менш

сильних тільки тому, що вони можуть і хочуть це зробити. На думку поета, Росія – це країна, якій мало води і суші, «почали гребти чужі краї», це країна «звірів кремлівських», «жертв ленінського перевороту», обкомовців і гебістів, яких «уже долизують чорти»: «Спасибі вам за те, що вас нема, / і Україна прапор підійма, / уставши із колін, що аж печуть» [10, с. 11]. Найкраща характеристика ладу Росії і її рівню духовності подана В. Сіренком в поезії «Про російський мат і автомат» (1999):

*Нагадує про себе постійно «старший брат».
Повсюди мат російський, російський автомат.
Повсюди «Водка русская» – «сближения» дурман.
Безсилі перед нею і Біблія, й Коран.
Для «русского влияния» нема ніяких меж
у ближнім зарубіжжі і навіть в дальнім – теж.
Повинні всі коритись і дякувать за все...
Несе Москва розпусту, розбрат усім несе [9, с. 34].*

Українці не мають жодних ілюзій. Росія розпочала війну з Україною вісім років, тому так чи інакше загострювала постійно ситуацію. Війна вже тут...:

*Знову во славу святого Отця,
волі, яка вже ніколи не згине,
дзвони вливаються в наші серця,
в серце не вашої вже України [10, с. 20].*

Чим не пророчі слова В. Сіренка й не віра в сучасну перемогу: «чужинець під наше небо рабство приведе, / лише коли останній українець, / обнявши Україну, упаде» [9, с. 31]; «Погляньте, сяйво над причілком хати! – / То наша не уярмлена зоря» [10, с. 17].

Звичайно ж, у доробку В. Сіренка переважає громадянська лірика, але немає жодного поета, який би не писав поезію серця і водночас поезію думки, поезію почуттів людської душі – інтимну лірику («Із любові все росте у небо», «Жінки у коханні, мов квіти», «Часто бачу село у долині глибокій», «О, як ця жінка цілувалась», «Еротична балада», «Мужчинам», «Я заніжу тебе, як лілею», «Пішов між зорі місяць молодий», «Я твій. Мене уже не клич»). Характерною ознакою інтимної лірики В. Сіренка є її життєва природність, що виявляється в змалюванні образу ліричного героя, у відвертих і щирих зізнаннях коханій, адже йдеться про автора, який «знає мову зірок», який «марнослів'я» ніде не залишав сліди, а присвячував оди «одвічній чарівності жінки»:

Ти чарівна, схожа лиш на себе,

*сяйна, як на сході краєвид.
Поглядають зустрічні на тебе
і приходять свататись сусід.
Можє, буде з ним тобі не гірше.
Хай щастить. А втім, скажи мені,
хто тобі напише, мила вірші –
сповідально чисті, запальні [10, с. 15].*

В. Сіренко писав, що «вірші про кохання з нього пруть». У них ліричний герой пристрасний, сповнений лицарства і благородства, що проявляється у звертанні до жінки, піднесенні та обоженні її: «Подивися, он жінка іде / вся у сонці, у золоті, в блакиті. / Чарівна! Незрівнянна!» [9, с. 82]; «В тій казці ти – моя царівна» [9, с. 21]. В українках, на його думку, «зоря вранішня» займається, вони «ні з ким не зрівнянні», тому й звертається до чоловіків («Мужчинам»):

*Мужчини, мужчини – ратаї й солдати,
яка б не стелилась попереду путь,
ідіть до коханих, вклоняйтеся свято,
любіть, і вони вас, як Бог, збережуть» [10, с. 10].*

Кохання до жінки, до її краси автор порівнює з казкою, і просить: «нехай ніколи не стліва» казка. З докором звертається автор до дівчат: «Красуні! Які красуні» [9, с. 24], що у сьйві сцени «демонструють зади» на конкурсі «Міс Україна» і не переймаються тим, що діється навколо, тому він «не у захваті» від них: «На мить застигніть, дівчата. / Ваші сестри голодні старцюють» [9, с. 24] («Акція Міс України»).

Для передачі почуттів, змалювання краси й рис характеру коханої В. Сіренко використовує арсенал різноманітних художніх засобів. Самовідчуття ліричного героя вражають несподіваністю, незвичайністю асоціацій і порівнянь: «Живу, немов читаю казку» [9, с. 21]; «Ти, неначе восени берізка» [9, с. 66]; «Сяйна, як на сході краєвид» [10, с. 15]; «У неї ніжки, наче їх точили, / гітарний стан, як у Мадонни вид» [9, с. 38]; «Як жоржина красується, / мов у фаті наречена, / як лілея соромиться, наче роздягнена жінка» » [9, с. 82]; «Я, наче кручений панич, / тебе нестримно обвиваю, / шепочу листям і співаю, і сам цвіту, / і ти цвітеш» [9, с. 20].

Часто порівняння В. Сіренка споріднені з народнопісенними, надають поезії виразності, свіжості, влучності вислову, навіть є поезії побудовані на порівнянні:

*Якби я був сліпим тебе зустрівши,
то далєбі, прозрів би я в ту мить.
Якби я був глухим, тебе зустрівши,*

*то далєбі став чути б я в ту мить.
Якби я був нїмим, тебе зустрївши,
заговорив би зразу, далєбі.
Якби мене і зовсїм не було,
як ти зїйшла із неба на пївнеба,
я б народився, мила, лиш за тим,
щоб бачити, щоб чути, говорити [9, с. 83].*

Рядки поезїй його інтимної лірики стали афоризмами: «Жінка чим молодша, тим солодша» [9, с. 39]; «Були від щастя золоті ключі, / та, видно, не було що відмикати» [9, с. 67];

Особливістю доробку поета є широкий жанровий діапазон лірики та ліро-епосу: поема («Чернеча гора», «Переяславська ніч», «Квітко моя нерозквітла»), драматична поема («Колеги»), азїатська казка-поема («Хай Тойхай попав у рай»), байка («Осляча шапка», «Ваня Сало», «Гуманїст»), сонет, притча («Притча про тирана і рибалку», «Притча про портрет»), притча-балада («Балада-притча про недогляд думки»).

З ліро-епосу В. Сїренко надає перевагу баладі («Балада про каяття», «Балада про ярлики», «Балада про перевертня», «Балада про загублену голову», «Балада про появу Апостола», «Балада про старшого брата»). Його балади є репрезентацією подїй ХХ – початку ХХІ столїть, вони «драматичні за моральними переживаннями й багатоманїтні за формою, їхнім провідним образом є людина, її душевні порухи, утвердження людяності, глибина думки відповідає глибині почуттів. Для балад цього циклу характерне стисле окреслення мїсця, перехід від конкретної ситуації до узагальнення, подається подїя й завершення з філософськими роздумами-висновками» [1, с. 206]: «Хїба то люди! То зайці. / Ха-ха, ха-ха! Якась слизота...» / Йде Хо по свїту і в руці / несе торбину патріотів» [7, с. 15] («Балада про Хо»); «Я прокинувсь. Подивився – в хаті / тих чортів уже як не було. / Мабуть, щоб не заробить догани, / подались топити казани. / Посміхнувся. В дзеркало поглянув, а у мене бїльше сивини» [7, с. 15] («Балада про загублену голову»).

Отже, ми окреслили лише деякі теми й мотиви широкої палїтри лірики Володимира Сїренка, носія козацького духу, спадщина якого заслуговує на подальше детальне вивчення, адже має значний національний та морально-виховний потенціал, високу художню вартість.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Біляцька В.П. Художній простір баладної епіки Василя Марсюка. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. 2021. Т.32 (71). №4. Ч2. С. 204–205.
2. Браїлко Ю. Реалізація символічного потенціалу лексеми Голгофа в українській поезії другої половини ХХ століття. *Мова і культура*. (Науковий журнал). Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012. Вип. 15. Т. IV (158). С. 21–25.
3. Гарачковська О. О. Жанрово-стильові модифікації української віршованої сатири й гумору ХХ століття: автореф. дис. ... докт. філол. наук : 10.01.01. Київ; 2015. 38 с.
4. Коннертон Пол. Як суспільства пам'ятають / пер. з англ. С. Шліпченко. Київ: Ніка-Центр, 2004. 184 с.
5. Овсієнко В. В. Інтерв'ю з В. Сіренком. Персоналії. Український національний рух. *Віртуальний музей: Дисидентський рух в Україні*: URL: archive.khrg.org/index.php?id=1236593857
6. Райбедюк Г. Б. Дисидентський дискурс в українському літературному процесі 60-80-х років ХХ століття. *Бахмутський шлях*. 2010. №1/2. С.
7. Сіренко В. Голгофа: Поезії. Дніпропетровськ: Пороги, 1992. 67 с.
8. Сіренко В. І. Велика зона злочинного режиму. Про переслідування та репресії українських інакодумців у 70-80-х роках минулого століття. Дніпропетровськ : Пороги, 2005. 273 с.
9. Сіренко В. І. Все було. Поезії. Дніпропетровськ: Поліграфіст, 1999. 90 с.
10. Сіренко В. І. Повернення в себе. Поезії. Дніпропетровськ: Поліграфіст, 2001. 39 с.
11. Сіренко В. Корінь роду мого: Поезії. Київ: Радянський письменник, 1990. – 108 с.
12. Сіренко В. І. Регіт на палі: Гумор і сатира. Дніпропетровськ: Поліграфіст, 2003. 55 с.
13. Сіренко В. Чолом до сонця: Поезії. Дрогобич: Посвіт, 2014. 232 с.
14. Сіренко В. З Україною в серці: Поезії. Дрогобич: Коло, 2015. 48 с.
15. Сіренко В. Клятва: Поезії. Дніпропетровськ: Пороги. 2009. 109 с
16. Скорина Л. Присвята як маркер пам'яті (на матеріалі української літератури 20-х рр. ХХ ст. *Актуальні питання гуманітарних наук. Мовознавство. Літературознавство*. Вип 22, том 2, 2018. С.47–52.
17. Соловійова М. Володимир Сіренко – поет із серцем борця. *Дивослово*. 2012. №2. С. 40–45.
18. Фролова К. Поетичне слово над Дніпром. *З любові і муки...!* / Ф. Білецький, М. Нечай, І. Шаповал. Дніпропетровськ : ВПОП «Дніпро», 1994. С.295–326.

Людмила КУЛАКЕВИЧ
(м. Дніпро, Україна)

**«ЗОРЮЧИ У СВІТ ТЯЖКИЙ І ТЕМНИЙ»:
ЗМІСТОВІ ДОМІНАНТИ ПОЕЗІЇ НАТАЛКИ НІКУЛІНОЇ**

Установлено, що вагому частину поетичного доробку Наталки Нікуліної становить громадянська лірика. Підкреслено, що в поезії дніпрянки пристрасть і безкомпромісна вимогливість поета-громадянина поєднується з філософською заглибленістю поета-мислителя, що виявляється в намаганні осягнути засади буття людини, її місця у всесвіті, морального самовизначення внутрішньої свободи. Наскрізними при цьому є образ Слова / мови як уособлення поетичної творчості, народної пам'яті як способу залишитися у вічності. У поезії послідовно витворюється узагальнений образ митця, переслідуваного владою та юрбою за «інакомисліє». Глобальні проблеми розгортаються в поєднанні з Атонкими душевними переживаннями ліричної героїні, увиразнюються мотивами її розчарування в соціумі, своєї непотрібності / незатребуваності в ньому.

Визначено, що в системі образів Н. Нікуліної, які утворюють її поетичну модель світу, значимим є колір як маркер пори року, гендеру, інтелекту, душевного стану її ліричної героїні. Кольоровим центром лірики є триада білий / червоний / чорний. Підкреслено, що кольори у віршах дніпровської поетеси названо як прямо, так і опосередковано. Червоний колір найчастіше реїфікований через образи калини і вогню. Саме калина найчастіше є спусковим механізмом посиленого рефлексування ліричної героїні як про власне буття, так і буття всієї України, їхнім сакральним кодом. Високий семіотичний статус образу калини анонсовано насамперед назвами збірок. Образи калини, калинових ягід і вогню як еквіваленти червоного кольору екстраполюються на внутрішній світ ліричної героїні, виявляючи її соціальну і духовну активність. Темпераментність героїні, її жага повноти життя, усвідомлення нею боротьби як іманентного людського стану виявляються через систему метафор із семантикою вогню, а горіння інтерпретується як питома людська риса. Лірична героїня внутрішньо відчуває вітальність червоного кольору, тому споглядання / малювання червоної калини постає для неї таким собі терапевтичним прийомом, який дозволяє відволіктися від смутку.

Чорний колір у поезії Н. Нікуліної найчастіше є візуальним маркером емоційної пригніченості / занепаду ліричної героїні. Депресивні настрої, особливо відчутні в посмертній збірці «Знамення калини», зумовлені науковою і творчою недооціненістю поетеси.

Ключові слова: образ митця, образ юрби, символіка кольору, червоний, чорний, калина, вогонь.

Італійський письменник, філософ, лінгвіст, літературний критик, Умберто Еко, розгортаючи свою ідею про закриті і відкриті тексти, акцентував, що відкритий художній текст є системою кодів, за допомогою яких читач інтерпретує твір, стаючи, по суті, співавтором. У закритих же текстах, на його думку, використовуються загальновідомі оповідні схеми і сюжетні перипетії, тому для розуміння таких творів особливих інтелектуальних зусиль не потрібно. При цьому, як спеціаліст із семіотики, він наголошував, що жоден твір мистецтва насправді не є «закритим», при своїй позірній завершеності кожен містить безкінечну множину можливих «прочитань» [40, с. 65]. На нашу думку, читання / розкодування художнього твору, зіставне зі складанням смислів з пазлів художньої картини світу, яку, осмислюючи аксіологічні аспекти буття, митці розпоршують на теми, мотиви й образи.

На перший погляд здається, що лірика Наталки Нікуліної репрезентує так званий закритий текст, адже при поверховому читанні «впадають в очі» художні елементи, які вже стали шаблонами української культури, на що звернув увагу в рецензії на її першу збірку «Вишневий спалах» (1967) Фелікс Білецький: *«Поетеса – щирий співець рідного краю, дорогої її серцю України, що виступає то в образі вишневого спалаху (“Україно”), то в образі землі (“Солов’їна”) і т. п.»* [3, с. 186]. Оскільки ми, літературознавці, обираємо твори, аналіз яких дозволив би похизуватися обізнаністю з модними філософськими чи психоаналітичними теоріями, то, очевидно, через це здобуток дніпровської мисткині ні за її життя, ні після смерті так і не став об’єктом окремого наукового дослідження. Маємо хіба що рецензії і поодинокі статті Ф. Білецького [2; 3], М. Зобенко [11; 12], А. Кацнельсона [16], С. Мартинової [22], К. Фролової [37], спогади В. Базилевського [1], С. Йовенко [13], В. Осадчого [28], А. Поповського [30], В. Савченка [31], М. Селезньова [32], В. Сіренка [33], Н. Старюк [34; 35], І. Шаповала [38], інспіровані в основній своїй масі дочасним відходом письменниці у вічність. Тому Світлана Йовенко у своїх спогадах про Наталку Нікуліну мала всі підстави сумно-іронічно зауважити: *«Тож розширюйте, панове історики літератури, свій іконостас! Адже ви так любляете гру в бісер та канонізацію мертвих»* [13, с. 195]. Рецепція творчості дніпровської поетеси дасть можливість увиразнити картину культурного розвитку Дніпра другої половини ХХ століття, який нині активно генерує імідж «літературного» міста. Метою цієї розвідки є аналіз змістових

домінант поезії Наталки Нікуліної. Оскільки її збірки не було перевидано, розпорошені по приватних бібліотеках, вони перетворилися на бібліографічну рідкість, тому у своєму дослідженні концептуально значимі тексти будемо наводити якомога повніше.

Дніпровська поетеса належить до покоління, «охрещеного» літературознавцями як «сімдесятники». Її творча спадщина складається із шести збірок («Вишневий спалах» (1967), «Пізнання» (1981), «Червоний кетяг» (1984), «Житом перейти» (1990), «Тиха бесіда» (1993) й остання – «Знамення калини» (2000), видана її друзями і шанувальниками посмертно), циклу радіопередач про письменників Придніпров'я під назвою «На полі слова» (понад 150 передач), замальовок з культурного та мистецького життя Дніпропетровщини (радіопередача «Джерела»), записів роботи радіоклубу «Три поради» та кандидатської дисертації на тему «Професійна лексика лощманів дніпровських порогів». Лише знаючи атмосферу, у якій творила Н. Нікуліна, можна зрозуміти її громадянський вчинок у виборі тем, проблем чи образів для їх художнього осмислення. Як зауважила, Світлана Сухіна, епоха сімдесятих – це час «тихих репресій», «брежнєвського ”застою”», «коли не можна було вільно висловлювати свою любов до України, епоха суворої цензури, активного функціонування “чорних списків” недопущених до ефіру, екрану, преси. Ті, що дебютували в 70-ті, прийшли в літературу лише наприкінці 80-тих. Більшість з них писала “в шухляду”, працюючи на низькооплачуваних місцях, двірниками і сторожами. Переслідування і придушення інакомислення, арешти національної інтелігенції, заборона самвидаву, запроторення до психлікарень незгодних, хто протестував проти офіційної ідеології. Виходило, що бути українцем – це вже політика, та ще й страшна для когось» [36]. При цьому авторка допису підкреслила, що в поезії дніпрянки всупереч усьому лунають мотиви, далекі від офіціозу: *«Вона створила власний світ, повний любові до України, рідного слова, української культури. Крилатим став Наталчин афоризм: “В мистецтві є право сили... Право таланту”. І вона мала це право таланту. Вона не мовчала, не була байдужою. Вона мала право таланту, мала високі моральні принципи і власну чисту совість»* [36].

Прочитання збірок Наталки Нікуліної дає підстави стверджувати, що значиму частину поезій у них становить громадянська лірика з концептуалізацією поетичного слова як засобу впливу на суспільне

життя, високого статусу поета як борця, пророка, і націєтворця. Лірична героїня прагне розібратися, як мусить розцінювати свою приреченість «на Слово» [25, с. 91]:

*А лірика в страшний кривавий час –
це що? Це злочин чи благословіння?
Чи це з межі нелюдського терпіння
людського серця тихий, певний глас,
що, може, нас спасе й очистить нас?* [25, с. 88].

Безперечно, характерна для жіночого письма любовна / інтимна лірика також представлена, однак вона не домінує. У житті ліричної героїні Н. Нікуліної любовні переживання відсунуто на маргінеси. Зі спогадів Віктора Савченка, що особисто був знайомий з поетесою, можна зробити висновок, що для останньої, як і для її ліричної героїні, кохання і стосунки з чоловіками не були серед життєвих пріоритетів: *«Якщо Ганна Світлична, не маючи жодного шансу бути у плотському розумінні щасливою, “перекинула” всі інтелектуальні та емоційні сили на творчість, то Наталка Нікуліна мала все – абсолютно все, але поетична домінанта в ній була настільки сильною, що вона – домінанта і стала єдиним і справжнім її щастям. У неї закохувалися; мабуть, і вона кохала, але все те протікало другим планом; на першому ж були вірші»* [31, с. 205]. Ірина Пасько у своєму огляді про «літературних дніпровців», також зауважила, що постать Наталки Нікуліної огорнено флером міфів про численних залицяльників, серед яких навіть письменники всеукраїнського масштабу, однак ця творчо й інтелектуально обдарована жінка не впустила у свій «тихий світ» жодного чоловіка: *«Можливо, просто не знайшлося того, хто зміг би дорівнятися до неї – у відчутті справедливості, розумі, національному чутті, у бажанні допомогти кожному й налаштованості на біль світу. Кажуть, вона чудово відчувала щонайменшу фальш – мабуть, доба, у яку випала жити, була для неї просто нестерпна»* [29].

Ольга Шаф, досліджуючи гендерно-психологічні аспекти української лірики ХХ століття, окреслила основні параметри маскулінного і фемінного художнього мислення, зокрема зазначила, що ознаками маскуліної техніки поетичного письма є актуалізація концептів на кшталт «війна, дорога, битва, зброя, слово, сила тощо» [39, с. 101], «стверджувальна інтонація, імперативи, афоризми», «змістовно компактні речення», «лаконізм» тощо [39, с. 102]. Такі характеристики, на нашу думку, повною мірою застосовні до творчості Наталки Нікуліної,

а яскравою ілюстрацією може бути хоч би й вірш «Я знаю, як говорять лицеміри», де через артикуляцію протистояння латентній небезпеці в тоталітарному світі, уособленій у мікрообразах «лицемірів», «перекинчиків», «дволиків», зауваження («Вже краще ворог чесний та одвертий»), апелювання до поезії Лесі Українки («Пошли нам, Боже, чесних ворогів»), виокреслюється маскулінний образ ліричної героїні:

*У чесному бою не страшно вмерти,
а страшно з глини наліпити богів.
І поклоняться їм. Й у відчай впасти,
як розіб'ється глиняний той бог,
і до дволиків в підданці попасти –
страшніший за погибель епілог... [25, с. 33]*

Маскулінні позиції в зазначеній поезії експлікуються і через бажання ліричної героїні померти в «чесному бою», згадку про глиняних богів, що транспонує її рефлексії в метафізичну площину страху обрати собі хибні життєві і творчі орієнтири. Маскуліна сенсожиттєва стратегія в поезії Наталки Нікуліної оприявнюється і через прагнення її героїні «до скону / за волю змагатися, впиватися нею» («Воля» [25, с. 5]), «дивитись Часу – очі в очі» («Над потолок, над поторочі» [25, с. 13]), її заклики на кшталт «Не подаруй сотвореного лиха», «Не пробачай сподіяну підлоту», «пускай у Зло оперену стрілу» («Диптих смутної задуми» [25, с. 27]), «Чуєш, Доле! Ходімо з тобою / до пекельного нашого болю» («Непоховані» [25, с. 38]), рекомендацій – «Ти стеж, / аби не схибить в праведному гніві» («Диптих смутної задуми» [25, с. 27]). В аспекті зазначених інтенцій ліричної героїні аксіологічно маркованою, на нашу думку, є й поезія «Одвічна пісня лоцманів»:

*Ми дуже різні, ми такі несхожі,
та жодного між нами боягуза
і жодного відступника немає.
Інакше не були б ми лоцманами,
синами поступу, простору й волі.
Змагаємося з хвилею в'юнкою,
випробуємо силу водоверті,
долаємо каміння у двобої,
і гинемо, і постаємо знову,
і завжди наша путь через пороги.
Ми – лоцмани, і це у нас в крові:
Жадоба руху й горда непокора... [25, с. 43]*

У семіотиці тексту Наталки Нікуліної образ лоцмана набуває додаткових конотацій як ідейного провідника, який в умовах суспільної

небезпеки направляє на істинний шлях, ризикуючи загинути серед ідеологічних «порогів», що символізують одвічні життєві перепони. Свідоме бажання її ліричної героїні опинитися на порогах, тобто пережити гострі емоції від перебування у загроженій ситуації, також скеровує на маскулінну техніку письма дніпровської мисткині:

*Завесніло... На пороги, швидше на пороги!
Товариство! На порогах чуєш себе богом
Димна грива – біла піна – білим цвітом грає.
На бистрині, на камінні хвиля вибухає.
Удариться і вибухне, неначе з гармати.
Ось де воля, наша мати, невмируца мати <...>.
Гострий полиск шабельний на м'якім полині,
Хижий птах, що над спокоєм степу чигає, –
Ось воно звідкіля це бажання борні,
Що в душі не згасає («Перунова ринь» [25, с. 44]).*

Мотив життєвої і творчої активності в поезії Наталки Нікуліної увиразнюється мотивами неприйняття її ліричною героїнею позиції конформізму і кон'юнктурництва, відмови брати участь у возвеличенні наскрізь фальшивої советської суспільної системи й «обгавкуванні» непересічних сучасників («Я знаю, як говорять лицеміри», «Фарбовані лиси», «А ви ж не вірите ні в Бога», «Нехай вже Моськи», «Спочатку доноси, а потім присвяти», «Брехня міняє колір, імідж теж», «Згадав чи яничар, чи “землячок”», «“Інакомисліє – це маячня”», «Карлички і велетні» та інші):

*Хто уцілів – той лицемірів
чи десь звільнув, чи десь змигнув.
А тих, хто ніс знамено віри,
тих, хто душею не заснув,
потоптано і розіп'ято,
терновим вінчано вінцем.
І клято їх, і в душу тято,
і заморожено живцем.
Й ті, хто тортур страшних зазнавши
серед потворної зими,
все ж вистояли – то інакше,
не так, як все терплячі ми [25, с. 81].*

Зневажаючи стратегії «звильювання» та «змигування» й удало «граючись» з культурними кодами, лірична героїня Наталки Нікуліної іронізує з охочих догодити владі. Так, у вірші «Нехай вже Моськи» актуалізовано образ криловської Моськи як метафори архетипної поведінки маленької людини, яка ганить щось дуже потужне / велике

/грандіозне, не тому що вона безстрашна, а лише, щоб заслужити прихильність можновладців. У той же час лірична нараторка щиро переймається діями обдарованого колеги по перу (І. Г.?), адже усвідомлює, що з «вигавкуванням собі тлустішої кістки» настає смерть таланту («Тепер лишилося вивчитись “служити”, / а отже, й закінчиться на цьому» [25, с. 35]). Назва поезії «Фарбовані лиси» з усією очевидністю відсилає до казки І. Франка «Фарбований лис», у якій акумульовано парадигму шахрайських вчинків задля матеріального добробуту й соціального піднесення. Іронічні штрихи на початку вірша Н. Нікуліної трансформуються у відверту зневагу до тих, що змінюють свої ідеали відповідно до ситуації:

*Це не нове. І місяць лисий
з презирством дивиться згори:
перифарбовуються лиси
в левині й орлі кольори.
Та п'ястуками б'ють у груди
фарбовані, вже не руді:
«Ми – страстотерпці, вірте, люди,
О, як страждали ми тоді!»
Насправді ж чоботи лизали
та ще клялися, що не бре'...
І так ту правду зализали,
Що й дідько сам не розбере [25, с. 34].*

Характеристика дій «чоботи лизали», «правду зализали» орієнтує на рабську готовність «лисів» прийняти найганебніші приниження їхньої гідності. Мікрообраз «фарбованого лиса» зринає і в поезії «А ви ж не вірите ні в Бога» через мотив убогого фарбування пера в «іншу масть», що кореспондує почуття осуду і зневаги до пристосуванців, й увиразнюється та посилюється пророчими мотивами («Ні, я не пророкую плаху, / і хресний шлях не вам судивсь. Але таємна порожнеча, що оселилась в вас, / роз'їсть / злиденну душу» [25, с. 34]). У циклі «Карлички і велетні» співіснування карликів і велетнів прочитується як концептуальна метафора співіснування людей, які прагнуть зажити собі слави, зображаючи «велетнів» («Коли малює велетня мізерність, / у неї він також дрібним виходить» [25, с. 63]) і великої / талановитої людини, яку «карлички» обсіли, «мов мурашня», доводячи до знетями своїм галасом.

У поезії Наталки Нікуліної з мотивом неприйняття її ліричною героїнею позиції конформізму і кон'юнктурництва зчеплено мотиви

несвободи і смерті. Так, останні імпліцитно розгорнуто в поезії «І квіти у вазах»:

*І квіти у вазах –
невільники,
замкнені в хаті,
і квіти в букетах
в прозорих плащах з целофану
іще поживуть.
Та недовго.
Неволя – недоля.
Вона позбавляє коріння,
і це убиває [25, с. 56].*

У поезії «Як вовка не годуй...» мотив несвободи розгортається через рефлексії ліричної героїні про вовка, готового «вільним серцем» впасти «на дрібочку свинцю». Через зауваження «і як сказав колись один поет, / найбільш вовкам ненависні – собаки» [25, с. 55] образ вовка прочитується як утілення волелюбного митця, від якого поневолювачі очікують вдячності «за харчі», а прагнення «пособачити» «дикого вільного звіра» викликає асоціації з намаганням влади поставити письменників собі на службу.

Аналізуючи поезію Рільке, М. Гайдеггер зазначив: «<...> суть поета, що в такий час є справді Поетом, полягає в тому, що для нього з убогости часу першою проблемою стає письменство і поетичне покликання. Тому саме “поети в убогий час” мусять творити саму суть поезії, і там, де це відбувається, можна сподіватися поезії, що включається в долю епохи» [7, с. 230]. Це можна сказати і про творчість Наталки Нікуліної, лірична героїня якої є, безперечно, відображенням духовного, внутрішнього досвіду самої поетеси, яку за «затятість» у виборі тем / мотивів / образів для мистецьких рефлексій влада «затирала» не лише на творчій, але й на професійній ниві (поетесі довго не видавали документи про присвоєння ступеня кандидата наук, не дозволили викладати українську мову на кафедрі, «витискали» з бібліотеки, видавництва, телебачення, радіо, газети «Культура і життя» [29]):

*Декларовану незалежність можних
вибачають: відверто бояться.
Незалежність тиху, затяту
тих, кого вважають слабкими,
не прощають. За неї карають,
намагаючись довести,
що її не страхаються в інших,*

ті, хто втратив своє обличчя [25, с. 78].

У поетичних текстах дніпрянки розгортаються теми, образи концепти, що, за визначенням Ольги Шаф, також є маркерами маскулінної техніки письма: споглядання світу і захоплення величністю природи й архітектурних пам'ятників, осмислення буття українського народу і його видатних постатей («З глибин Дніпрового мовчання», «Натюрморти», «Лазар Глоба», «Диптих повернень», «Спогад чумацького степу», «Воля», «Говорю “Україна”», «Шукаймо у собі Шевченка», «Первомісто», «Троїцький собор у Новомосковську» «Memento mori», «Так ось, історіє, які твої стежки», «З історії виходимо, як з пущі», «Голос Запорожжя», «Пороги», «Одвічна пісня порогів», «Одвічна пісня лоцманів», «Козацька слава», «Соловецький мотив пам'яті Петра Калнишевського» та інші), філософська наповненість поезій через прагнення розібратися в сенсі свого життя («У дитинстві», «Не сподівайся», «Легке твоє у віршах існування», «Горить душа печаллю України», «Який провал – життя, прожите все», «І побивалась, і пручалась...»). Наскрізними при цьому є образи Слова / мови як уособлення поетичної творчості («Надіятись на пам'ять мови?...», «О Мово, будь!», «О словники! – пахучі щільники», «Мові», «Прощальне гроно слів»), народної пам'яті – єдиного погребального знаку на могилах померлих від голоду й загиблих у таборах українців («Стань хоч ти їм барвінком, о слово...» [25, с. 38], «Погребовий мій плач, погребовий, / і жалобною квіткою слово» [25, с. 40]), способу залишитися у вічності:

Слова – то зірки у галактиці мови.

У кожній зірки своя таїна.

І житимуть книги, і житимуть думи.

Відхід – то іще не кінець [25, с. 118].

З одного боку, лірична героїня акцентує, «[у] тім, що вічне, завжди є трагічне» [25, с. 27], з іншого – проголошує незнищеність мистецького твору («Минуще – минеться. / Зостанеться – слово» [25, с. 38]), що контамінується в ідею вартісності лише тої поезії, що наповнюється «живою кров'ю справжнього страждання»:

Легке твоє у віршах існування –

таке солодке, німецьке вино –

аж доки не наповниться воно

живою кров'ю справжнього страждання [25, с. 72].

Образу поезії, наповненої «живою кров'ю», протиставляються «мертві вірші»:

Мертві люди пишуть

*мертві вірші.
Мертві в них калина і вода.
В них ні іскорки життя не дише.
О, біда! [25, с. 91].*

Образ Слова як мобілізуючого засобу й інструмента творення народної свідомості тісно пов'язаний у віршах Н. Нікуліної з мотивом трагічного співіснування митця і натовпу, який не ставить перед собою високої мети зрозуміти особистість:

*Сьогодні ганили, а завтра,
дивись, пророком назвете
і з цим ім'ям понесете
якусь, лиш вам відому правду,
Але неправедну. Бо вам
святої істини не знати [25, с. 17].
Як боляче, коли невіглас
та шарпає твої рядки
своїм гучним нерозумінням... [25, с. 52].*

У поезіях «Що з ним зробили, що з ним скоїли», «Тернове вогнище», «Митець», «Петербург. З останніх днів Т. Г. Шевченка», «Уроки “Кобзаря”» через згадки про Різдво і Воскресіння, Голгофу, мікрообрази гори, розп'яття і підніжжя хреста, тернові колючки, тернового шляху, що відсилають до біблійної постаті Ісуса Христа, виокреслюється образ поета-мученика, який своїм словом змивав «кіптяви темний страх» [25, с. 14], душі «зводив з колін» [25, с. 15], робив світ чистішим:

*Шлях поета – то шлях на Голготу.
Путь поета – то путь терниста,
а душа – то тернове вогнище,
на якому спляють нечисть [25, с. 95].*

Мученицький «сценарій» життєтворчості також спрямовує на маскулінне поетичне мислення Наталки Нікуліної, адже, як зауважила Ольга Шаф, саме в маскулінній техніці письма значимим є «нарцистичне вдоволення очікуваним горем і захватом, пошаною і любов'ю» за жертву [39, с. 431]. Через згадування імен Шевченка, Довженка, Людмили Старицької-Черняхівської, Василя Стуса («Що з ним зробили, що з ним скоїли», «Митець», «Сьогодні ганили, а завтра, дивись, пророком назвете», «Відтеплювались кручі» та інші) у поетичних текстах Н. Нікуліної послідовно витворюється узагальнений образ талановитої людини, яку влада, що делегує волю юрби, знищує за «інакомисліє» [25, с. 37]:

*Він був Митець. А ви, дрібні,
за одкровення осяйні
його без жалю розп'яли
і павутинням обплели
липкої, темної хули [25, с. 15].
Лютували кати, шаленіли кати –
тих, хто мислить інако – скоріш розп'ясти [25, с. 39].*

У поезіях «О, Панглосів рожевий оптимізм», «Атракціон з хижаками», «Я знаю, як говорять лицеміри», «Звір, що в натовпі спить», «Спочатку доноси, а потім посвяти», «Три сили переслідує юрба» та інших наскрізний для збірок Наталки Нікуліної образ юрби увиразнюється мікрообразами усміхненого рота, що прагне «хлібів та брашна» [25, с. 31], глядачів, що в цирку втішаються покірністю хижаків («Де волі брак, там, зморщивши лоби, / слухняністю рабів втішаються – раби» [25, с. 32]), звіра з інстинктом «м'ясожерства» [25, с. 35], лицеміра, донощика, яничара-«землячка» [25, с. 37]. У той же час її лірична героїня чітко розмежовує владу / «юрбу» і «народ»:

*«Юрба» «не розуміє»? Та народ
все розуміє і виносить присуд:
Сподобить славою віднині й прісно,
А чи позбавить всіх винагород.
«Юрба» не розуміє. Та народ
завжди відділить зерно від полови
і збереже у серці щире слово,
і припече тавром брехливий рот [25, с. 86].*

У вірші «Світ клекотить» поет і народ мисляться ліричною героїнею як цілісність («Шевченко йде, бо він і є народ»), сила якої в єдності:

*Поет. Народ. Коли вони – одне, –
не всидить кривда на високім троні <...> [25, с.25].*

Своєрідність інтерпретації традиційного для української літератури мотиву митця і натовпу в ліриці Наталки Нікуліної проявляється в тому, що, на думку її ліричної героїні, протистояння злому генію є необхідною умовою розвитку таланту:

*Не кожному дарований Сальєрі –
для цього треба Моцарта, а нам
заздрісники усе дрібні судились,
у боротьбі з якими ми малієм.
Там – розмах героя, нехай і злого,
тут – мишаче мізерне шамотання... [25, с. 78]*

Слід відзначити, думка про те, що саме складні життєві обставини викристалізують сутність людини і поета, є наскрізною для поетичної

творчості Н. Нікуліної, що закодовано і в мікрообразах кори, каменя, цвіту, які лише покращують свої якості завдяки негативним зовнішнім впливам:

*Від дощів і вітрів на деревах міцніє кора.
Білий камінь і той від морозу ще більше біліє,
А от цвіт не згрубіє, скільки буре не грай:
Цвіт загинути може, але ніжність вціліє [26, с. 12].*

Неодноразово артикульований у поезії мотив взаємоіснування людини і перепон / проблем / негараздів як обов'язкової умови справжнього життя, (найпрезентативніше він окреслений у поезіях «Одвічна пісня порогів» і «Одвічна пісня лоцманів», об'єднаних конклюдією «Існує в світі дві одвічні пісні...» [25, с. 43]), зближує поезію Наталки Нікуліної з творчістю Світлани Йовенко, яка увійшла в українську літературу трошки раніше і була майже ровесницею дніпровської мисткині. Так, у поезіях киянки послідовно розгортається мотив несумісності покликання поета зі станом вдоволення, душевного комфорту, який, «як глей, стриножує мислі» [14, с. 8]. Акцентуючи моральну цінність емоцій, життєву активність поета, лірична героїня С. Йовенко протиставляє їх згубній байдужості деяких сучасних її письменників:

*Ми пишемо так, ніби не сталося нічого
З часів Миколи Джері,
І 20 мільйонів не зітліло у попелі [15, с. 143].*

Поетичні тези Наталки Нікуліної і Світлани Йовенко суголосні із заявами шістдесятників Ліни Костенко («Що доля нелегка, – в цім користь і своя є / Блаженний стан душі мистецтву не сприяє» [19, с. 60]) та Віктора Коржа («Не вірю я поетам розповнілим» [18, с. 87]), для яких стан безкінечного щастя і задоволення життям – це стан ущербної, незрячої, нечулої душі.

Зовсім інакшим виокреслюється сенс людського життя і призначення поета у віршах Ірини Жиленко¹, яка дебютувала майже одночасно з Наталкою Нікуліною. Для ліричної героїні київської письменниці жити не означає діяти, досягати, завойовувати, рухати. Життя – це, найперше, родина, а поезія – це відпочинок, вихід в інший світ, що виражено метафорою «дверцят в безвихідній стіні життя» [10, с. 316]. Сам процес творчості для І. Жиленко постає як створення мозаїки:

¹ Перша її збірка поезій «Соло на сольфі» вийшла у світ 1965 року, спричинивши тривалу дискусію у пресі.

треба «розбити» звичайний світ, а потім зі шматочків створити новий, яскравий:

<...> я розбиваю світ на друзки дзвінких різноколірних слів.

І викладаю з них узори, й химерний сотворяю світ [10, с. 173].

Поетичне мистецтво нагадує ліричній героїні і працю двірника, що поливає зранку сходи, аби людям краще дихалося, аби світ чистішав і добрішав [докладніше див.: 17, с. 63–66]. Таке ставлення до творчого процесу І. Жиленко певною мірою пояснює у своїх мемуарах «Ното feriens», де говорить, що література «потребує сил нежіночих. Історія культури майже не дає прикладу, щоб так звана “благополучна” жінка створила щось значне. Була б “благополучною” Леся Українка (тобто родинною кріпачкою), мали б ми, в кращому разі, Олену Пчілку... Творчій людині народитися жінкою – лихо страшне і непоправне. Жінки не “працюють в літературі”, розвиваючи і витончуючи своє обдарування, вони пишуть, як потопаючий хапає повітря, вигулькуючи на мить із води» [9, с. 146].

На думку К. Г. Юнга, «<...> душевна потреба народу виповнюється у творі поета і тому цей твір означає для поета насправді більше, ніж його особисту долю, хай там свідомий він цього чи ні. Він є в найглибшому сенсі цього слова інструментом свого твору, а тому знаходиться під ним, тому й не можемо ми ніколи очікувати від нього тлумачення його власного твору. Найвище, чого поет досягає – це надання творові форми. Тлумачення він повинен залишити іншим та майбутньому» [41, с. 136]. У розумінні мотивів, які послідовно розгортаються у віршах Наталки Нікуліної, значимим є кольорове забарвлення мікрообразів, що увиразнюють ту чи ту ідею. І митці, і науковці сходяться на тому, що колір – не «tabula rasa», він завжди символічно навантажений, візуалізуючи енергію, емоції, почуття, є їхнім інформаційно-енергетичним еквівалентом. Марина Новикова, аналізуючи українські замовляння, небезпідставно зауважила, що «і колір, і число – явища нібито не культурні, а природні (особливо колір). Вони немов не залежать від людського світобачення, від історичних епох і національних культур. Постає ілюзія, ніби ті самі кольори за всіх часів та у всіх народів “прочитуються” однаково» [27, с. 263].

Очевидним є той факт, що один і той же колір викликає приблизно однакові реакції в людей, що належать до різних культур, епох. Так, у різних куточках планети червоний колір сприймається насамперед як

попередження про небезпеку (що й лягло в основу різних попереджальних знаків: в усіх країнах світу червоне світло – заборона на рух). Уважаємо, це пов'язано з тим, у природі червоний колір дуже часто є ознакою отруйності (комашка сонечко, жаби, рибки червоного кольору), є каталізатором роздратування й агресії як серед тварин, так і серед людей, що можна потрактувати як підготовку організму до захисту від можливої небезпеки, про яку попереджає колір об'єкта. Кольоровий канон як специфічна семіотична система сформувався на первісних людських враженнях й асоціаціях і зберігається попри одвічні міграційні та культурні процеси, оскільки зафіксований в архетипній формі на генетичному рівні. Отож небезпідставно Олексій Лосєв зазначав, що сприйняття кольору пов'язане із психікою людини: *«Ніхто, ніколи не сприймає колір без цих і подібних вражень <...> червоний колір викликає збудження, саме він, а не ми самі. Збудженість – його об'єктивна якість»* [21, с. 50]. Інтерпретуючи колір у поезії Наталки Нікуліної, будемо брати до уваги не лише його культурне наповнення, але й емоційно-психологічне сприйняття.

У поезії Н. Нікуліної колір входить у систему образів, які утворюють її модель світу, маркуючи пори року, душевний стан ліричної героїні. Кольоровим центром її лірики є тріада білий / червоний / чорний, що виразно відчув художник С. Я. Ковика-Алієв, дизайнер палітурки посмертно виданої збірки «Знамення калини»: чорно-червоний кетяг калини на білому фоні. Однак це було не художньою знахідкою оформлювача, а візуалізацією концептуально значущого для дніпровської поетеси образу, оприявленого в її поезії «Калина на білому»:

О, як на білім палає калина...

Серед змарнілого, чорного листя [26, с. 9].

Кольори білий / червоний / чорний мали сакральне значення в житті українців, про що свідчать хатні прикраси (кераміка, настінні розписи), вишивані рушники і сорочки (згадаймо хоч би й «Два кольори» Дмитра Павличка, «Пісню про рушник» Андрія Малишка). Поезія Наталки Нікуліної є словесним варіантом рушника, який у свідомості українців є символом життєвого шляху людини. Українську традицію вишивати рушники лірична героїня осмислює в поезії «І вишивались рушники»:

*В усі часи, ба, навіть і найтяжчі,
розцвічувавсь рушник
важкою кров'ю серця,
черленим цвітом мрій,*

*і чорний пагін туги
все ж не прохромлював
Бруньок надії [25, с. 10–11].*

Кольори оприявлено опосередковано: білий – полотняне тло, «як сіль цурка», чорний – «солоний ґрунт», червоний – «солонна кров». Вони утворюють на рушнику / в житті органічне ціле завдяки своїй внутрішній характеристиці, уособленій мікрообразом солі. Сіль – природний мінерал, що в невеликій кількості додає смаку страві, однак його надмір може зіпсувати останню. У свідомості українців сіль асоціюється із нещастями («насолити комусь» – наробити прикросців; «з’їсти пуд солі з кимось» – спільно пережити негаразди і таким чином досконало пізнати людину). Та, з іншого боку, сіль – символічний еквівалент поняття суті, а фразеологізм «сіль землі» означає найважливішу частину суспільства, його найвидатніших представників. В аспекті міфологічного мислення кольорову палітру поезії Наталки Нікуліної можна декодувати як безкінечність світу, його чистоту / безгрішність / довершеність (білий), любов / біль / смерть (червоний / чорний). Характер дії – «розцвічувався» – викликає асоціації білого кольору як безбарвного / беземоційного, який стає прекрасним саме через увиразнення червоним і чорним (переживанням межових ситуацій і діаметрально протилежних емоцій: щастя – горе, любов – ненависть, емоційна наснаженість – депресія тощо). Тобто за поетичною версією Наталки Нікуліної, повнота і цілісність життя українців – сіль буття – полягає в переживанні всього спектру емоцій. З іншого боку, прагнення українців вишивати рушники навіть у складні часи лірична героїня потрактовує як нестримне життєлюбство і генетичне прагнення краси навколо себе.

Аналіз асоціативного потенціалу білого кольору у віршах дніпровської поетеси свідчить, що цей колір є для її ліричної героїні насамперед символом чистоти / безгрішності і щирості («А це не просто хати чистота – / Це білість душ простих, життю відкритих» [24, с. 97]), довершеності світу:

*Піддався вітер весняному чару,
він здивував усенький білий світ:
вишневий цвіт заніс на білу хмару,
і забілів на хмарі білий цвіт* («Білим по білому шите») [25, с. 29].

У поезії «Ти, може, й не помітиш цих заграєв» білий колір вишневого цвіту символізує чистоту нерозділеної пізньої любові, що, мов вишня, «осінньої пори й для себе несподівано розквітла» [25, с. 106]. Безперечно,

білий колір представлено у віршах Наталки Нікуліної і як візуальна ознака («цвіт терновий»; «біла прохолодь конвалій»; «білі лелеки»; «білокрилі коні / легенд високих»; «напухнатила білого безу зима»; «чи пашіли морози розкішним білявим бузком»; «з-під хустки, мов з-під білого крила»; «дні такі білолиці» тощо):

*Оглянулась – і смуток забілів
Снігами білими на молодій калині.
І в думі серця, вже такій полинній,
Лягла печаль осніжених полів.
Оглянулась – і смуток забілів... [25, с. 74]*

Німецький психолог Гаральд Браем стверджував, якщо помістити людину в інтер'єр певного кольору, то можна вплинути на її душевний стан, змінити його [4]. Переконані, що колористика української культури зумовлена давністю і складною архітектурою інтелекту її представників, тому в оздобленні речей українці керувалися не лише естетикою кольору, але й енергетичним його впливом. Обираючи колір для побутових речей, наші предки прагнули як передати свої почуття й емоції, так і створити певний енергетичний простір. Так, білування хати ззовні і всередині (про що неодноразово зауважує лірична героїня Н. Нікуліної: «Хати у білих льолях – білі» [26, с. 8]; «у білому садочку біла хата» [25, с. 29]), вибілювання полотна для рушників та сорочок можна потрактовувати як намагання створити енергетичний простір, у якому можна звільнитися від негативу життєвих турбот і неприємностей, здобути спокій та умиротворення (очевидно, таким архетипним сприйняттям кольору зумовлений і вибір білого прапора як знаку відмови від фізичного спротиву). Така енергетика білого кольору може бути ключем до розуміння поезії «Оглянулась – і смуток забілів» – надмір білого (снігу), відсутність яскравих плям у зимовому пейзажі спричинили емоційну стагнацію ліричної героїні Наталки Нікуліної:

*Оглянулась – і смуток забілів
снігами білими на молодій калині.
І в думі серця, вже такій полинній,
лягла печаль осніжених полів.
Оглянулась – і смуток забілів [25, с. 74].*

Спираючись на здобутки різних галузей знань про людину, Гаральд Браем стверджує, що є тісний зв'язок між характером людини, її психічним станом і кольорами, які вона обирає. У кольорі оприявнюються не тільки духовні, але й фізичні характеристики людини [4]. Кольори, яким людина надає перевагу є ключем до розуміння

її внутрішнього світу. Маємо всі підстави стверджувати, що ключовим для розуміння поезії Н. Нікуліної є червоний колір, репрезентований як цілою палітрою лексичних еквівалентів («це вишня червінем горить»; «над урвищами мальви багрянють»; «палахкочуть ягоди криваві»; «листопада багряний рукав»; «зоря, ніби кров, пурпурова»; любов «кривавими слізьми з розпуки плаче» тощо), так і імпліцитно, через згадування об'єкта, колір якого закріпився в українській культурі та побуті як традиційний (наприклад: «цвістимуть маки на мечях двосічних»; «немов чаклунський знак, світився мак»; «крові сиплються коралі»; воля «диким маком» на руїнах сходить; «Бо степ віднині не цвіте / тим маковим козацьким цвітом»).

У поезії Наталки Нікуліної червоний колір найчастіше реїфікований наскрізними концептуально навантаженими образами калини і вогню («як зійде сонце кольору калини» [24, с. 7]; «Якою ти будеш востаннє: / у гордих коралях калини?» [24, с. 20]; «Горить калина поруч. Не згоряє»; «І світиться калина самоцвітом» [24, с. 10]). Саме калина найчастіше є спусковим механізмом рефлексування ліричної героїні як про власне буття («В калиновім гроні прочитую долю, / гордливу, вродливу й сумну» [25, с. 6]; «Ніч калиною / скрапує в серце... / Дослухаюсь... / Чи це з серця – калина... / по краплі?..» [25, с. 29]), так і буття всієї України, їх сакральним кодом, маркером:

*Криничне тяжіння
і віть обважніла калини –
у Всесвіті цілім
мені –
незабутні приміти [25, с. 34].*

Високий семіотичний статус образу калини у віршах Наталки Нікуліної анонсовано насамперед назвами її збірок («Червоний кетяг», «Знамення калини»), поезій («Калина на білому», «Хліб і калина при свічці» (цикл «Натюрморти»), «Калині», «Остання калина», «Співа в вічу калиновий вогонь», «Засніжилася калинонька», «Ніч калиною», «Знамення калини», «Калинонько, доленько», «Калині з батькової могили...»), поеми («Рожденна калиною»). В українській міфології калина – репрезентант «світового дерева» [27, с. 238], «символ вогню, символ Сонця» [6, с. 433] та найчастіше – «символ духовного життя жінки» [6, с. 433]. В останньому значенні образ калини представлений і в поезії Н. Нікуліної: «Ой, доле жіноча – калинова доля, де спомином вічним – весна...» [25, с. 26]. Вибір рослини, на нашу думку, зумовлений

її природним циклом, подібним до людського: народження / відродження навесні – цвітіння – плодоносіння – осіннє вмирання – зимовий спокій / сон / небуття. Зовнішня краса рослини / жінки часто є причиною всіх її нещасть, що найбільш яскраво оприявлено народною піснею «При долині кущ калини похилився до води». Ягоди калини поєднують у собі зовнішню красу, привабливість (в українській культурі червоний колір традиційно символізує красу) і специфічний, непростий смак, ексклюзивність якого може оцінити далеко не кожна людина. Прикметно, що найповніше смак калини розкривається тільки після того, як по ній вдарять морози: «в морозяну лют / калинові грона солодші стають» [25, с. 25] – це сугестує думку ліричної героїні Наталки Нікуліної про те, що найповніше людина розкривається якщо зазнає і щастя, і горя, а солодкий смак життя глибший, якщо відтінений терпким / гірким / кислим – неможливістю / втратою / розчаруванням. Істинне буття «і терпке, і болюче», «тернове буття, і калинове» [25, с. 8]. Очевидно, це і дало підстави Наталі Старюк², Таїсії Ковальчук³ стверджувати, що в творах дніпровської поетеси «<...> образи калинових спалахів зринають тут лише у межових ситуаціях, під час проривів до трансцендентних таємниць буття, урочого поставання перед Горішнім поглядом. Калина тут – те первісне осердя світу, де яріє “кров землі”» [35, с. 173].

Як переконають сучасні психологи, у дозованій кількості червоний колір є гарним засобом виходу із депресивних станів. Зокрема Г. Браем зазначив, що у спеціальних клініках меланхоліків у стані депресії, із суїцидальними настроями поселяють у «червоних» кімнатах: зі шпалерами, килимами й освітленням відповідного кольору [4, с. 145]. Вітальність червоного кольору внутрішньо відчуває і лірична героїня Н. Нікуліної, для якої споглядання / малювання червоної калини постає таким собі терапевтичним прийомом, який дозволяє відволіктися від смутку. Очевидно, про це знали й давні українці, тому висаджували на подвір'ї калиновий кущ, мальви, маки, декорували червоними елементами різні речі (але ніколи не робили їх повністю червоними!). Традиційність такого «лікування» душі серед українців засвідчено слова майстрині петриківського розпису Марії Кравець («Як найде щось на мене – тільки калину малюю»), які стали епіграфом до двох поезій

² Працювала з Н. Нікуліною на телебаченні, з якою спільно робили передачу про майстринь петриківського розпису – Марію Кравець, Віру Тезик, Ніну Турчин.

³ Навчалася з поетесою в одній групі на філфаку Дніпропетровського державного університету.

Н. Нікуліної: «Що то було: насланя чи дання?» (спомин «Житом перейти») [24, с. 99], «Та що це я, немов колись Марія»:

*Та що це я, немов колись Марія:
«Як “найде” щось, маюю лиш калину».
Отак і я: калина та калина.
Без неї якось – наче без душі.
Вона ж така висока та розлога,
вона і в смутку красна, мов царівна,
Як світиться на сонці горда кров.
Вона уся – неначе Україна [25, с. 11].*

У культурах різних народів червоний колір вважається чоловічим й асоціюється із мужністю, життєвою активністю, оптимізмом і відвагою [4, с. 153]. Однак поезія Н. Нікуліної засвідчує, що кольоровідчуття людини не обов'язково визначається статтю. Зокрема В. Сіренко, який знав поетесу особисто, стосовно неї зауважив: «Є поети жінки і поетеси чоловіки. Це залежить від того, який дух вселяється в творця. Дивишся, буває, перед тобою тиха, сором'язлива, беззахисна жінка, а прочитаєш її вірші, і на подив, постає мужній заглиблений мислитель, слово якого не лише гріє, а й кличе його до життя. Не знаю, соромно чи стає чоловікам-поетесам, отим зітхальникам та оспівувачам другорядності, коли вони читають написане такою жінкою» [33, с. 199]. «Чоловічий голос» творчого доробку Н. Нікуліної зауважив і Василь Осадчий, при цьому він наголосив: «Невимушено, не силувано, але із постійною напругою звучать строфи і вірші Наталки Нікуліної. Письмо її, ніби традиційне, але до цієї традиційності авторка (це зауважуєш, коли прочитаєш книжку) прийшла не відразу. Їй довго довелося – на внутрішніх реєстрах – розробляти і тему, і своєрідний тематичний візерунок, а часом навіть імпровізацію на традиційну тему. <...> Стилістика творів сусідує із афористичністю вислову. Авторка вміє розвивати думку, вчасно урвати рядок, вчасно продовжити – згармонізувати відповідно до задуму. Буває, що думка митця випереджає почуття, занурюється в тему і часто несподівано зринає в новій художній якості» [28, с. 13].

У поезії Н. Нікуліної прослідковується чіткий взаємозв'язок червоного кольору й образів калини та вогню, що корелюють один з одним як модифікації символу енергії, яку все живе отримує від рідної землі:

*Палахкочуть ягоди криваві,
таїною вічною горять.
Чи вогонь, який не знає стриму,*

в кетяги тугі земля жене [25, с. 30].

В ідейно споріднених поезіях «Остання калина», «Співа в вічу калиновий вогонь», «Знамення калини» образи калини, калинових ягід і вогню як еквіваленти червоного кольору екстраполюються на внутрішній світ ліричної героїні, виявляючи її соціальну і духовну активність, неприйняття життєвої знерухомленості і готовність протистояти підлості («Не подаруй сотвореного лиха», «Не пробачай сподіяну підлоту», «пускай у Зло оперену стрілу» [25, с. 27–28]):

*Чуєш, Доле! Ходімо з тобою
до пекельного нашого болю,
що як стій потрясає добою
і не вмiє гукати з юрбою* [25, с. 38].

Темпераментність героїні, її жага повноти життя, усвідомлення нею боротьби як іманентного людського стану виявляються через систему метафор із семантикою вогню, а горіння інтерпретується як питомо людська риса («Горіння – не згоряння» [25, с. 24]). Через зорові, дотикові мікрообрази із семантикою енергії, лексичні еквіваленти (горіння / спалах / вогонь / полум'я / «хвиля вогняна» / згорання від любові [25, с. 108]; «сонце кольору калини» [24, с. 7], «калиновий вогонь», «ягоди багрянні», «горить в душі / Вкраїною запалена калина», «пломінка багряннь», «палюча грань» [25, с. 24]; «черлена іскрінь», «калинова відвага горіннь», «калинове серце над світом горить» [25, с. 25]; небо – «жахке і палахке» [25, с. 12]) транслюється потужна внутрішня сила, готовність до серйозних випробувань як єдино можливий спосіб існування ліричної героїні та й самої поетеси у світі:

*Я їй кажу: «Живім, калино,
палаймо в радості й біді.
І до останньої хвилини
горіти нам, а вже тоді...»* [26, с. 4].

Образи калини і вогню як репрезентанти життєвої активності доповнюються в поезії Наталки Нікуліної мікрообразом живого слова, якому «ярить, ярить, палати у крові, / як сонячній лозі» [25, с. 24], а також мотивами любові до тих «кого взяв Час» [26, с. 78], жертвовності, що знову ж таки скеровує на маскулінну техніку письма:

*У передбаченнях для мене є печаль...
Сумна й прозора злива передбачень –
моїх миттєвих з майбуттям побачень,
далеких зір у Долі ув очах.
Приймаю все, що суджене мені:*

*на кожному хресті – своя гординя.
Лише б душі горіть серед пустині,
немов неопалимій купині [26, с. 79].*

Значимим у поетиці Наталки Нікуліної є й чорний колір, представлений насамперед як природна барва осені:

*Осінь: чорне на золотому –
розгалужені бронхи дерев
у легенях природи. / І на чорному золоте –
На чорно́землі – листя – парчею,
<...>всохлий соняшник чорноногий [24, с. 27].*

У поезії «Чорне й біле. Вірменія. Грудень 88-го» (зб. «Житом перейти») чорний колір використано як традиційний маркер печалі / туги / горя і смерті:

*Хтось у чорнім стоїть – невигойна печаль,
під зчорнілими хмарами чорний день зустріча [24, с. 50].*

Чорний колір часто увиразнюється у поезії Н. Нікуліної червоним: «тужать / червоно-чорні крила рушників» [24, с. 16]; «Крізь чорне – корінчик червоний – / Тонке волоконце болю. / (Червоною ниткою болю / Чи можна вишити долю?)» [24, с. 97]; «Ворог дарує мені троянди / чорно-червоні. / Що то за знак?» [25, с. 77]. Маркування ліричною героїнею болісних відчуттів чорно-червоними кольорами, на нашу думку, зумовлене архетипним сприйняттям барви, адже червоний колір є ознакою крові, яка з'являється внаслідок розривання тканин тіла, а це неминуче пов'язано із фізичним болем і смертю.

Та все ж найчастіше в поетичному живописі Н. Нікуліної чорний колір є візуальним маркером емоційної стагнації ліричної героїні. Такі настрої особливо відчутні в її посмертній збірці «Знамення калини». Загострене бачення суспільства як духовної порожнечі, байдужості до чужого горя і болю, оприявнених через мікрообрази із семантикою бруду, страху, відсутності світла («кіптяви темний страх», «липка, темна хула», «чорна чорнота» [25, с. 14–15], зіставлення долі України і власної, усвідомлення того, що наслідує долю своєї землі («І побивалась, і пручалась... Враз / я зрозуміла істину відчайну: / та чом же доля в мене буде інша, ніж у сплюндрованої віщої землі?» [25, с. 19]), породжують депресивну реакцію її ліричної героїні, приреченість і навіть суїцидальні настрої: «Не вийду з кола і не розірву / людьми мені вготованого пекла» [25, с. 20]; «Все! Розірвати кільце, рубонуті сплеча, / кинутись сторч в океан, що манить глибиною» [25, с. 70]; «Що залишилося в житті, / впокореному супостатом? / Самоспалитись в каятті / і знову з попелу

постати» [25, с. 81]. Звертаємо увагу на те, що мотив самогубства неодноразово розгортається в поезіях, які увійшли в посмертну збірку Наталки Нікуліної. Це дає підстави припустити, що вчинок поетеси був не імпульсним, а виважуваним тривалий час від її внутрішнього вигорання. У поезії «З життя душі» це експліковано через мікрообраз душі «припалої попелом»:

*Припала попелом душа,
немов пригаслеє багаття,
і тіні хмурі та крилаті,
шепочуть: «В ірій вирушай –
Пора!» Я думаю: пора!
Терпіти в сум'ятті допоки? [25, с. 84].*

Наскрізнi для збірки «Знамення калини» песимістичні настрої ліричної героїні особливо яскраво уречевлені в поезії циклу «Відлуння одного вірша» через мікрообрази «чорнобильської чорної біди», «чорнобильської писанки чорної» [25, с. 19]. Як зазначив Анатолій Поповський, образ писанки був сакральним для давніх людей, бо яйце-райце – «символ сонця, символ життя. У передхристиянські часи сонце поставало людям у вигляді казкового птаха. Сили зла могли вбити птаха, але він завжди встигав знести яйце, з якого народжувався новий день. Збережене в яйці життя потрібно було сховати від ворогів світла. Для цього тонку шкаралупу покривали фарбою та різними візерунками-символами. В Україні такі яйця називали “крашанками” або “писанками”» [30, с. 183]. В українській культурі яйце уособлює зародження життя, є символом всесвіту, а природний білий колір шкаралупці, гладенька поверхня яйця спонукали до появи унікального українського декоративно-прикладного мистецтва – писанкарства, яке в символічному сенсі можна потрактовувати, на нашу думку, як ментальну віру українців у можливість людини самій обирати барви і створювати візерунок свого життя (адже такій ідеї підпорядковано й вишивання рушників серед українок!). Однак у поезії Наталки Нікуліної через чорнобильський вибух дівчинка позбавлена цього вибору, вона не має майбутнього, що акцентовано додатковою характеристикою її писанки – «неначе погасле сонце» [25, с. 19].

Депресія є емоційною домінантою психологічного стану ліричної героїні і наступної в збірці «Знамення калини» поезії «Чорна зима», що репрезентовано образом вивернутого світу, як негативної плівки: «платками чорними – сніг», у хатах «віконця зачорнені – все в негативі»

«в чорних снігах», «білим привиддям той ворон зліта» [25, с. 19]. У творі є відсилання до прецедентного тексту – поетичної творчості російського футуриста Т. Чуриліна і його збірки «Весна після смерті», де мотиви депресії, смерті є провідними. Чорна зима – метафора, асоціативно співзвучна з образом смерті, а весна після смерті – воскресіння / відродження. Усвідомлюючи власну приреченість, лірична героїня Нікуліної все ж сподівається на відродження, що артикульовано через асоціативно життєдайний мікрообраз «галузки клечальної» [25, с. 19], це у свою чергу відсилає до Трійці (Клечальної неділі), одного із найбільших православних свят: «вірю, що червоно ще проросте...» [25, с. 19]. Антитетичні до образу чорної зими деталі уможливають інтерпретування ситуації як звільнення героїні від згубних настроїв.

Аналізуючи зміст твору, у жодному разі не слід ігнорувати культурно-історичні, життєві обставини, у яких працював письменник. Депресивні настрої і суїцидальні мотиви в поезії Наталки Нікуліної, на нашу думку, зумовлені її науковою і творчою недооціненістю, незатребуваністю як за радянських часів, так і в часи незалежності України. Сумні реалії 90-х років ХХ століття, зокрема мінімальна присутність української мови в засобах масової комунікації, заваленість книгарень і книжкових ринків російською / російськомовною книжкою, продовження «тихого» зросійщення молодого покоління через заклади вищої освіти, породжують песимістичні настрої в поетеси, оприявнюючись у роздумах її ліричної героїні, яка вже й не сподівається на розвій української культури, сумнівається у її збереженості у поетичному слові («Надіятися на пам'ять мови?» [25, с. 46]). Володимир Базилевський, осмислюючи дочасну смерть поетеси, небезпідставно зазначив: *«Сьогодні українського письменника вбиває постійне відчуття своєї непотрібності – психологічний стан, якого він не знав навіть за репресивного режиму. Там його не видавали, калічили цензурою, ув'язнювали, але все це тільки вивищувало його у власних очах, утверджувало в думці значущості своєї роботи. Зараз, у незалежній (?) державі ця робота відверто і цинічно поневажена. Талант не витримує вбивчого приниження непотрібністю і дочасно ламається. Внутрішня спустошеність примножується немилосердним побутом»* [1, с. 198].

Переконані, трагічне світовідчуття, схильність до депресії є й іманентними рисами характеру ліричної Н. Нікуліної, що, певною мірою, оприявнено через крилатого «вороного» коня: «З дитинства це:

моря вівсів, / по-особливому зелених, / і вороний в усій красі, лискучий кінь летить до мене. <...> / Степи...шляхи... крилатий кінь (курсив наш – Л.К.) [24, с. 53].

Означення «крилатий» відсилає до давньогрецького коня Пегаса, який в античній міфології уособлював поетичне натхнення. Зокрема образ «крилатого коника голубої масті» [10, с. 266] як уособлення творчого настрою зринає в поезіях Ірини Жиленко. В українській міфології кінь був атрибутом богів і водночас хтонічною істотою, пов'язаною з культом родючості й смертю: «Вороний кінь – це нічне зоряне небо, що є царством душ померлих» [6, с. 525]. З іншого боку, на думку психологів, якщо людина обирає чорний колір, то це свідчить про її депресивний стан. Очевидно, масть коня – «вороний» – чорний відносно поезії Наталки Нікуліної можна потрактувати як те, що найчастіше спусковим механізмом рефлексій її ліричної героїні є негаразди в особистому житті чи у світі, споглядання трагічних наслідків людської діяльності, згадування людей, що відійшли у вічність. Це зумовлює літературні вподобання й моральні імперативи ліричної героїні, що не вбачає свого щастя тільки у стані задоволеності («Я не люблю приспівок бадьористих – / душа у них якась таки не та» [25, с. 27]; «Я прочитала книжку безтривожну – / І так тривожно стало на душі» [26, с. 21]).

За своєю кольоровою палітрою поезія Наталки Нікуліної помітно вирізняється серед здобутків українських поетес, які увійшли в літературу у другій половині ХХ століття. Так, у поезіях Ірини Жиленко, Світлани Йовенко для реїфікації психологічного настрою ліричної героїні використовується весь спектр кольорів, та все ж найчастіше трапляються голубий (блакитний), синій кольори, які не тільки є буквальним означенням якісної характеристики, а переважно насичуються символічним змістом (синьоокий грім, голуба мрія, голуба річка, голубе сіяння, голубе поле, голуба втікачка, голубе світло, голуба кров, голубий свідок, голубуваті стрічки доріг, небесна синь, голубий сироп сліз, голуба аорта дня, блакитний світ тощо). Помітним є й тяжіння київських авторок до золотого кольору. В уявленні людства золотий – колір сонця, величі, багатства, життєдайності; це символ чистоти, духовних скарбів. У поезії І. Жиленко, С. Йовенко епітет «золотий» амбівалентний: з одного боку – ознака кольору (наприклад, злотаві бані), з іншого – чогось дорогого, цінного, коштовно витонченого (золота земля, золотий лев, золоті рої вогнів, золотий склеп, золота рука, золота ріка, золотий листок, золотий

погляд, золоте тіло, золоте лице, золоті очі, золото неба тощо). Золота гама пейзажних малюнків надає віршам І. Жиленко, С. Йовенко пафосної тональності вираження любові, молодості почуттів, юності духу, радощів жити у великому світі, де кожен має своє місце [докладніше див.: 20].

Отже, наскрізними змістовими домінантами лірики Наталки Нікуліної є громадянські мотиви: трагічне буття українського народу і доля України, митець і юрба, мова як оберіг і пам'ять нації, життя як невпинний рух. У її поезії пристрасть і безкомпромісна вимогливість поета-громадянина поєднується з філософською заглибленістю поета-мислителя, що виявляється в намаганні осягнути засади буття людини, її місця у всесвіті, її морального самовизначення внутрішньої свободи. Глобальні проблеми розгортаються в поєднанні з тонкими душевними переживаннями ліричної героїні, увиразнюються мотивами її розчарування в соціумі, своєї непотрібності / незатребуваності в ньому. Використана традиційна для української культури кольорова тріада в поєднанні з титульними для українського світобачення образами транслює широкий спектр смислів, оприявнюючи емоційно-психологічні і світоглядні особливості ліричної героїні. Естетика кольору у творчості дніпровської поетеси зумовлена не тільки національними стереотипами, але й архетипним його відчуттям. За такими особливостями поезія Н. Нікуліної помітно вирізняється серед пафосно-плакатної лірики як радянської доби, так і доби української незалежності.

Безперечно, ми не претендуємо на вичерпне тлумачення поезії Наталки Нікуліної, бо, як слушно зазначив Т. Еліот, зміст справжнього художнього твору не піддається однозначному тлумаченню: *«Якщо твір нас хвилює, отже, він має для нас щось важливе; якщо не хвилює, то не має для нас ніякого поетичного значення. <...> вірш може набути для різних читачів різного значення, і жодне з цих значень не збігатиметься з авторським задумом. Скажімо, поет може виразити у вірші суто особистий досвід, який не має жодного зв'язку із зовнішніми реаліями; читач, проте, може сприйняти цей вірш як відбиття певної універсальної ситуації або й індивідуального досвіду. Ця читацька інтерпретація може радикально відрізнятись від авторської і водночас бути цілком слушною і навіть точнішою. Різні інтерпретації виявляються тільки частковими формулюваннями того самого; подібна багатозначність виникає, очевидно, тому, що поетична мова виражає не менше, а більше, ніж мова звичайна»* [8, с. 98].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Базилевський В.* «Прозора алегорія життєва...». *Нікуліна Наталка. Знамення калини : поезії.* Дніпропетровськ : Січ, 2000. С. 197–199.
2. *Білецький Ф.* Перший спалах думки. *Вітчизна.* 1968. №2. С. 151–157.
3. *Білецький Ф.* Свіжий спалах поетичної думки. *Нікуліна Наталка. Знамення калини : поезії.* Дніпропетровськ : Січ, 2000. С. 184–194.
4. *Браэм Г.* Психлогія цвета; пер. с нем. М. В. Крапивкиной. Москва : АСТ; Астрель, 2009. 158 с.
5. *Бурлаков С.* Молода пісня. *Молодь України.* 1967. 21 травня.
6. *Войтович В.* Українська міфологія. Київ : Дніпро, 2002. 664 с.
7. *Гайдеггер М.* Навіщо поети? *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред М. Зубрицької. Львів : Літопис, 2001. 831 с.
8. *Еліот Т. С.* Музика поезії. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред М. Зубрицької. Львів : Літопис, 2001. С. 95–106.
9. *Жиленко І.* Homo feriens. *Сучасність.* 1997. №10. С. 16–70.
10. *Жиленко І.* Євангеліє від ластівки: вибране з десяти книг / упоряд., вступ. стаття та бібліографія А.М. Макарова. Харків: Фоліо, 1999. 544 с.
11. *Зобенко М.* Трояндовий шкіц або Чотири грані писанки Наталки Нікуліної. *Борисфен.* 1994. №4. С. 8–9.
12. *Зобенко М.* Ярославни Придніпров'я, або Сповідь жіночої душі при свічі істини. *З любові і музи...* / Ф. Білецький, М. Нечай, І. Шаповал та ін. Дніпропетровськ: Дніпро, 1994. С. 273–283.
13. *Йовенко С.* «Що я скажу отій калині – останній пам'яті земній?». *Нікуліна Наталка. Знамення калини : поезії.* Дніпропетровськ : Січ, 2000. С. 194–196.
14. *Йовенко С.* Ти – хто поруч: поезії. Київ : Молодь, 1983. 167 с.
15. *Йовенко С.* Час любові: поезії. Київ : Радянський письменник, 1984. 238 с.
16. *Кацнельсон А.* Поезії Наталки Нікуліної. *Нікуліна Наталка. Знамення калини : поезії.* Дніпропетровськ : Січ, 2000. С. 196–197.
17. *Кондратьєва А., Кулакевич Л.* Необарокові тенденції в поезії Ірини Жиленко. *Вісник Придніпровської державної академії будівництва та архітектури України.* Дніпропетровськ, 2012. № 6 (червень). С. 63–66.
18. *Корж В.* Світ звичайних фантазій: поезії. Дніпропетровськ : Промінь, 1984. 110 с.
19. *Костенко Ліна.* Вибране. Київ : Дніпро, 1989. 559 с.
20. *Кулакевич Л.* Концепція світу і людини в системі художніх координат ліричної та епічної творчості С. Йовенко : монографія. Дніпропетровськ: 2008. 277 с.
21. *Лосев А.* Миф. Число. Сущность. Москва : Мысль, 1994. С. 50–51.

22. *Мартинова С.* Наталка Нікуліна. Літературне Придніпров'я: навч. посібник з хрестоматійними матеріалами до шкільних програм: у 2 т. Т. 2. Дніпропетровськ : Дніпрокнига, 2005. С. 615–623.
23. *Нікуліна Н.* «Крізь квіти»: лірична оповідь / В. Орлова ; Обласне радіо Дніпро. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=dcr1fX6gVc8>.
24. *Нікуліна Н.* Житом перейти : поезії. Київ : Молодь, 1990. 104 с.
25. *Нікуліна Н.* Знамення калини : поезії. Дніпропетровськ : Січ, 2000. 231 с.
26. *Нікуліна Н.* Тиха бесіда : поезії. Дніпропетровськ : Січ, 1993. 72 с.
27. *Новикова М.* Коментар. *Українські замовляння* / упоряд. М. Москаленко. Київ : Дніпро, 1993. 309 с. С. 199–307.
28. *Осадчий В.* Знамення калини. *Слово Просвіти*. 2001. №1. С. 13. URL : <http://slovoprosvity.org/pdf/2001/2001-79.pdf>.
29. *Пасько І.* Наталка Нікуліна і її тихий світ. *Інтелектуали, шпигуни й страдники, або літературний портрет Дніпра*. URL : <https://chytomo.com/intelektualy-shpyhuny-j-stradnyky-abo-do-literaturnoho-portreta-dnipra/>.
30. *Поповський А.М.* Фольклорні традиції в поезії Наталки Нікуліної. *Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки*. 2013 № 2. С. 181–194.
31. *Савченко В.* «Забута книга». *Нікуліна Наталка. Знамення калини : поезії*. Дніпропетровськ : Січ, 2000. С. 205–206.
32. *Селезньов М.* «Як часто я сміялась, щоб не плакати». *Нікуліна Наталка. Знамення калини : поезії*. Дніпропетровськ : Січ, 2000. С. 179–184.
33. *Сіренко В.* Судьба землі, судьба калини. *Нікуліна Наталка. Знамення калини : поезії*. Дніпропетровськ : Січ, 2000. С. 199–202.
34. *Старюк Н.* «Не все, не все підвладне забуттю». *Слово Просвіти*. 27.06.2017. URL : <http://slovoprosvity.org/2017/06/27/ne-vse-ne-vse-pidvladne-zabuttyu-2/>
35. *Старюк Н., Ковальчук Т.* «Родом з купальської ночі». *Нікуліна Наталка. Знамення калини : поезії*. Дніпропетровськ : Січ, 2000. С. 199–202.
36. *Сухіна С.* Нікуліна Наталя Петрівна. Портал «ДніпроКультура». URL : https://www.dnipro.lib.dp.ua/Natalka_Nikulina.
37. *Фролова К.* Поетичне слово над Дніпром. *З любові і муки...* / Ф. Білецький, М. Нечай, І. Шаповал та ін. Дніпропетровськ: Дніпро, 1994. С. 295–326.
38. *Шаповал І.* Окраса нашої поезії. *Нікуліна Наталка. Знамення калини : поезії*. Дніпропетровськ : Січ, 2000. С. 202–205.
39. *Шаф О.* Гендерно-психологічні аспекти української лірики ХХ століття : монографія. Київ : Просвіта, 2019. 608 с.
40. *Эко У.* Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. Санкт-Петербург : Академический проект, 2004. 384 с.
41. *Юнг К.Г.* Психологія та поезія. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 2001. С. 119–137.

ДИСИДЕНТСЬКИЙ ДИСКУРС У ЖИТТЄТВОРЧОСТІ ІВАНА СОКУЛЬСЬКОГО: ТЕКСТ І СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ

У статті запропоновано авторську версію дослідження життєтексту січеського поета-в'язня Івана Сокульського в загальноукраїнському соціокультурному контексті літературного дисидентства періоду 1960–80-х рр. Виявлено й конкретизовано узалежненість художньої системи поета від дисидентської етики буття та гуманістичної «естетики страждання». На основі фактографічного та художнього матеріалу І. Сокульського з'ясовано рівні самооб'єктивації його авторського «Я», громадянського й творчого самоздійснення, збереження національної ідентичності та мистецької суверенності в умовах зовнішньої несвободи тоталітарного суспільства.

Ключові слова: рух опору, інакодумство, дисиденти, імперський режим, текст, контекст, поезія, образна система, пафос стоїцизму, національна свідомість, гуманістична естетика, Україна, свобода, дискурс.

Культурно-мистецький поступ кожного народу, як відомо, узалежнений від законів естетики. Його перманентність у ключових аспектах забезпечується закономірною еволюцією – без лакун, фальсифікацій, ідеологічних спотворень. Українській же літературі повсякчас доводиться переживати схему «зруб-парости», «знищення-відродження» (Ю. Лавріненко). Л. Костенко у статті про Лесю Українку «Геній в умовах заблокованої культури» щодо цього ставить кардинальне питання: «Чому у поневолених народів є основоположники, борці, мученики, але менше авангардистських течій?». І дає прозору відповідь: «Тому що авангардисти б'ють шибки. А тут треба ламати ґрати» [16, с. 5]. Безнастанне вставання з колін, відродження, подібно до птаха Фенікса, із тотального попелища, систематичні потуги повернути, утвердити й продовжити втрачені надбаня – це той реальний шлях національної культури, який В. Стус афористично сформулював як «раптових спроб зазубрені шпиль».

Одним із таких потужних «паростів» у ситуації «українського безчасся» (І. Дзюба) доби «політичних заморозків» кінця 1960-х – 70-х років постала діяльність мужнього покоління нонконформістської інтелігенції. Американська дослідниця Енн Епплбом у книзі «Історія

ГУЛАГу» (К., 2010) підкреслює, що її репрезентанти на просторах усього тодішнього СРСР «не мовчали, не злякалися кинути виклик радянській карально-репресивній системі, запропонували демократичну альтернативу тоталітаризму та авторитаризму» [8, с. 6]. За словами відомого історика Г. Касьянова, йдеться перш за все про рух як «про зміни, еволюцію духовного світу частини інтелігенції, а вже потім про політичне протистояння тоталітарній системі» [14, с. 4]. В Україні талановита молодь, яка оцій порі прийшла в літературу й мистецтво, ставила на кон історії й націєцентричні завдання. Один із лідерів нонконформістського шістдесятництва, автор відомої праці «Інтернаціоналізм чи русифікація?» І. Дзюба імперативно заявляв: «Для нас, українців, основне – відвернути процес асиміляції, зберегти себе як націю...» [23, с. 15]. *(Як злободенно звучать ці слова сьогодні в умовах рашистського нашестя московії, що переслідує так звану «денацифікацію» України!).* Невипадково в історіографії (материковій та еміграційній) виклик системі українських інакодумців, що ініціювали рух опору означеної пори, беззастережно ототожнюється із національно-визвольним рухом, черговим національним відродженням [1].

Відособившись ідеологічно й естетично від канонізованого (толерованого державою) шістдесятництва, ця частина нонконформістів у суспільно-політичних умовах бруталного наступу на свободу, за словами Є. Сверстюка, свідомо й однозначно «налаштувалась іти проти течії – чи то в публічних виступах, чи то у своїх майстернях» [30, с. 25]. Так сформувалось неординарне явище в історії національної культури – літературне дисидентство, репрезентантами якого стали поети «індивідуальних духовних зусиль, затятої надії, подвижництва і стоїцизму» [37, с. 11]: Василь Стус, Іван Світличний, Ігор та Ірина Калинці, Тарас Мельничук, Микола Руденко, Степан Сапеляк, Іван Сокульський, Юрій Литвин та ін. Доля призначила їм *«обстоювати й берегти українську духовність, рятувати український духовний космос від руйнування та поглинання його хаосом імперської тоталітарної системи»* [21, с. 59]. Вони протиставили особисту й національну свободу задушливій атмосфері тоталітарного режиму з його численними табу, духовну опозицію офіційній літературі, сміливо йшли *«на самотні битви проти псевдохудожніх бутяфорій радянського псевдогуманізму, проти русифікаторських зашморів на все, що було субстанцією української*

національної ідеї та збереження своєї громадянської і просто людської гідності» [29].

Обстоювання й виборювання свободи та правди в житті й у творчості, чесна громадянська позиція, категоричне неприйняття фальшивих «істин»-фікцій (М. Коцюбинська), протистояння нормативній соцреалізмівській естетиці (радіше неестетиці), виступ проти етичного та національного нігілізму, культивування вічних мотивів у поезії, взорування на європейські культурно-мистецькі надбання – такі спільні доміанти художньо-філософської та морально-етичної концепції дають підстави для допущення про своєрідний дискурс у літературному процесі означеної пори, що великою мірою визначав його ідейно-естетичний простір. Кожним словом і кожним вчинком інакодумці в умовах тотальних заборон наражали себе на смертельну небезпеку, відтак були цілком свідомі свого вибору, власної Голгофи (В. Стус: *«Благословляю твою сваволю, дорого долі, дорого болю»*; Т. Мельничук: *«Великі знали завчасно, що їх жде ешафот»*; С. Сапеляк: *«Співаємо блаженням непорочним / долю серця свого»*; Ю. Литвин: *«А чи то доля, чи нечиста сила / Взяла і повела мене на гори»*). *«Ми завжди стояли на самій барикаді, – свідчить Ігор Калинець, – на зіткненні зі світом ворожим, світом, який мав нас знищити. Душевна напруга власне й сприяла творчості і нашому гуртуванню [...] Ворожий світ мав, але не міг нас знищити»* [13]. На прикладі переслідування комуно-московським режимом української інтелігенції видно, що влада чітко усвідомлювала *«роль духовних провідників у житті нації, а тому, всупереч офіційним гаслам, соціалістичне будівництво супроводжувалось придушенням інакодумства та нівелюванням людської особистості»* [23, с. 5]. Українські митці, котрі сформували ядро руху опору тоталітарній системі, протиставили своє слово, як, власне, й громадянську позицію означеним політичним тенденціям, що поширювались на всі сфери життя. Великою мірою це стосувалось соціокультурного простору України, літературно-мистецького в тім чисті. Слово поетів-інакодумців, наділене пасіонарною енергією, відчутно впливало на свідомість народу, сакральним бажання якого було, за словами В. Стуса, *«мати почуття самоповаги, людської і національної гідності»* (з відкритого листа до І. Дзюби) [41, с. 442]. В умовах новітньої інквізиції, прийнявши статус дисидента, вони взяли на себе лідерство в більшості опозиційних щодо режиму акцій. Тож цілком закономірно, що ті митці, котрі розпочали

спершу естетичну (а згодом – і політичну) полеміку з офіційною владою, літературою та мораллю назагал, опинились під пильним «всевидящим оком» влади, *«за межею, за ріллею»*, де *«ні неба, ні землі, / лиш чорне кладовище / по нищеній ріллі»* [40, с. 366]. Про видрук поданих до видавництв творів тепер уже не могло бути й мови (як, приміром, сталось зі збірками *«Круговерть»* В. Стуса, *«Троїсті музики»* Ірини Калинець).

Таким чином, наприкінці 1960-х років творча інтелігенція в Україні була поставлена в ситуацію «реставрації реакції» (І. Світличний) і відчула себе спершу духовно, а згодом – і фізично ув'язненою. Як справедливо підкреслює М. Жулинський, *«режим, який визрів на непримиренній боротьбі з будь-якими проявами і формами опозиції не міг допустити, щоб хтось знизу, з власної ініціативи і без “згоди” згори розпочинав якість роботи по реставрації фасаду імперії. Автоматично цих ініціативних, яких спровокувала на такі дії хрущовська “відлига”, зараховували до політичних опозиціонерів, і тому їх треба було, за логікою сталінської боротьби з опозицією, ізолювати, судити, запроторювати в концтабори чи в психіатричні лікарні»* [49, с. 44]. Саме з них імперська влада розпочала масову розправу за вільнодумство та неприйняття її лицемірства й брехні. Саме їхнім «крамольним» творам вона поставила міцний заслін, а їм самим – тюрми, табори, фізичне знищення й тривале вилучення мистецького доробку з духовного обігу українського народу. Відтак художня творчість дисидентів у своєму потенційному обсязі народилась у «царстві дротяного дракона» (Г. Кочур), в якому Слово було єдиною формою самовираження «в'язня сумління»; саме завдяки цьому слову «розсувались мури, падали ґрати» (С. Мартинова). У такий спосіб виформовувалась протилежна до легальної літератури тоталітарної доби духовна субстанція, «естетика страждання» (за В. Стусом). Її речники утверджували потужну вагу поетичного слова в ситуації, в якій, за образною характеристикою Ірини Калинець, *«лише замилий камінь / нагадує, що тут є кров жива...»* [11, с. 62], демонструючи незламність перед кривавим радянським молохом у житті й у творчості, що її І. Сокульський метафорично оприявнив у полісемантичному образі каменю як символі дисидентської філософії та етики стоїцизму: *«Тут камінь мелють, мелють камінь, / А камінь – знов росте!»* [35, с. 23].

У пору, коли весь народ був «мов одна людина» (К. Лефорт), а в житті запанувала реальна «патологія суспільного розвитку» (Х. Ортега-і-Гассет), правдиве слово інакодумців ішло врозріз із офіційно

запроваджуваними догмами марксизму-ленінізму в країні *«суцільної забріханості й вдирання в чужі душі»* [48, с. 107]. Це була відчайдушна спроба повернути людині здатність *«протистояти злу, співстраждати й готуватися до відродження понівеченої людської душі та знівельованого національного духу в ситуації масового психозу – проблема, порушувана дисидентами як поборниками прав людини»* [26, с. 155]. Йшлося не тільки про узгодженість творчості та власного життя репрезентантів новітнього андеграунда, але й про високу ціну, якою цю узгодженість треба було оплатити. Відтак поезія дисидентів, за слухними спостереженнями І. Дзюби, *«має ту невідхильну владу, яку дає лише особисто вистражданий і підтверджений власним життя високий моральний тон, пекучий духовний максималізм»* [6, с. 18]. Тож закономірно, що розглядати їхню творчість варто в нерозривній єдності слова й чину, оскільки й палітра тексту кожного з них наскрізно перейнята активними дійовими імпульсами (І. Світличний: *«Вичавлюю раба із себе – спадок роду»*; В. Стус: *«Йди – мужній і сам себе помножуй»*; М. Руденко: *«Ні! Годі жить, води набравши в рот»*), наскрізною ідеєю збереження національної та особистої гідності й постави *«пряmostояння»*. І. Світличний цю етичну настанову сформулював афористичним імперативом, що його можна вважати узагальненим автопортретом особистості поета-дисидента: *«Себе зіграйте! Свій хребет! Зіграйте випростано, струнко...»* [32, с. 77]. В. Стус у листі до дружини й сина від 15. 01. 1984 р. писав про твердий намір за будь-яких умов уберегти *«свій хребет, свій центр, свою основу, свою гравітацію...»* [42, с. 453].

Етична поведінка людини незгодної (*homo dissidens*) та правдоборчий суспільний радикалізм зумовив незмінний пафос стоїцизму, природно й послідовно переведений дисидентами в план естетичний. Оглядаючи нинішні здобутки у виданні (перевиданні) їхнього доробку та наукового осмислення громадянського й культурно-мистецького сенсу (праці І. Дзюби, М. Жулинського, М. Коцюбинської, О. Рарицького, Д. Стуса, Л. Тарнашинської та ін.), доводиться констатувати, що давно назріла проблема якісного переходу від інформаційного нагромадження *«дисидентського»* матеріалу та ознайомлення з ним широкого загалу до ретельного й усебічного вивчення художньо-естетичної системи кожного із в'язнів сумління як окремої творчої *«планети»*, її індивідуальної ніші в духовному *«космосі»*

України та в її позамежжі.

Ю. Вівташ у післяслові до вибраного листування І. Сокульського «Листи до Марієчки» ще 2000-го року з цього приводу прозріливо писав, що треба *«розгортати пелени, якими їх [дисидентів. – Г. Р.] обвито, розбивати їхні пластикові саркофаги і дивитися в їхнє справжнє обличчя, – робити їхнє життя – живим, а спадщину – сучасною, актуальною, молодю»* [3, с. 84]. [Вівташ Юрій Сергійович – журналіст, прозаїк, публіцист; учасник руху опору 1970–80-х рр.; зазнав психіатричних переслідувань. У 1988–90-х рр. – один із засновників і авторів незалежного громадсько-політичного журналу «Пороги», редагованого І. Сокульським. – Г. Р.].

Дисиденти не всі були знайомі поміж собою, мешкали й працювали переважно в різних регіонах України. У багатьох аспектах вони сповідували одмінні естетичні пріоритети й мистецькі взорування. Поетична творчість кожного з них постала в індивідуально окреслених іпостасях – і тематичного, й жанрово-стильового плану. Їхні «перехресні стежки» пролягли завперш у площині світоглядній, що визначила морально виважену етику буття й пристрасно гуманістичну естетику. Всі вони різні за типом художнього мислення, іманентними засобами поетичного вислову, врешті – рівнем таланту, однак одностайні в зорієнтованості на екзистенційне бачення світу, унікальність окремої людини й нації назагал, право кожного на життя, самоозначення, саморух, «самособоюнаповнення» (В. Стус) Відтак про «в'язнів сумління» (саме у такий спосіб образно дефініюють дисидентів) варто вести мову як про літературне покоління – з огляду на інтелектуальну та духовну єдність його представників і контекстуальність їхньої поезії, зумовленість біографічними чинниками багатьох її аспектів (проблематика, пафос, специфіка наративу) [25, с. 3]. Дисидентський же текст, гадаємо, має більшу вірогідність бути об'єктивно сприйнятий і науково осмислений у межах загальнонаціонального соціокультурного контексту й, водночас, індивідуальної естетики та поетики.

Для дефініювання дисидентства як літературного явища підставою може слугувати «ходове» в сучасному науковому дискурсі його символічне вживання, при якому важить не стільки хронологічна чи біографічна спорідненість його представників, скільки «спільність життєвого досвіду й переживань» (І. Кон). Особистість поета-дисидента вияскравлюється чіткими етичними характеристиками та гуманістичними

настановами. Йдеться про людину, яка має перед собою націю як «ціль, як мрію» (Х. Ортега-і-Гассет), є носієм і виразником загальнолюдських ідей та цінностей. Ігор Калинець, визнаючи себе одним із представників цього бунтівливого у своїй боротьбі покоління, у циклі «Пропонування (12)» характеризує його такими смисловими акцентами:

*Так я з того покоління, що скоштувало
плід із забороненого дерева
чесності
Ми нічого не змогли вдіяти зі собою
занадто велика була спокуса
як і занадто жорстока кара
Так ми з того покоління що добровільно
простягає руки в кайдани... [10, с. 205].*

Чільне місце в пантеоні дисидентів-достойників посідає унікальна постать «сина степів і Дніпра» Івана Сокульського (1940–1992) – митця слова «з неповторною інтонацією, ніжною і різкою водночас [...] з “непозиченим обличчям”, з індивідуальним тембром поетичного голосу і віщим прозріванням сутності каменю» [38, с. 113]. Він став одним із зачинателів демократичного руху на Дніпропетровщині, «ціною власного життя» виборював нашу державність. Навіть стислий перелік його біографічних відомостей свідчить про ранню світоглядну визначеність, послідовність поглядів, відсутність горезвісного їх перебудовування, вірність внутрішній правді. А літературна праця, якої не змогли припинити навіть багаторічні репресії – 13, 5 років тюрем, карцерів і таборів – говорить про цілеспрямоване поєднання життя і творчості. «Лише моральний та духовний чин, – за словами Сокульського, – не може пропасти намарне, не поклавши і свій, хай невеличкий камінець в конкретне і суттєве поліпшення суспільства» [18, с. 5]. Назвами своїх збірок «Владар каменю» (1993) і «Означення волі» (1997), що дістались до читача вже після відходу автора в позасвіти, він рельєфно окреслив абриси життєтворчості, глибинні сенси художнього світу, в якому домінує апологетизація свободопростору та стійкості в його виборюванні. Мистецьке «Я» поета, як, власне, кожного з репрезентантів літературного дисидентства, невіддільне від його національного самовираження. Особисте зізнання «Україна стала моїм словом і ділом» І. Сокульський потвердив «вартістю власного життя багатолітнього політв'язня, невтомного правозахисника, українського поета», – справедливо зазначає старший науковий співробітник музею «Літературне Придніпров'я» відділу Дніпропетровського національного історичного музею

ім. Д. І. Яворницького С. Мартинова [20, с. 5]. Невипадково йому інкримінували, поряд зі звинуваченнями в «антирадянській» громадській діяльності, «неугодні» вірші, в яких карні органи імперського режиму вбачали «наклепи на радянський державний і суспільний лад, зокрема, на становище України в складі СРСР, відсутність демократичних свобод, жалюгідне становище української мови і культури» [45, с. 154]. Власне, означені аспекти етики буття, сформованої самим життям, а також грані художнього світу лірики, засвідчують очевидний дисидентський дискурс як іманентну ознаку слова і чину січеславського «Лицаря свободи», який сьогодні повільно, проте впевнено увіходить до читацького та наукового обігу.

Українські поети-дисиденти, до покоління яких належав січеславський провісник волі І. Сокульський, протистояли загрозливо руйнівним тенденціям у суспільстві, в духовному житті українського народу. Їхній феномен полягає «в органічному перетіканні біографії у творчість і навпаки. Біографії, що виладнувалася в долю творчістю, і творчості, що виростає з біографії» [44]. У ліриці в'язнів сумління прочитується «*підлеглість життю. В силу невідворотної реальності буття ці поети піддавалися (свідомо чи неусвідомлено) психоемпатичній залежності від обставин, водночас впливаючи на них власною творчістю*» [27, с. 148]. Істотно, що подібний вплив виявлявся і в міцній та непоступливій життєвій позиції, що визначила наскрізний пафос стоїцизму в художній творчості. Йдеться завперш про поставу дисидента-правдоборця, його життєтворчість, що є особливою, вищою формою прояву людської природи. Це, власне, «*духовно-практична діяльність особистості, спрямована на творче проєктування та здійснення її життєвого проєкту*» [24]. Відома поетеса, провідний фахівець Центру культури української мови ім. О. Гончара Леся Степовичка цілком слушно зауважує, що І. Сокульському, як і його однодумцям-дисидентам, вдалося «*не тільки відбити час, у якому він жив, а й інакодумське світовідчуття його*» [39]. Це, безумовно, зумовило не лише ідейно-змістові виміри творчості поета, але й «*прискіпливо виконану програму життя*» [19, с. 5]. Її сутнісну якість визначила опозиційність щодо влади як невід'ємна складова дисидентської ідеології та етики, домінантні вільнолюбні мотиви та національна зорієнтованість художньої творчості, будительна шевченківська енергетика, глибока емоційно-психологічна потреба протистояти бездіянню, вірність ідеї слова як «першопочатку

чину» (І. Світличний), категоричне небажання «*на колінах / Тримать меча*» (І. Сокульський).

Характеризуючи участь дніпропетровців у дисидентському русі опору в Україні періоду 1960–85 рр. (Микола Береславський, Віталій Калініченко, Олександр Кузьменко, Микола Кульчинський, Василь Макух, Григорій Приходько, Віктор Савченко, Микола Сарма-Соколовський), а в цьому контексті місце та роль у ньому І. Сокульського, завідувачка відділу історії сучасності Дніпропетровського історичного музею ім. Д. І. Яворницького Н. Шейміна зазначає, що в умовах ідеологічного тиску й тотальної русифікації на Січеславщині, як і в тодішньому соціокультурному просторі України загалом, «дисидентська активність складалася із найрізноманітніших компонентів: особистих вчинків, культурних, політичних, громадських, незалежних суспільних ініціатив, національних та релігійних рухів. Та були й такі особистості, котрі відчували біль усього народу: його минулих, сучасних і прийдешніх поколінь. Вони й узяли на свої плечі важкий хрест боротьби і страждань усього українського народу [47, с. 132].

Пекельний біль, розчахнення власного серця від усенародного лиха, «здумана мука жертовна» (за В. Стусом) засвідчені життям і творчістю січеславського лицаря незламного духу І. Сокульського. Фундаментально незмінною підставою його художньої аксіології, як, власне, й громадянської позиції в доказематний і у в'язничний період, був націєохоронний етнос, що структурував у тодішньому літературному процесі дисидентський дискурс. Відомо, що для української літератури впродовж віків традиційна опозиція «митець-влада» завжди набувала, крім найзагальнішого, ще й національного сенсу. І. Сокульський належав до когорти тих митців, чия життєтворчість засвідчила глибинне, цілком у гайдеггерівському дусі співвіднесення себе «*із вічним – завжди існуючим національним буттям, основою свого існування*» [9, с. 124]. Його судили тричі (1969 р.; 1981 р.; 1985 р.), інкримінуючи щоразу, на перший погляд, різні статті КК УРСР, проте зміст їх зводився завперш до такого «криміналу», як «націоналізм». «*Любити свій край не є злочин!*» – цим імперативом шевченківського штибу І. Сокульський окреслив своє громадянське й творче кредо. Подібні національні імпульси рельєфно означають не лише художньо-естетичний, але й моральний образ його мистецького слова, формують сакральне поле національної ідентичності автора, характерне для дисидентів назагал. Про націєцентричне «Я»-

поета свідчать його зізнання, занотовані в автобіографії, котра понад тридцять років перебувала у сховках КДБ: «...Україна стала для мене альфою і омегою, кожним моїм подихом і хвилиною, кожним моїм словом і ділом – молитвою моєю вранішньою і вечірньою, моєю вірою...» [2]. Для І. Сокульського Україна була визначальною світоглядною і духовною субстанцією. Як сасгит, вона сформувала потенційне джерело його художньої творчості й громадянської снаги, ставши першопричиною тринадцятилітньої неволі. Промовисте пояснення цьому свого часу дала Ірина Калинець: «Для сатанинської апокаліптичної влади найстрашнішим є національний ідеалізм» [12, с. 53].

До усвідомлення себе українським патріотом, захисником української духовності та культури, борцем проти русифікації І. Сокульський прийшов не одразу. У формуванні його національної ідентичності неабияку роль зіграв соціокультурний контекст, безпосереднє спілкування з багатьма україноцентричними особистостями. Насамперед, варто, мабуть, апелювати до свідчень самого поета, зокрема, що його автобіографічного есе «Кілька слів про себе»: «До двадцяти двох років (до вступу на філологічний факультет Львівського університету) писав і друкував дещо – російською. Значний вплив на мене мало львівське оточення, архітектура старого міста і, звичайно, сам університет, де на початку шістдесятих ще залишалося трохи від колишньої («досовітської») академічної атмосфери. І все ж довше двох літ не міг залишатись без щоденного причастя Дніпром та степовою далечинню. Із третього курсу перевівся вчитися до Дніпропетровська. Десь від цього часу, а точніше – від Шевченківського вечора у Львові – за сценарієм київського Клубу творчої молоді (березень 1964-го), в повній мірі відчув свою причетність до покоління шістдесятників, репрезентованого блискучою київською плеядою: Василь Симоненко, Іван Драч, Микола Вінграновський, Ліна Костенко, Іван Дзюба, Євген Сверстюк, Іван Світличний, Алла Горська, Лесь Танюк... Чуття цієї приналежності, близьке знайомство із колом тодішньої київської інтелігенції, що називала себе Молодою громадою, власне, і допомогло мені здійснитися українцем [курсив наш. – Г. Р.] зі всіма впливаючими звідси наслідками» [34, с. 10]. Під час навчання в університеті І. Сокульський виявляє небайдужість до українських проблем, обурюється тотальною русифікацією краю, збирає колядки, записує народні пісні. На факультеті його інакше як «націоналістом» не називали

[38, с. 106]. Одним із перших наслідків його україноцентричності стала пильна увага до нього з боку органів КДБ, що й причинилася до виключення з комсомолу та відрахування з третього курсу університету за «неблагонадійність» і «написання націоналістичних віршів»; за його ж власними свідченнями – *«за усвідомлення важливості і необхідності того духовного стрижня, що ним є національне для людини»* [18, с. 6].

Про націєцентричну світоглядно-естетичну еволюцію І. Сокульського, що функціонувала в загальноукраїнському дисидентському річищі, знаходимо інформацію в книжці одного з найяскравіших репрезентантів західноукраїнського руху опору І. Геля «Виклик системі: український визвольний рух другої половини ХХ століття» (Львів, 2013). Автор цього науково-популярного видання свідчить про особисті тісні контакти І. Сокульського з П. Розумним. Працюючи учителем на Дніпропетровщині (після переїзду з м. Кременець, що на Тернопільщині), він активно поширював серед школярів і педагогів поезію В. Симоненка, Є. Маланюка, заборонені вірші П. Тичини, В. Сосюри, повертав учням анафемованих радянської системою письменників, культурно-громадських діячів, державних особистостей, підтримував постійні ділові стосунки з І. Сокульським. Цікаво, що саме на його машинці П. Розумний передрукував і поширив 12 примірників «крамольної» праці «Інтернаціоналізм чи русифікація?» І. Дзюби. Важливою інформацією І. Геля щодо дисидентської діяльності І. Сокульського є свідчення про його активну участь в українському самвидаві, ініційованому І. Світличним, та залучення до його поширення на Січеславщині однодумців М. Кульчицького та В. Савченка [4, с. 210–211].

Тут можна було б навести чимало документальних свідчень, із яких постає образ І. Сокульського як мужньої та вольової, з крицевим характером і твердими переконаннями україноцентричної особистості. Своєю життєтворчістю він відкрито заявляв про відверту незлагоду з людиноненависницьким імперським режимом, декларував органічну для дисидентської етики буття гранично загострену дилему *«покора/протест»*. Із настанням пори гонінь на свободопростір українства він однозначно прийняв позицію протистояння монополії імперської влади, відкрито декларував одностайність із загальноукраїнським національно зорієнтованим інтелектуальним і культурно-мистецьким середовищем. Для увиразнення означених

абрисів характеристики життєдіяльності І. Сокульського наведемо кілька відомих найпримітніших фактів його біографії.

«Першим порогом» (С. Мартинова), перейшовши який «*шляху назад не було*», став для І. Сокульського відомий в історії руху опору Дніпропетровщини та її позамежжя колективний відкритий «Лист творчої молоді Дніпропетровщини» (1968 р.) на захист роману «Собор» Олеся Гончара, одним із ініціаторів якого він був. У «Листі...», адресованому Голові Ради міністрів УРСР В. Щербицькому, кандидатові в члени Політбюро ЦК КПУ Ф. Овчаренку, секретарю Спілки письменників Д. Павличку, зокрема, йшлося про втрати, яких зазнає українська культура, про гнітючу атмосферу, в якій жила інтелігенція в місті, наводилися конкретні факти її переслідування. Це був відчайдушний крик тривоги і протесту («*чорний крик над вщент згорілим літом*») проти бруталного свавілля влади щодо національної культури. Кваліфікований органами КДБ як «антирадянський документ, в якому паплюжитья національна політика радянського уряду», «Лист...» став реальною підставою для арешту І. Сокульського. Вирок суду (4, 5 роки позбавлення волі в колонії суворого режиму) згодом відгукнеться в його поетичних рефлексіях: «*Закрити світ – нехай тюрма регоче. / Віднять ім'я ... Відкрити страмоту: / Звалити день і засвітити – ночі...*» [18, с. 7].

«Лист творчої молоді Дніпропетровщини» контекстуально близький до протестних документів опозиційних щодо влади письменників-інакодумців тодішньої України, котрі своєю творчістю й громадською діяльністю будили амнезовану національну свідомість сучасників. Так, «Лист-звернення до громадськості» В. Стуса (1975 р.) можна вважати узагальнюючим текстом свідчення-обвинувачення системи, котра тотально руйнувала духовність нації: «*Я обвинувачую внутрішніх рецензентів КГБ, які писали оцінки на вилучені твори українських літераторів [...] Я певний того, що рано чи пізно КГБ будуть судити – як злочинну, відкрито ворожу народові поліційну організацію [...] Нехай у багатомовній справі її злочинців буде і моя сторінка свідчень-обвинувачень*» [41, с. 441]. Варто зазначити, що протестні листи дисидентів (колективні й одноосібні) виконували особливу місію в інформаційному просторі доби тоталітаризму. У них здебільшого акцентувались об'єктивні спонуки написання відповідних звернень і заяв, висловлювались конкретні вимоги щодо вирішення тих чи тих суспільно-

політичних або ж громадсько-культурних проблем, насамперед, націєохоронних.

Про україноцентричність як невід'ємну духовну складову самовизначення І. Сокульського як поета й громадянина, його дієвий патріотизм свідчать вельми характерні для дисидентської позиції заяви-протести, публічні виступи, публіцистичні статті націєзахистиного змісту. З метою увиразнення цього важливого аспекту життєтворчості митця наводимо розлогий фрагмент його заяви «За право бути українцем»: *«Першою (елементарною) умовою мого існування як особистості – є право бути українцем [курсив автора документа. – Г. Р.] (з усіма впливаючими звідси наслідками). Все моє свідоме й несвідоме життя свідчить, що такого права, права на Україну – я не мав і не маю. Коли я в свої 25 років лише почав пробиратися через бюрократичні хащі, через зросійщене денаціоналізоване оточення – до своєї питомої батьківщини, в котрій відчув корінь своєї духовності, своєї індивідуальності – мені відразу ж було почеплено ярлик «буржуазного націоналіста». Виключено з університету, а трохи згодом, ніби як злочинця, конвойовано в Мордовію, пізніше у Володимирський централ. На своєму власному досвіді переконався – українцеві, будь він хоч тричі марксистом, немає тут іншого місця, крім тюрми або “психушки”»* [45, с. 102]. Істотно, що подібні виступи-заяви дисидентів незрідка попадали за кордон і сповіщали світові правду про політичні утиски українських інакодумців у їхньому «пряmostоянні» (В. Стус), у виборюванні права на особисту й національну свободу. Так, неповний текст цитованої заяви І. Сокульського був опублікований в українському журналі «Визвольний шлях» (кн. 12, грудень, 1980 р.) і перекладений англійською мовою Вашингтонським Комітетом Гельсінських Угод та оприлюднений у виданні Гельсінської Комісії Конгресу США [45, с. 104].

Не всі дисиденти після ув'язнення виявляли активність у культурно-громадській, літературно-мистецькій чи суспільно-політичній діяльності. Легальний період життя І. Сокульського подібний до кипучої праці Ірини Калинець у сфері державотворення, національної освіти й культури. Звільнений 02. 08. 1988 року у зв'язку з вимушеним курсом М. Горбачова на ліквідацію політичних таборів, поет одразу включився в громадське й політичне життя. Він, зокрема, вступає до Української асоціації незалежної творчої інтелігенції (УАНТІ), стає одним із засновників місцевих організацій Товариства української мови імені Т. Шевченка,

«Меморіалу», Народного руху України, створює та очолює обласні організації Української Гельсінської спілки та Української Республіканської партії [22, с. 733]. Разом із кількома однодумцями-інтелігентами І. Сокульський видає 9 номерів журналу «Пороги», який став, за свідченням С. Мартинової, «відкриттям і неабиякою культурно-мистецькою подією в краї. За насиченістю змістом, свободою погляду і напругою духовних і культурних сподівань, рішучістю, ясністю і масштабом поставлених кардинальних питань національного життя журнал є одним із найбільш яскравих і унікальних явищ епохи перебудови на Придніпров'ї» [18, с. 11].

Високий рівень національного сенсу буття, його глибоке усвідомлення, предметно доведене діяльною позицією, рельєфно прочитується й у художніх творах І. Сокульського. В основі структурування багатьох його текстів лежить світоглядно-ідеологічна матриця з орієнтацією на чітку національну визначеність суб'єкта лірики як виразника авторської інтенції. У руслі дисидентських ідейно-естетичних уподобань він репрезентує модус художньої історіософії, проектуючи діахронне осмислення України в насущні проблеми сучасної йому пори. Історичний хронотоп у його поезії сконцентровує згущені суттєві моменти українства, значення яких далеко переростає просторові, часові, соціально-історичні обмеження. І. Сокульський активно послуговується прикметними для віршів дисидентів історичними алюзіями, ремінісценціями, образами тощо, котрі створюють основу для широких історіософських узагальнень. У палітрі його авторського тексту оживає давньоукраїнська епоха боротьби з печенігами («*Степ захоче славу, / степ відкритий всьому. / І з мечем Святослава / тут стояти йому!*» [34, с. 35]), доблесна й водночас драматична козацька доба («*Далеких днів Вкраїни чути стогін... / Мій каменю, козацьких днів могила!*» [34, с. 16]). Історичні візії як засіб вербалізації драматичного національного світу іменують тексти більшості дисидентів («За літописом Самовидця» В. Стуса, «Череп Святослава» М. Руденка, «Мазепа» С. Сапеляка, «Свідчення останнього гетьмана» Т. Мельничука, «Дорошенко» Ірини Калинець та ін.).

Від самого початку свідомого протистояння імперському режиму в художній творчості І. Сокульським відбилися підхоплені ним національно-патріотичні гасла опозиційно настроєного шістдесятництва («*Без України ми не знаєм, хто ми*»; «*...Ми до себе вертаємо завжди /*

і стаємо лицем до Вітчизни»). Як зауважує М. Дружко, ще в ранніх його віршах, «подібно до поезій В. Симоненка, В. Сіренка та ін., на перший план виступає критика радянського режиму, яка межує із сарказмом та неприхованим обуренням: *«Лиш так. Нема дилем. / Лиш рабство стукає у скроні»*; *«Немає дому, де тюрма / так дружно вийшла на народ»* [7]. Подальші твори І. Сокульського казематного й відносно легального періодів оприявнюють характерну для всього дисидентського покоління пасіонарну енергетику слова, в якому «Я»-автора невіддільне від «Ми»-народу, його драматичної історії: *«Мій рідний берег і моя Україна. / Отак йдемо під тягарем обоє»* [34, с. 158]; *«Без України ми – раби останні. / Без тверді камінь, без русла ріка. / Немає нас! І тільки дзвін кайданів... / І тільки плач безмовний у віках»* [35, с. 112]. Відповідно до концепції створюваної поетом художньої реальності, співмірної з національною картиною світу, його авторське «Я» рухається у бік множинної («іншої») свідомості, що надає тексту ознак певної дискретності, його ж суб'єктну сферу робить поліфігурною. З метою увиразнення власної позиції поет («Я») апелює до національного голосу («Ми»), розраховуючи на кінцеву інстанцію у формі колективного реципієнта (народу). Від цього його ліричний наратив подекуди набуває декларативного характеру, що жодною мірою не применшує його естетичного сенсу.

Спільною основою філософсько-естетичної системи українських в'язнів сумління, на основі якої формувався національний простір дисидентського тексту, вважають творчість Т. Шевченка, що присутня конкретно чи алюзійно в поетичній системі кожного з репрезентантів цього літературного покоління. У їхній ліриці означена спорідненість виявилась і на зовнішньому рівні тексту (типологічно близькі мотиви, образи, сюжети тощо), й у його імпліцитній сфері, в тім числі й у глибинному розумінні мистецтва як джерела національної екзистенції. Т. Шевченко, за словами Є. Сверстюка, був для них *«тим поетом, який писав про сучасне з високим біблійним духом; він зумів поєднати те, чого іншим не вдалося зробити. Він був людиною дуже великої віри. Крім духовного максималізму, він дав зразок національного максималізму»* [31]. Шевченкові тональності мистецьки реалізувались у творчості дисидентів на рівні принципів художнього узагальнення, а також у багатьох видах інтертексту. Так, лірика В. Стуса наскрізно перейнята ремінісценціями Т. Шевченка (*«Немає Господа на цій землі»*). Рядки з його поезії використовує як епіграфи до більшості віршів збірки

«Гратовані сонети» І. Світличний («*Ми серцем голі догола*» – епіграф до поезії «Тюрма»). У С. Сапеляка зустрічаємо чимало деталей «зовнішньої» схожості з творами Т. Шевченка – від назв («Причинна») й до прямих цитувань («*Обніміть, брати мої*»). У їхніх віршах присутній образ самого Кобзаря (В. Стус: «*І зайнялась мені зоря [...] громовим гуком Кобзаря*»; Ігор Калинець: «*щоденно / вечірня / Шевченкова зоря / встає над горою*»; М. Руденко: «*До кого слово праотців перейде / Те слово, котре вигострив Тарас?*»; Т. Мельничук: «*Ніхто того народу не поборе, / Що породив Шевченка й Січ*»). Взорування на субстанційну сутність Кобзаря у творчому самовизначенні характерне й для І. Сокульського. Його поезія, подібно до інших дисидентів, також постала на міцному Шевченковому ґрунті «як голос самозбереження народу» (Є. Сверстюк): «*На сторожі України стоїть / незбориме чоло Тараса!*» [34, с. 22]; «*Нап'ємося нараз не гнилої води, – / цілющої спраги Тараса!..*» [34, с. 27]. Зустрічаємо у творчій практиці поета й використання Шевченкового слова як епіграфа до власного вірша, наприклад: «*Посиджу і походжу / в своїй маленькій благодаті*» (в. «Оце ж мій гай, моя господа») [34, с. 151].

Ще одним важливим аспектом дисидентського дискурсу в поезії І. Сокульського є гуманістичний зміст високого ступеня конденсації, «привласнення» автором «чужого» болю, що органічно вписується в концептуальне для творчості в'язнів сумління поняття «естетики страждання», запроваджене В. Стусом. У ситуації, «коли світ нам усе дужче болить», творчість для поета стає «гримасою індивідуального болю», в якій сконцентрована «*вся філософія мистецтва і вся його велич з таємничими феноменами катарсису*» [41, с. 347]. Поезія І. Сокульського, як і всього дисидентського покоління, в основному своєму обсязі репрезентує гуманістичні принципи, які, вочевидь, ішли врозріз із офіційно запроваджуваними догмами марксизму-ленізму в літературі й у житті. Це була несхитна позиція, жертвний вибір щодо кардинального розв'язання проблеми свободи особистості й нації загалом в умовах масового психозу дегуманізованого світу абсурду та знівельованого національного духу.

Повернути людині здатність протистояти злу, співстраждати й відчувати біль усього народу як власний – спектр проблематики, порушеної І. Сокульським у його поезії, надто коли йшлося про долю України, якій, за його ж словами, упродовж трагічної історії було «*перетято шляхи*» й «*перетято горло*». Особиста екзистенція,

життєтворчість поета увиразнюється через заряджене національною енергетикою слово, зроджене «естетикою страждання». Його смислове макрополе формує концепт «болю», що є не тільки частотною та високоінформативною одиницею поетичного словника І. Сокульського («*Виспівано душу болем і роками*»; «*Мій біль – зажур, / мою тривогу прийми, о Господи...*»; «*Болем – вхопившись за камінь, / далі живу!*»). Гуманістична енергетика, спроектована в національні смисли, структурує художній світ поезії січеславського в'язня сумління, виступає проявом етичного буття й водночас маркером духовної сутності Я-особистості, носієм почуттів і волі суб'єкта лірики, виразником особистих авторефлексій, невіддільних від України. Характерна для нього лірико-філософська проблематика автентичності (відповідність поезії життєвим ідеалам) від самого початку постала, як і в дисидентському тексті В. Стуса, Ірини та Ігоря Калинців, Т. Мельничука, С. Сапеляка й ін., в «*органічній сполученості з долею України, її народу, із драмою національної історії*» [37, с. 263]:

*... Ані руш, ані з місяця –
Мов на розстрілі тут!
Від землі – аж до місяця
Наші болі ростуть.
Мов на шлюб – білопінно
Йдуть на страту слова...
Так мовчить Україна,
Тільки болем жива!* [39].

Україна найчастіше постає в авторській картині світу І. Сокульського в драматичній іпостасі («*Розтеклась Україна / На чотири шляхи... / Вже не стіни – руїни...*» [39]; «*Мов рана Україна / В моїх очах...*» [35, с. 93]. Подібні тональності типологічно зближують його поетичні рефлексії зі Стусовими, у творчості якого, за слушними спостереженнями Г. Яструбецької, «біль, який починається болем за Україну («...по Вітчизні довгі страсті / ряхтять, мов рани на чолі»), розростається у Всебіль («планетарність, комічність, універсальність») [50, с. 39]: «*Так дійти – до згину, / до вінця – мети. / Слово Батьківщини! / Вічність чуєш ти*» [34, с. 191]. Образ України сакралізується поетом у дорогих йому образах національного світу, що мають архетипне значення. Це, насамперед, *Дніпро/дніпровські пороги* («*Дніпро – від рала до меча*» [34, с. 18]; «*Дніпро – мов розкритий «Кобзар»*» [34, с. 22]; «*Дніпро показує свої гори, / пороги (і шаблю забуту – на дні)*» [34, с. 26]) і степ («*Степ*

дорівнює крові, / що тече крізь віки» [34, с. 34]; «Схилився степ – відкритий, безборонний... / На цілий світ – ні меж, ні брам нема» [34, с. 110]; «Дійти безмежжя степу, / і вмерти там, де народився» [34, с. 74]). Майже в кожному листі І. Сокульський надсилав адресатам вірші, в яких *«постійно звучать найдорожчі йому мотиви: Україна, степ, дніпровські пороги»* [2]. Поет творив *«свій світ, і серед глуму неукраїнськості – свою Україну, гуманну, естетичну, художню, українську, нехай навіть віртуальну, але для нього єдино можливу. І такий нонконформізм, спершу лише як внутрішня еміграція, вже сам по собі був викликом Системі з її бездушною регламентованістю і казенним советським патріотизмом»* [38, с. 107].

Однією із сутнісних граней художнього буття поезії в'язнів сумління є біографічна проєкція на текст, надто коли йдеться про вірші невірничої пори. Тому поза біографічними чинниками – «зовнішніми» та «внутрішніми» – осягнути сповна усі аспекти дисидентського дискурсу в їхній творчості, гадаємо, неможливо. Ліричний суб'єкт виступає тут виразним носієм інтенцій самого поета, грані ж між автором емпіричним і текстуальним фактично стираються. Має цілковиту рацію Д. Стус, стверджуючи, що поезії В. Стуса *«стають прозорими й зрозумілими лише тоді, коли корелюють з реальним епізодом його життя чи настрою»* [43, с. 331]. Маркери в'язничної біографії поетів-дисидентів винесено в назви багатьох творів: «Тюрма» І. Світличного, «Тюремних вечорів смертельні алкоголі» В. Стуса, «Арештантське» С. Сапеляка, «Сон в'язня» М. Руденка, «Записки до тюрми» І. Калинця, «Тюремні нари» Т. Мельничука, цикл «З-поза ґрат» Ірини Калинець та ін. Унікальним виданням у цьому плані стала антологія дисидентської лірики «Поезії із-за ґрат» (2012), у якій зібрано твори тих митців слова, котрі зазнали переслідувань радянської влади й перебували в ув'язненні переважно за статтею 62 КК УРСР («Антирадянська агітація і пропаганда»; із доповненнями, внесеними згідно з Указом Президії Верховної Ради УРСР від 27. 06. 1961 р.) .

Поезія І. Сокульського, як і вірші інших в'язнів сумління, більшою чи меншою мірою виступає особистісним самоокресленням. Вагома її частина народилася в «малій зоні», за ґратами й табірними дротами, відтак не залишає сумнівів, що автор розв'язує художньо осмислені суспільні проблеми на рівні власного реального та екзистенційно пережитого буття. У казематних умовах до поета-в'язня приходять відчуття того, що *«вся*

суть твоя – лише в поеті» (В. Стус). Новою гранню його іпостасі стає усвідомлення власної творчості як найважливішого джерела «орудно-творчої активності» та «вольовитості і стоїцизму». У мистецькому самоокресленні дисидента слово «біда» (стан реального буття) поступово витісняється лексемою «життя». «“Час зустрічі з бідом” обертається для в'язня на “час творчості” камера – на “творчу хату”, ізоляція – на самореалізацію» [15]. М. Горинь, пишучи дружині з ув'язнення, зізнавався: «Тут якісь специфічні і сприятливі (при всій дикій несприятливості) умови для роздумів, будування концепцій...» [5, с. 85].

«Саме екстремальність ситуації, умови герцю поета і “системи”, ізоляція [...] викликали граничну сконцентрованість творчого зосередження, гостроту та ясність погляду, відсікли все другорядне і миттєве, зберігаючи лише непересічність цінностей буття та духу, ще раз доводячи – поезія не тільки вид мистецтва, але насамперед єдиний спосіб життя та мислення», – читаємо в анотації до вибраного листування І. Сокульського «Листи до Марієчки» [33, с. 4]. До подібних висновків спонукають вірші поета, тринадцятилітня неволя якого сконцентрована в частотних сюжетних фрагментах (образах), що оприявнюють впізнаванні просторові локуси в'язнично-таборового життя й осоружної чужини навіть на рівні номінальної лексики: «В літах – неволя, північ і сніги. / Й того не буде – камера смердюча!» [34, с. 158]; «Домівки нема серед дня» [34, с. 44]; «А наді всім – розлука наших літ – / повсюдна чорна риса» [34, с. 161]; «Довкола пуста безгомінна» [34, с. 158]; «Печаль під місяцем – далека. / І ми – далекі, й нам немає дна» [34, с. 169]; «Чуже сонце не так світить, / та й не так заходить...» [34, с. 57]; «Поближчав Урал, і повіяло кригою літ» [34, с. 52]. Антитезою до чужини виступає в ліричних рефлексіях І. Сокульського, як і в усій дисидентській поезії, образ України в розмаїтому спектрі метафоричних структур, котрі передають ностальгійні тональності з огляду на драматичне буття в'язня, його відірваність від рідних пракоренів і родини, туги за отчим краєм: «Кама тихо плине. / У далекій сторононьці – пісня з України» [34, с. 57]; «Далека Україна / в моїх очах...» [34, с. 15]; «Вкраїни спогад дорогий... / Степи й степи, Дніпрові кручі» [34, с. 158].

Ю. Шерех у передмові до еміграційного видання збірки «Палімпсести» В. Стуса писав: «Тема і ідея України проходить крізь усі поезії збірки. Чи поет каже про свою дружину й сина, про себе й свою самоту й німоту, про дроти Мордовії чи сопки Колими, про життя

і смерть, – завжди і скрізь, названа чи не названа, стоїть за цим постать утраченої батьківщини, – і в плані особистому утраченої, і в плані національному» [48, с. 105]. «Відбиток глибокої екзистенційної самоти» (Р. Лиша), мотиви смутку й туги в невільничій ліриці І. Сокульського зумовлені біографічно й підтверджені листами до родини: *«Життя назад – так коротко можна назвати моє теперішнє буття. Писав якось вам про осінні води, що “повертають назад”, а це бачу, що й моє життя, по суті, тече назад, в далекі минулі дні»* (Із листа до Марієчки від 20. 09. 1987 р.) [33, с. 75]. Проте ностальгійні настрої поета далекі від тривіального оскарження неволі. Табірне побутування стає для нього, як і для більшості в'язнів сумління, *«вишколом духовної мужності, особистісного переплавлення, коли несуттєве, дрібне в людині відсіюється, а вся її енергія скеровується на досягнення мети, яка наповнює життя сенсом»* [28, с. 273]. Каторга знеслювала й убивала тіло (так сталося із В. Стусом, І. Світличним, Ю. Литвином та ін.), однак гартувала душу, розкривала її нові потенції, *«породжувала, окрім болю й страждання, стан високого духу»* [26, с. 156]. «Мала зона» перетворилась на, так би мовити, в'язничний «Парнас» (символічна назва вірша І. Світличного), завдяки чому, за словами О. Рарицького, митцеві в екстремальних умовах *«вдавалося досягнути максимальної творчої самореалізації й самовираження незалежно від зовнішніх впливів»* [28, с. 158]. Звідси й упевненість в тому, що *«дух не ізолюєш»* (М. Горинь). Наскрізний у життєтворчості поета *«першопочаток чину»* (І. Світличний) сформував енергетичний пафос стоїцизму як сутнісну складову дисидентського дискурсу в його етиці й естетиці, потверджену констатацією того, що *«тюрма – лише одна умовність, / коли ти сам не є собі тюрма»*, і що *«світ, який розтратив будь-які слова, боїться тих, хто має своє слово і здатен на чин»* [3, с. 83].

Маніфестований дисидентами *«поклик чину»* (І. Світличний) зумовив підставову якість життєздійснення І. Сокульського, його стоїцизму як етичної програми, зумовивши одержимість і усвідомлену жертовність в ім'я обстоюваних ідеалів. І якщо в ситуаціях *«затемнення Бога»* (М. Бубер) й *«закресленого ґратами»* неба виникало гірке відчуття незворотності й туги, то його природа пояснюється радше усвідомленням неможливості остаточного виконання обов'язку, служіння якому передбачало зречення від страху й особисту відповідальність за слово і чин. Симптоматичним у цьому сенсі є вчинок І. Сокульського, коли він

на допитах КДБ узяв на себе всю «провину» за «крамольний» «Лист творчої молоді», поділившись у такий спосіб з іншими його учасниками «роками свого короткого життя» [38, с. 109]:

*Планований – тут – у цій круговерті –
Не віком чужим, не добою –
Я відповім – життям чи смертю...
Я відповім їм – собою* [35, с. 125].

Дисидентський дискурс у творчості І. Сокульського оприявнює й образна система його художнього світу, в якому наскрізним і знаковим є багатовимірний образ каменю. За словами Лесі Степовички, він «символізує у своїй амбівалентності такі неперебутні істини, як твердість, незламність козацького духу, незнищенність, вічність українських духовних первнів, постає джерелом поетичної наснаги» [38, с. 105]: «Я – владар каменю, / Ось тут мої пороги. / Мій степ стоїть!» [35, с. 93]; «Камінь козацького духу» [34, с. 27]; «...Мій день зупинився віками!.. / Знебутий, закутий у камінь – / Живу» [34, с. 23]; «...Каміння вийшло / з глибини віків недолю зустрічать» [34, с. 183]; «Мов жезл, тримає далечинь, / опершись каменем, Дніпро» [34, с. 24]. Репрезентована поезією І. Сокульського семантична структура образу каменю, що пов'язана з якостями твердості й надійності, довговічності й незнищенності, характеризує палітру дисидентського тексту і слова назагал, оприявнюючи візію історії українського народу, актуалізуючи національну пам'ять. Типологічно найближчою до лірики І. Сокульського щодо визначальності образу каменю в авторській свідомості поета-дисидента видається текст Ірини Калинець. «Камінність» як стрижневий маркер її художнього світу представлена назвою в'язничної збірки «Крізь камінь» (1972–1975), окремих творів («Камінь що скрес», «До каменю – сторожа», «Балада про камінь», «На камені камінь»), індивідуальними тропеїчними структурами («Ми вчора вічність починали, / щоб кам'яніла болем вічність» [11, с. 152]; «... дай залишитись словом / на камінні твоїм» [11, с. 164]; «Камінь що скрес / а чи був він живий / як сторож недремний / спокій погіблх беріг» [11, с. 87]). В обох випадках символічний образ каменю текстуалізує концептуальні в дисидентському дискурсі ідеї незламності духу, свободи й філософського сенсу екзистенційного та реального буття і окремої людини, й нації загалом. (Пунктирно означена проблема цілісного сприйняття й наукового осмислення типології дисидентського тексту вимагає низки спеціальних досліджень).

Насамкінець вважаю за доречне стверджувати, що всебічне й ґрунтовне дослідження опозиційного руху в Україні другої половини 1960-х – середини 80-х років, «магічним свічадом» (С. Мартинюк) якого став січеславський в'язень сумління Іван Сокульський, сьогодні має винятково важливе значення. Адже в нинішньому двобої «чоловіцтва зі звірством» (І. Франко) подвижництво та стоїцизм лицарів ГУЛАГу, їх Слово і Чин слугують яскравим взірцем боротьби народу за державну незалежність, за збереження національного духовного космосу в запеклому протистоянні хаосу імперського московського зла. У цьому, гадаю, полягає не лише літературний, але й вагомий історичний сенс активної присутності талановитого покоління поетів-дисидентів у житті України – її минулого, сучасного та прийдешнього соціокультурного буття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Бажан О. Г.* Дослідження проблем дисидентського руху в Україні в сучасній зарубіжній та вітчизняній історіографії. *З архівів ВУЧК – ГПУ – НКВД – КГБ.* 2001. № 2 (17). С. 520–529.
2. «*Без України – ми раби*» : Іван Сокульський у віршах, листах, документах. URL: https://zn.ua/ukr/SOCIUM/bez_ukrayini__mi_rabi__ivan_sokulskiy_u_virshah,_listah,_dokumentah.html.
3. *Вівташ Ю. С.* «Гордість розуму», або коронація переможеного: листи поета з неволі на «велику волю», прочитані в часи пришестя хаосу. *Сокульський І. Г. Листи до Марієчки : вибране листування (1981–1987).* Київ : Смолоскип, 2000. С. 81–84.
4. *Гель І. А.* Виклик системі : український визвольний рух другої половини ХХ століття. Львів : Часопис, 2013. 392 с.
5. *Горинь М. М.* Листи із-за ґрат. Харків : Фоліо, 2005. 288 с.
6. *Дзюба І. М.* «Душа, розпластана на пласі...». *Світличний І. О. Серце для куль і для рим.* Київ : Радянський письменник, 1990. С. 5–20.
7. *Дружко М. О.* Еволюція І. Сокульського як митця : на матеріалі збірки «Листи до Марієчки». URL: <https://md-eksperiment.org/post/20210317-evolyuciya-i-sokulskogo-yak-mitcya-na-materiali-zbirki-listi-do-mariyechki>.
8. *Епплбом Енн.* Історія ГУЛАГу / пер. з англ. А. Іщенко ; 2-ге вид. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2010. 511 с.
9. *Іванишин П. В.* Національний спосіб розуміння в поезії Т. Шевченка, Є. Маланюка, Л. Костенко : монографія. Київ : Академвидав, 2008. 392 с.
10. *Калинець І. М.* Слово триває : поезії. Харків : Фоліо, 1997. 542 с.

11. *Калинець І. О.* Повне зібрання творів : у 8-ми т. Т. 1 : Шлюб із полиномом: поезія. Львів : СПОЛОМ, 2012. 232 с.
12. *Калинець І. О.* Повне зібрання творів : у 8-ми т. Львів : СПОЛОМ, 2014. Т. 8. Кн. 2 : Попід Золоті Ворота : інтерв'ю 1987–2012 рр. 296 с.
13. *Калинцеві доли.* Перша – камерна : Інтерв'ю Р. Галана з І. Калинцем. *Наше слово.* 1990. № 26.
14. *Касьянов Г. В.* Незгодні : українська інтелігенція в русі опору 1960–80-х років. Київ : Либідь, 1995. 224 с.
15. *Кодак М. П.* Поет – орудна іпостась життя. Читаючи «Час творчості» Василя Стуса. *Кодак М. П. Вибране : статті, рецензії, питання/проблеми теоретичні* : у 2 т. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2015. Т. 2. С. 158–176.
16. *Костенко Л. В.* Геній в умовах заблокованої культури. *Дивослово.* 2001. № 2. С. 2–7.
17. *Котляр Ю. В.* До питання про термінологію та хронологію інакомислення в Україні в 50-х–80-х рр. ХХ століття. URL: <https://lib.chmnu.edu.ua/pdf/pidruchniku/3/82.pdf>.
18. *Лицар Свободи* : до 80-річчя від дня народження Івана Сокульського (1940–1992) : реком. біобібліограф. покажчик / Управління культури, націонал. і релігій Дніпропетр. облдержадміністрації, Дніпропетр. обл. універс. наук. б-ка ім. Первоучителів слов'ян. Кирила і Мефодія; упоряд. : І. С. Голуб, С. М. Мартинова, ред. І. С. Голуб. 2-е вид., доп. Дніпро : ДОУНБ, 2020. 53 с. (Сер. «Літературна Дніпропетровщина», вип. 4).
19. *Лиша В., Віташ Ю.* Пороги є! *Сокульський І. Означення волі.* Дніпропетровськ : Січ, 1997. С. 3–7.
20. *Мартинова С. М.* Світ – від світла : передмова до другого видання. *Сокульський І. Г. Лірика : Вибрані поезії.* Дніпропетровськ : Ліра, 2010. С. 5–8.
21. *Мафтин Н. В.* «Знов сниться нації легенда про ностальгійний дар євшану» : Дивосвіт поезії Ігоря Калинця. *Дивослово.* 2004. № 7. С. 59–63.
22. *Міжнародний біографічний словник дисидентів країн Центральної та Східної Європи й колишнього СРСР* / Л. Бондарук, В. Брандишаускас, О. Даніель та ін.; уклад.: Є. Захаров, В. Овсієнко ; ред.: Є. Захаров та ін. / Харків. правозахисна група. Харків: Права людини, 2006. Т. 1, ч. 2 : Україна. С. 517–1020.
23. *Політичні протести й інакодумство в Україні (1960–1990)* : документи і матеріали / упор. В. М. Даниленко. Київ : Смолоскип, 2013. 736 с.
24. *Поняття про життєтворчість особистості.* URL: https://pidru4niki.com/79977/psihologiya/ponyattya_zhittyetvorchist_osebistosti
25. *Райбедюк Г. Б.* Вивчення творчості українських поетів-дисидентів : навчально-методичний посібник. Ізмаїл : РВВ ІДГУ, 2012. 540 с.
26. *Райбедюк Г. Б.* Дисидентський дискурс в українському літературному процесі 60–80-х років ХХ століття. *Бахмутський шлях.* 2010. № 1–2. С. 153–160.

27. Райбедюк Г. Б. Суб'єктна сфера лірики поетів-дисидентів. *Науковий вісник Ужгородського університету : Філологія. Соціальні комунікації*. 2013. Вип. 1 (29). С. 147–151.
28. Рарицький О. А. Партитури тексту і духу (*Художньо-документальна проза українських шістдесятників*): монографія. Київ : Смолоскип, 2016. 488 с.
29. Салига Т. Ю. «Віддайте мені дощ. Віддайте мені тишу» : «Вольтова дуга» Ліни Костенко. *Літературна Україна*. 2008. 17 липня.
30. Сверстюк Є. О. Блудні сини України. Київ : Т-во «Знання», 1993. 256 с.
31. Сверстюк Є. О. «Загублено ключі до Шевченкової творчості». *Літературна Україна*. 2008. 11 грудня.
32. Світличний І. О. У мене – тільки слово. Харків : Фоліо, 1994. 431 с.
33. Сокульський І. Г. Листи до Марієчки : вибране листування (1981–1987). Київ : Смолоскип, 2000. 92 с.
34. Сокульський І. Г. Лірика : вибрані поезії. Дніпропетровськ: Ліра, 2010. 316 с.
35. Сокульський І. Г. Означення волі: вибрані поезії. Дніпропетровськ : Січ, 1997. 351 с.
36. Соловей Е. С. У країні Лицарії, країні колядок. *Калинець І. Слово триваюче : поезії*. Харків : Фоліо, 1997. С. 5–11.
37. Соловей Е. С. Українська філософська лірика : навчальний посібник із спецкурсу. Київ : Юніверс, 1998. 368 с.
38. Степовичка Л. Н. Знакові художні субстанції поезії Івана Сокульського *Палітра слова й тексту Січеславщини* : колективна монографія / за ред. В. П. Біляцької. Дніпро : Ліра. Вип. 2. С. 104–120.
39. Степовичка Л. Н. Мед із каменю, або Друге пришествя Івана Сокульського : есей. *Літературна Україна*. 2010. 29 липня.
40. Стус В. С. Зібр. творів : у 12 т. Київ : Факт, 2008. Т. 3 : Час творчості / Dichtenszeit. 752 с.
41. Стус В. С. Твори : у 4-х т. 6 кн. Львів : Просвіта, 1994. Т. 4 : Повісті та оповідання. Незакінчені твори. Сценарії. Літературна критика. Заяви, публіцистичні листи та звернення. З таборового зошита. 544 с.
42. Стус В. С. Твори : у 4-х т. 6 кн. Львів : Просвіта, 1997. Т. 6 (додатковий). Кн. 1 : листи до рідних. 495 с.
43. Стус Д. В. Василь Стус : життя як творчість. Київ : Факт, 2005. 368 с.
44. Тарнашинська Л. Б. Пошук духовних джерел. *Українська мова та література*. 2008. Ч. 45 (589).
45. *Українська Громадська Група* сприяння виконанню Гельсінкських угод : в 4-х т. / ГО «Харківська правозахисна група»; упоряд. Є. Ю. Захаров, В. В. Овсієнко; вступ. стаття В. В. Овсієнка. Харків : ТОВ «Видавництво “Права людини”», 2016. Т. 1 : Особистості. 208 с.
46. *Українська Громадська Група* сприяння виконанню Гельсінкських угод : в 4-х т. / упоряд. В. В. Овсієнко. Харків : ТОВ «Видавництво “Права

людини»», 2016. Т. 4 : документи і матеріали. 10 грудня 1978 – 11 березня 1988. 256 с.

47. Шейміна Н. М. Участь дніпровців у дисидентському русі України (1960–1985 рр.). *Придніпров'я : історико-краєзнавчі дослідження*. 2015. Вип. 13. С. 122–133.
48. Шерех Ю. В. Трунок і трутизна : про «Палімпсести» Василя Стуса. Шерех Ю. В. *Пороги і запоріжжя : Література. Мистецтво. Ідеології* : у 3 т. Харків : Фоліо, 1998. Т. 2. С. 105–135.
49. Шістдесятництво як явище, його витоки й наслідки. *Слово і час*. 1997. № 8. С. 40–55.
50. Яструбецька Г. І. Концепція збірки «Палімпсести» В. Стуса. *Слово і Час*. 2010. № 9. С. 30–38.

*Ірина ЦЮП'ЯК
(м. Дніпро, Україна)*

РЕАЛІЇ БУТТЯ У МЕТАФОРИЧНОМУ СВІТІ ОЛЕКСАНДРА ЗАЙВОГО

У статті розглядаються особливості метафоричного світу відомого українського поета Придніпров'я Олександра Зайвого, виокремлюються реалії його художньої картини світу, осмислюється соціокультурний феномен особистості поета та визначаються основні аспекти творення основного художнього тропу – метафори.

Ключові слова: метафора, ліричне «Я», образ.

*Коли перо журую кровоточить
Й виснажує мене над Словом – труд –
Я подумки звертаюся до зодчих,
Поетів білокам'яних споруд.
І живучи напружено-бентежно,
Я присягаю Слову, як мечу... (Олександр Зайвий)*

Ще один талановитий поет Придніпров'я – Олександр Зайвий пройшов випробування часом. Його величність Час, що утверджує вічність, надає можливість по-новому перечитати все, що було написано про надзвичайного поета, який залишив сутність свого ліричного «Я» у синтезованому метафоричному форматі.

«Творчий доробок орільського словотворця дозволяє констатувати, що поезія його є глибоко і по-справжньому народною, бо є невід'ємною від мови народу, органічно всотала в себе його ментальність, його національну своєрідність, та й прославляв поет «звичайні» вила. Ковадло, молот і граблі, І тих, кому благословила їх щедра доля на землі» [1, с. 15–416].

Орільський самородок вважав, що поет, поетичний дар – це Судьба, важка, ознаменована необхідністю ввібрати в себе світ, життя народу в усіх його іпостасях буття. *«Поет – хоче він того чи не хоче, але йому так дано, – він і футуролог, він і демограф, і соціолог. Це діагностик суспільства. Все, що він робить, він робить у проєкції на потреби культури свого народу» [2, с. 57].*

Олександр Феодосійович Зайвий явився світові своєю першою збіркою «Молодик» (Дніпропетровськ, 1962), яка стала символічним

(відповідно до фаз місяця) початком всіх наступних його збірок: «Вогонь» (1967), «Орільські горлиці» (1972), «Горизонти» (1980), «Світлінь» (1984), «Падіння в небо» (1989), «Трибуна для німих» (1991), «Я начудив в своїй судьбі чимало...» (1997).

Усі ці збірки з вибірково поданими із них творами вміщено в посмертному виданні «Свище вітер в багряній діброві...» (2000).

Як народжений у небі місяць-молодик, так засяяв своїми творами Олександр Зайвий, щоб дивувати і надихати пристрасним словом. На жаль, багато оригінальних поезій не було вміщено до збірника. Наприклад, із 54-х поезій збірки «Я начудив в своїй судьбі чимало...» для друку обрано лише 22. І все таки, книга «Свище вітер в багряній діброві...», яка вийшла за фінансової, моральної та творчої підтримки шанувальників та друзів поета, чиї імена закарбовані в ній, а також передмова Віктора Сироти, Олександра Пільонова, розділ «Листи. Спогади. Присвяти» сприяє і подальшому осмисленню творчих набутоків унікального поета Придніпров'я.

Оцей молодий, молодечий, молодистий голос, своєрідний, оригінальний і неповторний лякав за життя незвичайністю, вражаючою індивідуальністю, вихлюпнувся з глибин українського слова дивоцвітом закоханості в рідну землю, річку Оріль, людей, поезію, життя, аж до останнього удару серця:

*Не бійся, Серце бідолашне,
як в клітку кинутий звірок.
До Нас гряде Безсмертя Наше
в алмазних віхолах зірок.*

*Безсмертя зайде в Нашу Пустку,
освятить речі, що тут є.
Всього на два удари пульсу
Воно від смерті відстає [3, с. 3].*

Олександр Зайвий використовує контрастне протиставлення екзистенціальних образів – Безсмертя / смерть, а центральною віссю обирає серце, яке балансує посередині і стає кордоцентричним образом в буттєвісній концепції митця. В уявленні поета-життєлюбця вагоме місце займає особлива поетична планета, у якій є місце і реальним приземленим речам, і високим пориванням, і вражаючим ідеям, і конкретиці реального буття. Так, досить пророчо, автор створює узагальнений образ трьох труп – у двох поховано дві світові війни, а третя порожня, бо в ній не поховано загрозу:

*Сивіючи, як борошно,
Здригнувся я вві сні,
Побачивши, що порожньо
В останній труні [3, с. 66].*

Поет вибухає морально-етичними та філософськими сентенціями в циклі поезій «Потяг до життя», створюючи життєствердну програму своєї творчості, осмислюючи концепцію буття і людини у вітаїстичній тональності:

*В ім'я Життя живих живем,
В ім'я Життя – життя приємлю.
Жива клітинка важелем,
Як Архімед підніме землю [3, с. 61].*

Спосіб аналізу феноменальних данностей таланту Олександра Зайвого, їх виміру та класифікації проблематико-тематичного рівня, як і автобіографічний синерген його долі і посмертно залишеного людиною слова, назвемо метрикою дослідження. Метрика уможливорює визначати, описувати, тобто інтерпретувати найхарактерніші особливості палітри митця, його формування, розквіт, самовираження в єдності всього творчого набутку.

Наголосимо, що слова «метрика» і «метр» (як одиниця виміру) мають спільну основу. Метричною одиницею структуротворчої, моделюючої сутності всіх поетичних збірок митця є принцип метафоризації, у якому метафора становить первісне ядро поетичної системи Олександра Зайвого. Цей проєктуючий засіб є своєрідною матрицею і застосовується до всіх виявлень, функцій метафори та залежних взаємодій з іншими зображально-виражальними засобами, включаючи символіку та фонемний рівень слова.

Отже, метафоризація, ритміка, рима, теза-антитеза-синтез змісту та всі інші філософеми – час, простір, рух, солярна та лунарна символіка тощо, є взаємозалежними, чи відокремлюються в художній цілості, постають критеріями поцінування самотньої особистості приорільського поета. Інша справа, коли здійснюється на макро- та мікрорівні поліаспектне аналітичне осмислення з визначаючими параметрами: теза-антитеза – синтез і похідними від них, які при аналізі можуть вільно оперуватися інтерпретатором.

Проте, це вільнісне обмеження силовим поетичним полем автора, розпросторюючи в усіх іпостасях буття, ким би не був в професійній

діяльності Олександр Зайвий – конюхом, муляром, кочегаром, вантажником, лісорубом, де одержував в нагороду «руські матюки»:

*Був лісорубом я в Кіровській області,
Труд до надриву печінки та рук,
І надривались ми не за карбованці,-
За конвертований руський матюк [4, с. 80]*

Поетове слово дорівнюється до Божественних начал, набуває універсального космічного звучання, подібно до Дантівського осмислення буття:

*Боже! Який же наївний я все-таки
В снах про безсмертя на вічні віки.
Тим я безсмертний, що в камері смертників,
Будучи зеком розносив книжки [4, с. 83].*

Таким чином, автор увічніює свою суб'єктність, власне реноме, підіймається на ідеологічною політичною ситуацією, яка є випробуванням безсмертного духу, утверджуючи вищі морально-етичні цінності: «Каторжник Слова, ношує я із Правдою,- / Ноша свята і смертельно важка» [4, с.84].

Слово поета увиразнюється всім сенсом його життя – відстоювання ідеалів правди, честі, справедливості. Він не прагне слави, розкошів чи нагород, контекст радянської і пострадянської дійсності викристалізовує найвищий дар – Слово. І саме завдяки цьому дару і приходиться усвідомлення власної ролі у вічному колесі історії, відчуття себе причетним до долі народу, якою б вона не була. О. Зайвий демонструє найвище кредо митця – своїм словом служити сучасникам і наступним поколінням:

*Трагедію людей
Земної кулі
Під скронями несуть
В галактиках півкуль
Хотів би слово я
Сказати поколінням,
Щоб важило воно,
Як щирий золотник,
А як його сказати,
Якщо до піднебіння
Від холоду доби
Примерз язик [4, с.132].*

У збірці «Трибуна для німих» поет долає спротив «німої доби» викрикуючи свій біль, обурення, ненависть за допомогою риторичних

питань та вигуків. І все ж від супротивного до утвердження свого зідеалізованого «Я» Олександр Зайвий у кожній поезії проголошує: «З сердець у серця. Від століть до століть / Біжу я, біжу, а серце стоїть» [4, с.85].

Певна частинка авторського «Я» наповнюється трансцендентальним змістом. Метафора при цьому стає виміром всесвіту, часу і простору. Завдяки їй поет може линути думкою туди, де забажає. Вона підвладна вібраціям високої духовної природи. Метафора О. Зайвого передає різноманітні емоційні та соціопсихологічні стани в єдиному сплаві. Автор перебуває у кожному мить у тій точці часопростору, в якій твориться метафоричний образ і не має обмежень своєму всюдисущому «Я», як центру світобудови з його міфологемами зорового, слухового, відчуттєвого, дотикового, абстрактного, соціального і філософського плану. Наприклад, метафоризований образ місяця, як і образи інших світил, при такому антропоморфізованому чи зооморфному переосмисленні, міфологічного світу автора, пов'язаність з авторським «Я», асоціюються з семантичними зразками міфологічного світу автора, сповненого пошуків гармонії, досконалості форм слова, ототожнених з красою всесвіту і людини в ньому.

У ліричному «Я» поета метафоричні образи проєктуються на естетичний та концептуальний світ читача:

*Куранти місяця над лісом!
Я для людей живу...
Їм у останній час, як друг,
Скажу під зоряним наметом:
Зробіть на згадку меч і плуг
Із праху смертного поета [5, с. 24].*

У цьому аспекті авторське «Я» в складному мистецькому процесі трансформації, « ефекту живої реакції на бачене і чуте», проєктується водночас не тільки на душу людини, а й на кожен рослин, степ, космічний , простір, наближених уявою поета до кожної клітини серця.

О.Зайвий – майстер зорових картин, барвистих, насичених пафосом поетового світосприйняття через призму всюдисущого, всеохопного «Я». Дочитатися творів Олександра Зайвого – значить відкрити заново унікального поета. Притлумленого реаліями повсякдення. Він був у них, залежав від них і водночас підносився над одноманіттям побуту до категорій вічності, усвідомлюючи, поетизував безсмертя свого Слова. Це є феноменальною сутністю, його дивацтвом. І обраним ним самим

способом і засобом долання обставин. Реалії буття, таким чином, органічно ставали метафоричним світом, який вони породжували всіма суперечностями, виплавляючи і вигранюючи із їх долання, всупереч їм, а проте ними породжений, безсмертний в просторі і часі, позначений конкретикою деталей, особистісних імпульсів і реакцій якийсь, підвладний лише геніальній особистості сплав, ім'я якому – Поезія.

«Я начудив в своїй судьбі чимало...» – так називалася одна із збірок приорізьського Бояна. Можливо, він мав рацію: доля «чудила» з ним, як хотіла в одвічній грі обставин, а гравець у натхненних сплесках вихоплював з вулканічних вивержень сонценосне слово, тому й сама доля його боялась:

*Ментально ми судьби не боїмось
І, як футболом граємо судьбою.
Перед початком бою сміємось,
А після бою плачем над собою [3, с. 9].*

Поет дає рішучу відповідь: «Я в судьбі, розіпнутий на римах...», поетичні рядки набувають увиразнено віщувально-сакрального сенсу:

*Неповторний зникну в однині.
Злому року мушу підкоритись.
Тільки не дай, Боже, повторитись
Тій судьбі, що випала мені [3, с. 24].*

Пізнання феноменальної сутності таланту Олександра Зайвого визначається особливостями його світосприйняття і світовираження, що здійснюється на грані «безодні нескінченності і безодні пізнання». Ці крайнощі поет сам осягнув у збірці «Я начудив в своїй судьбі чимало...». Судьба – це певний метафоричний світ, прожитий поетом за його законами і це шлях самопізнання своїх творчих можливостей та своєрідність їх словесного вираження і, вочевидь, усвідомлена у світлі автобіографічного синергену посмертної значущості всього висловленого в метафоричний спосіб.

Можна зазначити, що безодня небуття, тобто, смерть, як світоглядний екзистенціал, долається пізнанням світу, самопізнанням і своєрідністю всього творчого набутку. Залишеного для вічності. Формою ствердження себе в такій іпостасі і є метафоризований образ. Він є основною домінантою соціопсихологічних та онтологічних образних моделей, які повторюються в кожній із збірок щоразу в новій інтерпретації: «*Ми – прожиті Роки, / Коні Вічності ми, коні, / Літа ми, літа ми...*» [3, с.45].

Обраний спосіб і засіб образотворення – структуротворча стильова домінанта; її суттю є метафора як уособлення художнього мислення. Принцип метафори – ядро поезики Олександра Зайвого. Вона як константа має безліч варіацій, але голос у них, у творчій манері – один:

*Твій я, Україно моя люба,
До кінця судьби.
Ти мене знайшла, як люльку Бульба,
І не загуби [3 , с.6].*

Метафора О. Зайвого осмислюється як культурологічний феномен, і в такому аспекті його творчості ще не вивчалась. А між тим, її детальний аналіз має принципове значення для розуміння стильових домінант його неповторного поетичного доробку. За своїми потенціальними можливостями в інтерпретації поета метафора віддзеркалює той соціальний, політичний, культурний простір, в якому формувався і розквітнув талант нашого земляка, споєний росами Приорілля. Перш за все у метафоричному зображенні космосу, рослинного і тваринного світу, природи на повну силу виявляється локальний колорит, ландшафтні обриси, координати часу і простору з наскрізним архетипом місяця у різних його фазах і станах, психонастроях та асоціативних нашаруваннях. Відтак, поліаспектний домінантний образ щораз сприймається в нових контекстах в усіх поезіях збірки «Свище вітер в багряній діброві...» у його символічному офарбленні, виражає властивий для нього інтонаційний, тембровий і психологічний концепт світовідчуття, світосприйняття і світовираження як культурологічний феномен. Саме в ньому на повну силу вияскравлюється одна із найхарактерніших рис творчості О. Зайвого:

*Світ людей широкий і пісенний.
Кожен на своїй співа струні.
Я несу діброви шум зелений,
Щоб примножить радощі земні [6, с.79].*

Поетична думка Олександра Зайвого має невичерпну життєву силу, натхненний порив, суголосний романтичному, працелюбність, здатність жити в постійній напрузі, заглибленість у соціопсихологічний стан суспільства, проникнення в світ навколишньої дійсності та людей.

Особливою любов'ю наповнюється метафоричне слово поета в пейзажній та філософській ліриці:

*Не так давно я виник
Із крові та зірок.
Волосся буйний віник,*

Легкий, як вітер, крок [7, с. 32].

Метафора О. Зайвого завжди антропоморфізована, вона становить найсуттєвішу стильову доміанту і є універсальним засобом світовираження. Особливо виразно вона виявляється на мікрорівні його поезики. Підносячи своє ліричне «Я» до рівня космічної свідомості, поет черпає енергію з рідної орільської землі, з культурницьких засад нації, із поетичної свідомості українських поетів.

Поетичний образ Олександра Зайвого ввібрав у себе весь макрокосм рідної землі. Саме тут, під рідними зорями, місяцем-молодиком, поблизу річки Орлі слід шукати витoki його творчості. Пейзажна лірика має свої ландшафтні детермінанти і є підґрунтям для подальшого сутнісного осмислення поезій майстра слова. Поезії «Пада небо, високе і чисте», «Місяць з косою ішли через луг», «Не помру, не згорю, не розтану», «Зоряний мандрівник», «Побілів ти, степе, на цім білім світі», «Орільський вечір» та ін. вражають пластикою слова, рельєфними картинами рідної землі:

*Я тебе полюбив кришталево,
Краю рідного тихеє лоно.
Угорі над Могилевом,
Їде місяць на возі,
Мов конюх [6, с. 121].*

Поет зізнавався, що ліричний вірш – то його стихія, але плідно працював і в жанрі поеми. У поемах «Хліб», «Перехід», «Канал», «Вічний борг», «Сніг», «Зоряна мить», «Цінність», «Земля», «Велич», «Косовиця», «Потяг до життя» та ін. є життєва конкретика, герої поем – це реальні люди: Михайло Панікаха, Ілля Шишкань, Ольга Бондаренко та ін. Головним героєм його поезії залишався народ. І це незмінне поєднання високої метафоричності з народною простотою, щирою наївністю землелюба і землероба, замилоvanого красою природи, що неодмінно скеровує свій погляд ввись – і складає універсалії буття, якими мислив талановитий митець. Митець і природа постають в органічній єдності. Образи-космологема – зірка-вечірниця, місяць, сонце, грім, сузір'я засвідчують легкість асоціювання за допомогою персоніфікацій, аналогій, гіперболізацій земних і небесних антиномій і сукупно витворюють самобутній поетичний світ О. Зайвого. Образ місяця особливий в творчому доробку Олександра Зайвого. Він часто виступає метонімічною частиною від цілого: «Шлях Чумацький, як рушник, прослала, / В руку миску місяця взяла» [8, с.10].

Образ місяця щоразу змінюється, у поезії «Любо нам з тобою, Олександрє» він зооморфізується в художньому порівнянні: *«Місяць, наче соболь на тополі, / Лапки тре, чекаючи пурги»* [8, с.14]. Або витворений образ місяця набуває образу домашньої тваринки: *«Кішкою обстежуючи гніздо / Місяць колисає пташенят»* [3, с.16]. Дуже часто образ місяця порівнюється зі звичайним трудівником: *«І місяць, ніби токовий, / У небі ходить понад током»* [6, с.9].

Така замилованість небесними світилами свідчить про особливу концепцію дійсності митця, який живе в буттєвих реаліях і водночас у космічному просторі, його погляд завжди звернений до неба як до майбутнього життя, кращої країни. У поемі «Зоряний мандрівник» антропоморфізується образ самого космосу:

*Там, за даллю рік молочною
сад квітневий бачу я.
Мружить мудрий космос очі
І сузір'ями сія* [6, с.48].

Клавдія Фролова у статті «З голосу орільських горлиць» відзначала неперевершений таланти поета: *«У Зайвого кожна символічна метафора вражає зрима і гранично лаконічна: «На хмарах пелехатих, під вовчих куль виття, шукає сина мати, мале своє дитя». Образи мертвих, які ідуть з бою з обпаленими знаменами, ... фантастичні картини в небі потрясають своєю реальністю. Це ствердження безсмертя людської пам'яті, в якій все карбується, щоб потім переплавитись у вогонь дійового добра на землі»* [9, с.3].

Оригінально використовуються в поезії О. Зайвого традиції української та світової класики, відчутний вплив давньогрецької міфології, які позначились на формуванні образної системи і виявляються в аналогіях, трансформаціях крізь призму самосвідомості ліричного «Я».

Повністю осягнути своєрідність авторського біографічного «Я» та художні особливості його творчого набутку уможлиблює застосування автобіографічного синергену, який ставить перед дослідником об'єктивні морально-етичні, соціопсихологічні вимоги інтерпретації життя і творчості письменника в обраних аспектах. Проти довільних потрактувань особистості митця, применшення його гуманістичної сутності застерігав Броніслав Нушич: *«Вони (біографи) починають справжнє судове слідство, вишукують по всьому світу небіжчикові листи, шкільні свідоцтва, розписки та всілякі інші документи, а потім з настирливістю палких дослідників розшифровують, коментують,*

з'ясовують, перекручують слова, переставляють речення, і врешті на підставі нових даних так розмалюють небіжчика і так перевернуть написану раніше біографію, що вона стане схожою на перелицьований піджак» [10, с. 10].

У домашньому архіві зберігся лист-автобіографія поета, в якому О. Зайвий окреслив свої мистецькі будні: *«Писати вірші почав в дев'ятирічному віці. В нашому лісі, над Оріллю, я часто усамітнювався і писав на пеньку. Так що на початку творчості, замість робочого столу, мені був лісовий пенек».*

У 1951-му році поїхав я в Дніпродзержинськ і поступив в школу ФЗН№24, де одержав професію муляра. Писав я в цей період мало. В кімнаті жило 13 «фезеушників» і завжди стояв такий гармидер, що творчо зосередитись не дозволяли можливості. По закінченні школи ФЗН я два роки працював у Дніпродзержинську муляром».

1954-му році у Царичанській районній газеті вперше надрукував свого вірша. Називався той вірш «Лист поету». Взагалі, мені з друкуванням не везло. Моя пейзажно-любовна лірика аніяк не влаштовувала газетне керівництво, яке я штурмував з фанатичною впертістю. Редакція газети знаходилась на відстані дванадцяти кілометрів і ходив я туди пішки три рази на тиждень. В 1951-му році (можливо автор помилився при друку листа – І.Ц.) я зробив цікаве для себе відкриття, підрахувавши, що своїми ходіннями до Царичанської райгазети подолав відстань від Карпат до Сахаліну» (6 липня 1986р.). Також у цьому листі, який розкриває сутність життя та творчості талановитого майстра слова звучить і конкретне застереження про розподіл життєвої енергії: «... хочу зробити таке зауваження: важка фізична робота не сприяє творчому зростанню митця. В цьому я переконався на власному досвіді. Справа в тому, що фізична робота забирає енергію, а творчість вимагає максимум енергії. Енергію можна витратити через напруження м'язів при розвантажуванні вагонів з лантухами цементу і через емоції, при написанні новели чи поеми. Енергію необхідно застосовувати в тій роботі, де видно коефіцієнт корисної дії» (Текст передано в авторській редакції).

Основні викладки біографії Олександра Зайвого вміщено в Українській літературній енциклопедії [11].

Відомий науковець С. Крижанівський подає певні принципи створення автобіографії, які полягають у виокремленні таких параметрів:

1. Ім'я, прізвище та по батькові...
2. Рік, місяць. День народження...
3. Місце народження...
4. Хто були батьки...
5. Коротка історія роду...
6. Виховання й освіта...
7. Подальше життя і діяльність...
8. Початок літературної діяльності...[12, с.64-65].

Саме таку автобіографію і подає поет, все інше лише доповнює образ митця у всіх вимірах та іпостасях буття. Таким чином, перед нами постає цілісний образ поета, який був сином своєї землі і зміг підійнятись від важкої селянської праці до філософських узагальнень, надати кожному своєму слову зримої чуттєвості та метафоричності.

Тому вважаємо, що тільки синергетичний (термін взято як похідний від науки про системи, що самоорганізуються – синергетики) підхід сприяє максимально повному дослідженню творчості поета в заданих параметрах.

Вважаємо за доречне ввести до наукового доробку ще ніде не опубліковану поезію-присвяту К. Дуба Олександрю Зайвому:

*В діброві багряній душа воскресає,
І голос лунає орільських горлиць,
Твоїми вустами небо промовляє,
Як припаду до землі послухать долілиць.
«Свище вітер в багряній діброві...»...
Там поезії на пеньку кленовому писав...
Стільки в них лишилося любові,
Акордів весняних в мелодіях трав.
Орільський діамант Орілька шліфувала,
І місяць-молодик косу твою гострив,
І Муза вірна поряд крокувала,
Програму визначала, за якою жить.
Мене навчає образ гордовитий,
Над ницістю в небесну кличе вись.
У ньому дух твій, в слово перевитий
Й слова в метафорах у вічність піднеслись.
З трибуни для німих заговорив,
Щоб не були осліпними кротоми,
Від пастуха до президента окрилив,
Наснажив мудродумними словами.
Боян ти наш. Поезія твоя від Бога.
Вражає дивина твоїх метаморфоз.*

*Яка ж стрімка до істини дорога,
Із підмурівок сонячних в загравах гроз.
Якби ж хоч пульсу було два удари,
Ти б пілігримом безбач мандрував
В лавровім нашийнику славу
На слово своє вічне проміняв.
Степ. Орілька. Долі гіркий трунок
І галактик дальніх сяєво сивин,
Може, це і є тобі святий дарунок
За неспокій серця й віку часоплин.*

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Степовичка Л. Сонях одинокий... Зайвий О. Свище вітер в багряній діброві... Вибрані твори.* Дніпропетровськ: Січ, 2000. С. 3–5.
2. *Костенко Л. Гуманітарна аура нації, або Дефект головного дзеркала.* Київ: Видавництво ПрАТ «Українська прес-група», 2014. 80 с.
3. *Зайвий О. «Я начудив в своїй судьбі чимало...».* Дніпропетровськ: Січ, 1997. 71 с.
4. *Зайвий О. Трибуна для німих.* Дніпропетровськ: Січ, 1991. 135 с.
5. *Зайвий О. Молодик.* Дніпропетровськ: Дніпропетровське кн. вид-во, 1962. 40 с.
6. *Зайвий О. Горизонти.* Дніпропетровськ: Промінь, 1980. 94с.
7. *Зайвий О. Свище вітер в багряній діброві... Вибрані твори.* Дніпропетровськ: Січ, 2000. 461 с.
8. *Зайвий О. Орільські горлиці.* Дніпропетровськ: Промінь, 1972. 64с.
9. *Фролова К. З голосу орільських горлиць. Зоря.* 1972, № 4781–90.027. С. 3.
10. *Нушич Б. Автобіографія. Переклад з сербохорватської С. Сакидона.* Київ: Дніпро, 1980. 270 с.
11. *Дуб К.С. Зайвий Олександр Федосійович. Українська літературна енциклопедія.* В 5-ти томах. Редкол. О. Дзевєрін (відп. ред.) та ін. Т.2. Київ: Українська Літературна Енциклопедія, 1990. 576 с.
12. *Крижанівський С. Перша автобіографія (1929) та коментарі до неї (1995).* Слово і Час. 1995. С.64–69.

ПАРАМЕТРИ ПРОЗОВОГО ДИСКУРСУ

УДК 821.161.2.-3.09 «1920/1930»

Галина КОРИЦЬКА
(м. Запоріжжя, Україна)

ПРОБЛЕМАТИКА ТВОРІВ АДРІАНА КАЩЕНКА ТА СВОЄРІДНІСТЬ ЇЇ ХУДОЖНЬОГО ВИРАЖЕННЯ

Проза А. Кащенко перших десятиліть ХХ століття поєднала реальний та ірреальний плани у відтворенні філософської проблематики буття людини у світі, протистояння добра й зла, в дослідженні поривів душі в її пристрастях, злетах і падіннях, у розвитку національного художнього словомислення. У статті окреслено причетність А. Кащенко до подій початку ХХ століття, оскільки вся його літературно-громадська діяльність була спрямована на пошук шляхів національного самовизначення, на вирішення загальнолюдських та суспільно-політичних проблем.

Ключові слова: Кащенко, Наддніпрянина, соціальна проблематика, національний дух, проза, драматургія.

На початку ХХ століття помітне місце в письменстві (та й загалом у суспільно-культурному русі того часу) посів Адріан Феофанович Кащенко (псевдоніми – А.К., А.К-о, Будій, Микола Дніпровий, А. Тертишний, А. Торішній) – «скрупульозний дослідник історії українського козацтва» [19], «літописець Запорізької Січі» [20]*, прозаїк, драматург, етнограф, видавець, громадський діяч. Він із повним правом влився у плеяду відомих митців слова, яка хотіла реанімувати майже знищене національне сумління українця, відродити поняття національної гідності, мови, культури, прагнула через невсипущу працю «залатати дірки» нашого національного лихоліття. За В. Бідновим, «...біографія його – це сторінка з історії, ще не написаної, нашого національного руху на Наддніпрянині в старі, передреволюційні часи» [2].

Суспільні умови в Україні, коли творив А. Кащенко, характеризувалися активізацією громадсько-культурного життя, посиленням процесу формування національної культури, незважаючи на соціальне й національне гноблення. Саме, як писав В. Юноша

* Тут і далі в цитатах зберігаємо правопис джерела

(П. Єфремов) у 1918 році у статті «Белетрист-романтик (З приводу 60 літ народження і 35 літ літературної праці Адріана Кащенка)», «...його твори [...] мають чимале соціально-виховуюче значіння; його оповідання – то безперечно добрі ліки, якими в деякій мірі може бути вигоєний і зміцнений організм нашого народу і повернуто йому зіпсоване історичними пригодами здоровля [...] Нам потрібні тепер великі зразки, славні учителі, що до життя б нас кликали, на велике діло б звали. І А. Кащенко їх нам вчасно нагадує...» [22]. В. Біднов у «Споминах про Адріана Кащенка» (1923) відзначав, що «багато селян і представників селянської інтелігенції зробилися свідомими українцями завдяки тому, що читали історичні оповідання А. Кащенка...» [2, с. 234]. Історичні твори «набили воскому Вировому» [4, с. 48], молодому педагогу, який у перші десятиліття ХХ століття працював у Катеринославі, а пізніше зробив немало, щоб твори письменника знайшли свого читача.

Традиційно визнаною називають ту постать, творча спадщина якої має вплив на розвиток суспільства, котра своєю участю репрезентує специфіку того часу, в межах якого вона живе й творить. С. Пінчук зазначав: «Адріан Кащенко був би неможливий без тієї ситуації, яка склалась в українській культурі в час першої революції та після неї [...] Він виховував тих, хто прагнув соціальної справедливості, хто будував нове життя в перші роки по революції, хто опинився [...] за межами України» [17, с. 3].

До загального аналізу малої прози А. Кащенка на сучасну йому тематику зверталися В. Беляєв [1], С. Пінчук [17], М. Чабан [21]. Проте соціальні мотиви, що превалюють у творчості письменника, не знайшли свого вираження в літературознавчих працях.

Проза автора двох перших десятиліть ХХ століття «...вторгається в усі клітини складного суспільного організму, відгукується на епохальні політичні події [...] відбиває глибинні соціальні процеси села і міста і досліджує породжені ними особливості соціальної психології нескінченної галереї типів епохи, які репрезентують усі стани, класи і суспільні прошарки» [3]. А. Кащенко виражає власне бачення й художнє осмислення дійсності, пропонує свої шляхи вирішення як суспільно-політичних, так і морально-етичних проблем.

Однією з ключових у малій прозі письменника є соціальна проблематика. Вона модифікується автором залежно від ролі персонажа у творі, його світоглядної позиції. Зауважимо, що революція 1905 року

мала вплив на літературну діяльність А.Кащенка. Він пише ряд творів, де питання вибору є визначальним у долі людини, звідси й країни. Десять в'язнів (четверо студентів, конторник залізниці, п'ятеро школярів), Давид Кац («За що? Оповідання з часів визвольного руху» (1906)), Пляма («Тяжкий гріх. Оповідання з часів першої революції» (1906)), Данило Іванович (оповідання «Мрії і дійсність» (1906) – всі вони жертви певних обставин, але для кожного накреслений власний шлях самовизначення. Десять в'язнів прагнуть вимріяної волі, проте троє з них стають заручниками недолі; Давид Кац самоусвідомленням виривається із зачарованого суспільного кола; Пляма стає зрадником; Данило Іванович, прозріваючи, йде назустріч зорі відродження. Як бачимо, герої діють не в одній площині вибору, але спільним є те, що автор, моделюючи їхні вчинки, намагається підштовхнути до самовизначення, при цьому даючи шанс виправити неусвідомлене, грішне.

Твір А. Кащенка «За що?..» відтворює важкий період пробудження й піднесення національного духу в контексті історії ХХ століття. Досить неоднозначно його оцінили критики. С.Єфремов у рецензії висловлювався про «нерозуміння моменту автором» [5, с. 324], М. Івченко зауважував, що люди люблять волю, за неї й страждають, при цьому визначаючи цю думку основною в оповіданні [6, с. 112]. На думку С. Пінчука, «*попри весь трагізм сюжетних подій, цей твір сповнений бойовитості, революційного духу, віри в перемогу добра над злом*» [17, с. 19]. В. Беляєв відзначив прагнення автора «*поглибити гуманістичну тенденцію української літератури*» [1, с. 605]. Уважаємо, А. Кащенко, який не міг залишитись осторонь подій першої революції, довів свою громадянську позицію. Оповідання не могло бути опубліковане в умовах царського режиму, а тому вийшло 1917 року. Злободенність його була очевидною в переддень другої революції.

«Недоля й неволя» побратала десятьох в'язнів, «*чий душі бажали свободи і линули до найвищих ідеалів, а руки їх прагнули до волі і праці, але їх замкнули у цей великий, височенний будинок з баштами і там катували, не даючи ні праці, ні духовного хліба*» [8, с. 3]. Прагнення волі завело їх у неволю, яка врешті-решт змушує здолати три перепони: міцні ґрати, височезні вікна над землею, вартового під вікнами.

Головну особливість літератури початку ХХ століття зумовлював психологізм. Письменник заглиблюється у внутрішнє життя людини, створює емоційно-настроєву біографію героя. Звернення А. Кащенка до

внутрішнього стану людини, душевних процесів продиктовано перш за все бажанням розкрити діалектичний зв'язок між особистістю й суспільством. Драму душі героїв твору «За що? Оповідання з часів визвольного руху» письменник передає через психологічну мотивацію вчинку, настрою. При цьому увага письменника концентрується на обставинах внутрішнього життя персонажів, бо воно є вирішальним у процесі вибору. Якщо Зель і Голуб уже звикли бачити вбивства і кров, то «чулу Боріну душу» смерть робочого, який *«спочував їхній (в'язнів) неволі й недолі»* [8, с. 31], глибоко вразила. Автор підводить до думки, що соціальна непристосованість взаємопов'язана з безталанням. Зелю, Голубу вдалося вирватися з камери, а Борі – ні. Обірваний канат став для нього перепорою до волі. Разом із ним увірвалася й надія на волю, на спокій і життя матері. Боря божеволіє, гине матір, закінчує життя самогубством батько. Гине і Льова, якому вдалося вирватися на волю (куля обриває життя). Болісне запитання «За що?» залишилося без відповіді як для нього, так і для його батьків. Вважаємо, у смерть Борі та його батьків, Льови автор вкладає значно глибший смисл, ніж у поняття «фізична смерть». Письменник розкриває приреченість системи, що породила цих людей, і яка не створила умов для їхнього життя.

Проблема вибору наскрізно проходить через увесь твір: в'язні вибирають свій шлях до волі; розірвати кайдани обставин і вирватися на волю прагне молодий єврей Давид Кац, вартувий, який, відбуваючи військову службу, бачив, *«як вулицями ганяли його братів-євреїв, били їх руками й дрючками і навіть різали ножами...»* [8, с. 12]. А. Кащенко вводить до українського художнього світу репрезентанта єврейської нації з метою не тільки відтворення особливостей національного життя народу на теренах України, а й порушення проблеми безправ'я недержавних націй.

«Лютість і жага помсти» оволодівають всім єством Давида, а ще *«бажання втікти й собі від цієї неволі, кривди і знуцання туди, де люди живуть на волі і де тепер всі вони (рідні, наречена), що йому любі»* [8, с. 15]. Автор за допомогою внутрішніх монологів передає душевний стан героя: *«На що, питає він себе, хотів я чесно служити руській землі, яку мав за рідний край, коли вона кривдила мій рідний народ, залишала на йому тільки самі обов'язки і відбирала від його всі права, навіть право на те, що дав Бог, право на існування?»* [8, с. 15–16]. Він усвідомлює, що й сам такий же невільник, як і ті, які сидять за ґратами. Вирішується

проблема вибору: «Стріляти у цих мучеників? казав собі новобранець. «Ні я того не зроблю! Я не підніму й на одного з їх руку...» [8, с. 16]. Кац погоджується допомогти в'язням.

У творі «За що?..» осмислення доби відбувається в проекції на вічні загальнолюдські цінності й проблеми. Події щільно втиснуті в досить короткий часовий проміжок, від чого набирають символічного значення і стають моделлю великого світу. Центром цієї моделі є людина з притаманним їй глибоко суб'єктивним сприйняттям дійсності, стосунки особи й суспільства, чим зумовлене використання внутрішніх монологів, психологізація образів, розмаїття засобів характеротворення.

Символічним у творі є число 3: три перепони; на третю ніч трохи заснув Боря, вражений вбивством чоловіка; третій постріл – причина смерті Льови. Як стверджують автори «Словника символів», «*тріада володіє здатністю розв'язувати конфлікт*» [18, с. 58]. Чи вдалося тріаді вирішити долю героїв? Напевне, що так. Кожен вибрав свій шлях до волі: Льова вирішує тікати одноосібно, байдужість до самого життя губить Борю.

Соціальні колізії в стилі класичного реалізму письменник розкриває в оповіданні «Тяжкий гріх...». Автор вводить читача в атмосферу революційного піднесення 1905 (та й підзаголовок «Оповідання з часів першої революції» вказує на ідейну спрямованість твору). Ознакою часу було те, що соціалістичні ідеї проникли в розум основної маси пролетарів, які «звикли чути промови, оповідання про краще життя своїх товаришів по інших краях і про те, як досягти, щоб і своє життя стало іншим» [14, с. 3–4]. Виразником прогресивних ідей виступає людина нового покоління – молодий коваль Юрко Свердел. У виступі Юрка, насиченому мовою прокламацій і листівок, звучить заклик до страйку. Сила народу – в згуртованості та одностайності. Саме спільне рішення колективу майстерні не кувати кайданів «на братів своїх», тобто на таких самих робітників, яких забирали в тюрми за революційні заклики, і стає зав'язкою зародження головного конфлікту – між інтересами окремої особистості та колективу. Наскрізно через увесь твір проходить екзистенційна проблема вибору, яка тягне за собою цілу низку морально-етичних проблем: совісті, зради, гріха, кари.

Використавши своє право вибору, коваль Пляма стає на шлях штрейкбрехерства, тим самим прирікаючи себе на кару – постійний страх. Не вдаючись до прямої характеристики, автор дає своєму персонажу

прізвище, яке налаштовує читача на певне сприйняття його дій і вчинків. Герой стає «плямою» на тілі колективу. Іде процес виведення цієї плями. Ні умовляння Свердела, ні кинута залізна гайка поміж плечі кимось із робітників не переконали коваля. Пляма зробив свій вибір – став зрадником.

Елементи психоаналізу, використані А. Кащенком у творі, дають можливість розкрити душевний стан персонажа й акцентувати на розвитку його внутрішньої самоідентифікації – від рішучої впевненості в собі й свідомого протистояння колективу майстерні – до останнього кроку – спокути. Хоч Пляма у словесній полеміці все ще відстоює свої переконання й право на власний вибір («*Ви прагнете волі?... Так дайте ж мені волю робити те, що я хочу*» [14, с. 10]), але внутрішньо відчуває власну неповноцінність і залежність від волі товариства.

Свердел ще раз, уже востаннє, вмовляє його розкаятися й покинути робити кайдани: «*Не будьте зрадником...*» [14, с. 10] – лейтмотивом звучать слова. Проте внутрішня затятість уже не дозволяє Плямі відступитися від попереднього рішення. Доленосними, як потім виявиться, будуть слова Юрка: «*Як не кинете роботи, то пошкодієте на себе, але буде вже пізно*» [14, с. 10]. Помста товаришів не забарилася. Його наразили на небезпеку: вбили начальника майстерні, а револьвер підкинули Плямі. Письменник вирішує проблему відповідальності людини перед суспільством і карі за злочин. Помста жорстока, але були жорстокими часи боротьби за волю і справедливість.

Сидячи в тюрмі, Пляма проклинає в безсилій люті «*...і жандармів, що його безвинного арештували, і тюремщиків, що замкнули його у темницю, і мурищиків, що ту тюрму мурували, і ковалів, що кували на вікна ґрати, і, нарешті весь світ, на якому не має правди*» [14, с. 12–13]. Проблема людської правди переслідує нашого героя й далеко за межами рідної землі. Дорога на гору, по якій піднімалася валка в'язнів-каторжан, – це дорога на гору Голгофу, яку вибрав Пляма. Почуваючи себе безневинно засудженим, коваль зневірився в існуванні на світі правди й шукає її в Бога. Хоч і приходить покаяння, але він все-таки не визнає своїх гріхів, «*які були б більше тяжкі над звичайні гріхи інших робітників*» [14, с. 14].

Несподіваність розв'язки твору засвідчує майстерність А. Кащенка в побудові сюжету. Головний герой раптом упізнає на своїх ногах ті самі кайдани (зауважимо, що образ кайданів як символу поневолення людини

людиною є наскрізним у творі), які він скував власноруч, – і настає прозріння! Нараз він «зрозумів, який у нього найбільший гріх, за який його і покарав Господь: що кував він кайдани на братів своїх...» [14, с. 15]. Напевне, тепер настає черга суду власного – суду совісті. Пляма кидається в безодню, караючи себе за скоєний тяжкий гріх, котрий він нарешті усвідомив. А. Кащенко завершує оповідання символічною картиною: «Пляма, зачіпаючись за скелі летів все нижче та нижче, туди на дно безодні, куди не досягали ні промінь сонця, ні подих життя» [14, с. 16]. Так письменник підводить читача до думки, що людина, яка зрадила своїх товаришів, скоїла найтяжчий гріх, за який немає прощення.

Зауважимо, що природа в оповіданні є засобом психологічної характеристики. Скупі штрихи картини гір за Байкалом відбивають душевний стан героя: «Високо, під самі хмари, піднялися за озером Байкалом скелясті гори. Холодні, непривітні й одноманітні ті гори, як холодні й непривітні ті сірі хмари, що їх сповивають. Налиті вогккістю і вкриті темрявою, межигір'я розкраяли ті гори глибокими безоднями як крайть нудьга по рідному краєві серця всякої людини, сюди засланої» [14, с. 13]. Непривітність гір поєднується з настроєм персонажа й відбиває трагізм ситуації.

Тяжкий гріх – серцевинна проблема, винесена в заголовок твору. Переплетення особистого й соціального, загальнолюдського й конкретно-історичного, психологічного й естетичного – такими гранями відкривається оповідання «Мрії і дійсність» (1906). А. Кащенко поряд з вирішенням проблеми вибору звертається до гостроактуального питання взаємин народу й інтелігенції. Воно побудоване на контрастному зіставленні життєвих, світоглядних позицій приятелів з малих літ (колишнього військового Данила Івановича та Гната Хведоровича), воно розкриває шляхи становлення людини в період революційних потрясінь, окреслює умови формування особистості.

Данила Івановича, нащадка запорозького козака, постійно тривожили спогади «про вільні запорожські степи, де гарцювало козацтво і звідкіля «дибом» вставала козацька слава і бажання бачити Україну знову такою славною...» [7, с. 51]. До того ж «велике враження» й «глибоку смугу» в душі залишили на все життя оповідання діда Охріма про запорожців, про безкраї татарські степи, про Кубань, про Задунайську Січ... Вважаємо, що образ цього героя містить автобіографічні алюзії (взяти до уваги хоча б той факт, що запорожець дід Охрім доживав віку в

оселі батька А. Кащенко і його розповіді про часи козацтва мали неабиякий вплив на виховання Адріана). Данило Іванович після виходу у відставку приїжджає на хутір до свого приятеля Гната Хведоровича, який *«досі не зовсім відірвався від землі і рідного гнізда»* [7, с. 51]. Пробувши три дні, гість *«почував, що все те, що він бачить і що він чує від приятеля зовсім не те, про що він все життя мріяв...»* [7, с. 53]. Гнат Хведорович спирається на реалії життя, зауважуючи, що *«з часів тієї славної для України й тяжкої пори колесо життя повернулося вже багато разів. Повернути його марна праця!.. Людей наших вабить тепер до себе вільна праця, розвиток розуму та поступ культури!»* [7, с. 61]. *«Автономія»* Гнату Хведоровичу потрібна для того, щоб *«упорядкувати своє хазяйство і освіту так, як ми хочемо»* [7, с. 61]. З цих слів важко визначити вузько ідеологічні симпатії героя. Проте, як свідчить авторське резюме, загальна ідеологічна настанова героя – на духовне відродження, гуманізацію світу. Гнат Хведорович не ідеальна постать. Це звичайна людина, втомлена життєвим хаосом, але яка активно живе громадським життям. Стає заручником своїх ідей, потерпаючи за те, що знизив селянам орендну плату за землю, тим самим спровокувавши підпал князівської економії. Без нарікання виносить він і брак виховання й освіти дружини Ївги Степанівни. У душі героя знайшлося місце й альтруїзму, і високому, і духовному, і мирському, і силі духу.

Данило Іванович пасивно сприймає ідеї Гната Хведоровича. Проте автор описово подає момент відродження героя. Коли на початку бесіди він втікає від народу в минувшину (й українські часописи є для нього *«однобокими»*), то в кінці (після арешту приятеля), навпаки, сповнений рішучості заявляє: *«Український народ великий і дужий! Він ще зовсім не жив! Всі сучасні кривди й знуцання збудять його нарешті. Він прокинеться і струсить з себе всіх грабаків, що повпивалися в його тіло [...] Я вірую, що Україна знову буде великою і славною...»* [7, с. 66]. Вирішується проблема вибору. Данило Іванович повірив, що зійде зоря. Образ зорі у творі символізує пробудження до нового життя. Для оповідання характерне використання автором символів світла й темряви, що ґрунтується на формулі, де темрява асоціюється зі злом, неуцтвом, а світло – з добром і духовністю.

Суспільно-етичні питання знайшли своє вираження в оповіданні *«Дим»*. Зображення трагічного становища робітників на одній із станцій, а звідси катастрофічного занепаду суспільства загалом, – основна

проблема твору. Письменник виводить картини життя й побуту на залізничній станції. А. Кащенко вдається не до опису певних подій, а зосереджує увагу на настроях, переживаннях, сподіваннях, психологічних станах персонажів: переживає начальник залізничної станції, що невчасно *«пустив з Ломаківки переселенчеський поїзд»* [7, с. 67]; молодий стрілочник має надію, що начальство загляне в його квартиру й звелить полагодити підлогу; про *«просторнішу квартиру»* мріє родина телеграфіста; *«станціонний»* фершал має надію показати комісії *«гнилу»* воду; машиністи та їх підручні вирішують писати петицію... Автор, художньо розкриваючи гостроту конфлікту, підводить до думки про безперспективність його вирішення. Сподівання залізничних *«служачих»* на розуміння, на покращення життєвих умов залишилися рожевим маревом. Такі дрібниці, як тріснута труба, дим у депо, аж ніяк не хвилюють Івана Івановича – генерала, який очолює комісію по обстеженню залізниці.

Хронотоп у творі ущільнений: дія відбувається на залізничній станції. Проте він подрібнюється на мікрочастини: льох, барак, квартира, депо. Людей, які тут мешкають, об'єднує спільна проблема: покращення умов життя й праці. Проте, на станцію вривається поїзд, де у салоні-вагоні якого ведуться розмови зовсім протилежного характеру, та й життя вимірюється по-іншому. Ситий голодного навряд чи зрозуміє, бо й після *«огляду»* станції у вагоні вирішувалась одна проблема – лікерна (*«Вам якого лікеру до кави? вчувалося у салоні...»*) [7, с. 87]). А поїзд *«покотивсь повз будинки, у яких були вохкі стіни і провалені помости; – трухляві бараки-землянки, де по шість жінок сперечалися біля однієї печі; купи цегли по між якими, мов у собачих халабудях, копошилися діти робітників; – депо з воріт якого клубками вибивався синій дим і два натовпи покритих сажою, похмурих робочих людей, тікаючи від усіх тих, що сподівалися від його порятунку у своєму тяжкому становищі»* [7, с. 87].

Проблема трагічного становища робітників, яку письменник реалізував в оцінці соціальної дисгармонії суспільства, підсилюється й образом диму, що гойдався величезним змієм по розлогому степу, бо *«з тим димом зникала надія у залізничних служачих і робочих на поліпшення їхньої долі»* [7, с. 87].

Образ дороги містить символічне навантаження. Більше *«тисячі верстов»* ще повинна об'їхати комісія, але навряд чи принесе зміни такий

огляд, за яким криється лицемірство, блюзнірство, гнилість самодержавної системи.

У малій прозі А. Кащенко («За що?..» (1906), «Дим» (1906) суспільна проблематика тісно переплітається з морально-етичною. Так, у творі «За що? Оповідання з часів визвольного руху» автор, показуючи вади існуючого ладу, зосереджує увагу на такому явищі, як підкуп «коридорного» в тюрмі, який допомагає тим, що за гроші приносить нитки й голки, які стають «перепусткою» до волі в'язнів.

В оповіданні «Дим» сатиричним струменем наскрізно пройнятий образ генерала. Його «чудасії» не знають меж: про прикрі часи й події, наслідки визвольного руху він забуває, коли *«у дверях салону з'явивсь [...] генеральський лакей. У руках він високо держав довге срібне блюдо, на якому парувала величезна рибина, оздоблена всякою всячиною, мов та прибрана дівка до вінця»* [7, с. 75]; відмовляється дивитися на трубу, бо зовсім прохолоне риба; та й дим у депо не є причиною, щоб не поласувати куріпкою. Тільки «безглуздість» начальника станції змусила комісію покинути поїзд. А. Кащенко відтворює всю ницість діянь того, хто *«хотів посмакувати лях і благаання людини, служба якої була у його руках»* [7, с. 79]. Генерал штрафує сторожа за павутину на вікнах; висловлює догану начальнику станції, дорожньому майстру, його підручному за те, що свиней тримають на станції. Та й машиністи й робочі обридли йому з їхніми петиціями (*«Коли я тут буду з їми теревені точити?»*) [7, с. 85].

Образ генерала Івана Івановича, на нашу думку, аналогічний образу генерала Аркадія Петровича Малини з новели М. Коцюбинського «Коні не винні», Миколи Андрійовича Коростенка з оповідання В. Винниченка «Малорос-європеець». Такий же дволикий. Їхня любов до простого люду пропадає разом із можливістю пообідати чи врятуватися від розорення. Інші члени комісії в оповіданні «Дим» також зображені не у вельми привабливому вигляді. Автор зневажливо називає їх «добродії з червоною облямівкою на комірі каптана», «рудий інженер», «молодий інженер», «член ради у гражданській одежі». Іронічним є діалог парубків з лакеєм-кондуктором. У ньому чітко протиставляється становище «верхівки» й «низів», де вартість пляшок складає «пів тисячі», а *«за пів тисячі то хату купити можна, та ще й з левадою...»* [7, с. 85], – заявляє переселенець.

Отже, осмислюючи соціальну дійсність початку ХХ століття, А. Кащенко не залишається осторонь питань, що мали місце в суспільстві.

Соціальна проблематика тісно переплітається з морально-етичною. Автор доводить, що на вибір людини впливає середовище, в якому вона живе, а суспільні умови формують її позицію.

Актуальними у творчості письменника залишаються національно-історичні питання. У нарисах «Щирі малороси» (1906), «Перерід» (1916), в оповіданні «Пригода з кобзарем» (1906), повісті «Зоряно» (1908) А. Кащенко порушує проблему національного відродження (та й виродження), що взаємопов'язана з проблемою родовідної пам'яті, взаємин народу та інтелігенції тощо. Розуміння національного в нього багатогранне. Воно має політичні, соціальні, філософські, морально-етичні, психологічні, естетичні, побутові та інші аспекти й ґрунтується, як правило, на засадах народного світогляду. Джерелом духовного світу українців письменник уважав розвиток освіти, виховання на національному ґрунті, тобто на основі традицій народної моралі, етики, психології, звичаїв, обрядів тощо. А. Кащенко розкриває суспільну атмосферу початку двадцятого століття, коли «малоросійство», яке проривається через тенета заборони й зневаги, все ж таки виборює право на життя.

Вузлом ідейних зіткнень у нарисі «Щирі малороси» стають погляди Андрія Марковича («прізвище його кінчалось на «ко» – зауважує автор) – з одного боку, а з іншого – Петра Миколайовича («прізвище його кінчалось на «чук» і виявляло неодмінно українця з західної половини нашого краю» [7, с. 31]) та його дружини Мар'ї Іванівни. Роздвоєністю душі, цинізмом віє від малоросійських обивателів, які проживають «у городі», «який не можна було мати за український, а все – ж він стояв у межах України і селянство тієї губернії було українське» [7, с. 31]. «Дух Малоросії» в помешканні городян означений предметно (картини, українські мережані й гаптовані рушники, що висять над вікнами, на миснику, над образами й портретом Шевченка, національні страви, український стрій наймички) вабить Андрія Марковича. Проте, коли він у розмові з'ясовує, що українські п'єси їх не задовольняють, бо «освічені, інтелігентні люди, чиновники і навіть інженери розмовляють по хохляцькому...» [7, с. 34], що «рідну часопись» вони не читають, що «...по Малоросії [...] ніяк не знайдеш руської служниці» [7, с. 38], то «сум узяв за серце Андрія Марковича, солодка запіканка здавалася йому за полинівку» [7, с. 41].

А. Кащенко через уміло знайдену мікродеталь розкриває психофізіологічні таємниці людини. У нарисі «Щирі малороси» автор використовує сатиричну деталь. Сатиричну канву твору створює перелік національних страв, а їхня роль у визначенні позиції лжепатріота – надзвичайно важлива: *«От вареники з доброю сметаною, то це я розумію [...] це Малоросія! Та галушки, ще сало, як його трохи морозом візьме [...] Вишнівка – запіканка [...] от Малоросія, що аж до автономії»* [7, с. 41], – заявляє Петро Миколайович. На що Андрій Маркович влучно визначає його «автономію»: *«Виходе так, що ви визнаєте автономію тільки української страви, а насамперед автономію вареників з сметаною, та запіканки?»* [7, с. 41]. Проте Петро Миколайович не хоче слухати й про газети на «мужичій мові» (*«Ми не будемо наламувати язика і перевертатись у мужиків, а селяне до газет ще не дожили!»*) [7, с. 36]). А національний розвиток – то взагалі для нього революція. Зі слів Мар'ї Іванівни чоловік використовує українські приказки, щоб більше випити.

А. Кащенко насичує твір діалогами, помітно психологізує оповідь. Гама почуттів і думок загалом природно й логічно народжується з діалогічного мовлення персонажів. Викликає зневагу до «щирих малоросів» їхня відповідь гостеві з приводу того, що вони дітей «перевертають у москалі»:

« – ...Що ви, Бог з вами! – здивувалася Мар'я Іванівна. – Щоб діти говорили по мужичому? Та мене ж засміють люде, а дітей і до гімназії не приймуть!

– Можна знати дві мови! почав казати гість. От французькій мові ви запевне вчите...

Далі йому Петро Миколаєвич не дав говорити.

– Ну, де там забивати дітям голови та ламати язика! сказав він трохи сердито. – Та й навіщо? Якщо їм коли-небудь і доведеться балакати з мужиками, то ті зрозуміють їх і так» [7, с. 39]. Подібні розмови точаться й у сім'ї малороса-європейця Коростенка (В. Винниченко «Малорос-європеєць»). Не хоче по-мужицьки вчитися його син Василько. Та й сам Коростенко став любителем малоруського тільки тому (зі слів дружини), що написав книгу «на малорусском языке о шелковичных червях».

Андрій Маркович, герой нарису «Щирі малороси», – представник національно свідомого урядовця, є повною протилежністю Петру Миколайовичу. Він аргументовано намагається довести добродію «на

чук», що українська мова повинна жити в театрі, нею повинні видавати газети, часописи, а «людям з достатком» гріх *«не дати матеріальної допомоги тим смілим людям, що працюють на цю тяжку й по сучасному стані й небезпешну, справу...»* [7, с. 36]. Він високо поціновує і «Громадську думку»: *«...це дуже статечна й коштовна по матеріалу газета...»* [7, с. 38]. Обурює Андрія Марковича і той факт, *«...що навіть чужі люде розуміють вагу і користь діяльності корифеїв нашої сцени за для розвитку національної самосвідомости українського люду, шанують і вітають їх працю, ми ж, українці, не розуміємо і не шануємо!»* [7, с. 40]. Вважаємо, що останнім висловом автор порушує важливе суспільне питання: трагічного становища театру. Внутрішні монологи, введені письменником у твір, передають приховані переживання, думки героя. Під час слухання співу Мар'ї Іванівни *«гостя гнітило питання про те, як мало статися, щоб така чула душа загинула для свого рідного краю і тепер з своїх рідних дітей вибиває останні ознаки української народности»* [7, с. 42]. Це, переважно, ситуативні монологи-роздуми.

Хронотоп у цьому творі сприяє вираженню національної свідомості суб'єкта. В організації художнього простору центральне місце належить міфологемі хати, яка є серцем етнопростору, місцем, де, на перший погляд, люблять усе малоросійське, де відчувається прихильність до всього українського. Проте художній простір замкнувся в прямому й переносному значенні. Якщо на початку твору думка Андрія Марковича линула *«до його урядових чиновників і городян, з якими, як він покладав на думці, йому доведеться мати потім діло у службі або у житті»* [7, с. 31], то після спілкування з «щирими малоросами» він усвідомлює, що справа українська обійдеться й без них: *«Долежуйте свій нікчемний вік німими колодами. Ви незгожі вже на нове будування!..»* [7, с. 44]. Сприймати їх більше він не може, його душа, серце, врешті нервова система гранично перенапружені, він виривається з цього замкненого кола зі словами оптимізму, що *«тепер не страшно вже, бо з народніх мас підіймається нова інтелігенція, що дасть нашій справі нову силу і доведе наш народ до освіти, культури і нового життя»* [7, с. 45]. Нарис «Щирі малороси» містить автобіографічні алюзії. Андрій Маркович виступає виразником ідей, які протягом усього життя виношував сам письменник.

Проблему винищення української нації порушує А. Кащенко в нарисі «Перерід», акцентуючи увагу на конкретних подіях: у роки кріпаччини примусово на Урал переселяли українських людей, де на

чужині вони втрачали мову, культуру. Порушені у творі проблеми актуальні й сьогодні: зокрема питання як зберегти українцям свою національну визначеність та як не розчинитися серед інших народів? Автор розкриває характерні для свого часу тенденції суспільного розвою: деградації та виродження родин, а звідси – українців і самої України. Письменник зумів оком літописця поглянути на минуле українського народу й побачити там риси, співзвучні сучасності, тобто спроектувати минуле в річище сучасної дійсності. Слушно писав С. Пінчук, що *«нарис «Перерід» – твір, у якому минуле безпосередньо вростає у сучасність і навіть постає під кутом зору дослідження майбутнього»* [17, с. 18]. Безперечно, А. Кащенко, який був свідомий своєї участі в долі країни, не міг залишитись осторонь такої проблеми. Службові відрядження зумовили пізнання ним північних регіонів Уралу. Під час подорожі по уральській Малоросії письменник знайшов *«аж три села, у десять тисяч душ, нащадків чернігівських та полтавських козаків»* [11, с. 1]. Він описує життєві картини, що засвідчують виродження нації: нащадки козаків спілкуються російською мовою, а від *«нікчемної ознаки української мови серце тільки дужче защеміло»* [11, с. 3]; відзначає відсутність ознак національного в «убранні й постаті» в сцені людей біля шкальні: фіксує, що «настоящі» малороси можуть тільки розуміти українську мову.

Автор виводить формулу національної трагедії: розрив генетичного коду, що призвів до втрати мови, свого національного «Я», до втрати родовідної пам'яті. Не забувають Україну, знають мову (проте нею не розмовляють) тільки ті українці, котрі прибули дорослими; друге й третє покоління знає про свою предківщину з розповідей дідів та батьків; а ось четверте покоління – перерід – нічого не знає й не пам'ятає. Національна крона родовідного дерева стає безбарвною, нежиттєздатною, бо висихає (губиться) пращурівський корінь.

Для порівняння варто згадати роман І. Багряного «Тигролови» (хоча за хронологією він написаний значно пізніше, проте порушені проблеми аналогічні), в якому письменник у площину родовідної пам'яті вводить сім'ю тигролова Сірка. Григорій Многогрішний, молодий конструктор авіаційного заводу, після втечі зі зловісного «составу смерті» потрапляє в атмосферу, яка викликала думку, що він повернувся на рідну землю: побут, козацькі звичаї й традиції, мова, пісня. Якщо І. Багрянний зображує родину українця Сірка, яка виживає далеко від батьківщини, бо зберегла

свою етнічну самобутність, то А. Кащенко на прикладі однієї сім'ї – Петра, його батька Трохима, Петрового діда – ілюструє процес виродження українства. Хата у два поверхи, де вони проживають, є символом родовідного дерева. Петро, його заміжня дочка з двома малими дітьми займали верхній поверх; нижній – *«Петрів батько з старим Петровим дідом»* [11, с. 7]. Петрова сім'я мало що знає про переселення, та й її побут свідчить про те, що тут проживають далеко не українці. Художні деталі, введені автором у твір, є наскрізними. Мова, побут є отими стрижневими реаліями, навколо яких концентруються ситуативні роздуми оповідача, завдяки яким він постійно нагадує про порушену у творі проблему.

У постаті й в обличчі Трохимового батька *«щось нагадувало рідні риси»* [11, с. 8]. Спогади про Україну щемом віддають у його серце. Сім'я дотримується звичаїв, береже васильки, які ненька з Ніжина вивезла. Проте про Україну нічого не знає. Тільки старий дід, батько Трохима, котрий забуває, як звати невісток та онуків, пам'ятає батьківщину і свої молоді літа. Шляхом ретроспекції А. Кащенко розгортає тему минувшини Петрового діда. Спогади, що полилися з уст діда, який нагадав авторові *«дідів-пасішників»*, тужіннями, болем, мукою вибилися з його грудей при згадці про ті поневіряння, що довелось зазнати йому і його родині.

Міфологема дороги наскрізно проходить через увесь твір. Образ дороги як подорожі репрезентовано письменником на пошук героями істини; образ дороги батька Трохима на Урал асоціативно близький до біблійного шляху на гору Голгофу – через перепони й страждання. Особливо автор акцентує увагу на символічному образі дороги, орієнтованому на міфологічний мотив “повернення блудного сина” до своїх родовідних коренів, до своєї дідизни.

Символічного звучання набуває й образ сонця: від криваво-червоного (на початку подорожі героя) до «білого, непроміястого і мертвого» (після від'їзду з Салок), коли *«ввижався вже той недалекий час, коли вимруть останні діди «першого коліна», коли по йому незабаром підуть в домовину сини, «друге коліно», що знає ще Україну хоть через оповідання батьків...»* [11, с. 20]. Пейзаж, вписаний у роздуми й споглядання оповідача, подається крізь призму його сприйняття: *«Картина була мені нерідна і, не вважаючи на всю її величність, гнітила мені душу своєю мертвою таємницею...»* [11, с. 4]. Майстерно

скориставшись фольклорними джерелами, письменник пожвавив фабулу твору.

Проблему духовної анемії порушує А. Кащенко в оповіданні «Пригода з кобзарем». Автор розкриває трагічне становище кобзаря, всього кобзарства на початку ХХ століття. У творі звучить гнівний осуд колонізаторської політики царської Росії, яка знищувала культуру поневоленого українського народу. Суть змісту твору розкривається в контрастному зіставленні гри комедіантів і кобзаря на ярмарку в одному з міст Полтавщини. Зображуючи цілий ряд постатей, письменник пов'язує їхні образи з осмисленням актуальних проблем, породжених тогочасним життям, що не втратили своєї значимості й сьогодні. Автор уникає ідеалізації кобзаря, але він чітко визначає його призначення: *«...Співай людям. Хто сумує – того розважай, хто грішний – поліпшуй тому душу; хто лютий – пом'якши йому серце; хто нерозумний – того повчай піснею; а хто легкодухий – тому співай про козацьку славу»* [7, 18]. При цьому автор підкреслює, що нелегко реалізувати бажане. Тупість, безглуздість діянь усього «начальства» та й у цілому політичної системи, уособлено в образі урядника, який є лютим ворогом сліпця: *«Не один вже раз ганяли його урядники з ярмарків; не один раз його бито і по старій шії і по пожовклих щоках; не один раз доводилося йому і в холодній сидіти...»* [7, с. 25]. Він боявся одного: *«щоб його кобзу не однято або не поламано»* [7, с. 26]. Майстерність прозаїка виявляється в комічному зображенні ситуації, де важливу роль відіграють діалоги. Власне, на них будується все оповідання, вони рухають дію, передають настрої оточуючих у зв'язку з побаченням. Якщо в сцені появи урядника автор наголошує, що вона була не на користь кобзареві, то вводячи образ пана, він змінює пафос зображувального. Загнавши урядника «на слизьке», пан тим самим виставляє його на сміх. Проте уряднику ніколи говорити з паном про те, чому не розганяють комедіантів, про те, *«чи немає у такому утиску кобзарів яких інших заходів?»* [7, с. 30]. Імовірно, А. Кащенко звернувся до написання оповідання саме в той час (1906 рік), коли українське слово, культура тільки починали відроджуватися, коли царський уряд, наляканий революційними подіями, скасував дискримінаційні закони: заборону сценічних вистав українською мовою, створення українських театрів тощо.

У повісті «Зоряно», яка містить чимало автобіографічних алюзій, автор зрозкрив виховне значення співочих та драматичних гуртків у

Січеславі, що стали праобразом «Просвіти». Про вартісність твору говорив С. Пінчук: «...повість «Зоряно» вводить нас у тепер уже невідому атмосферу культурно-мистецьких гуртків, які були первістками і детонаторами сучасного нашого національного відродження ХХ століття» [...] Та справа в тому, що прозаїк розкриває суспільну атмосферу початку століття, коли й таке скромне бажання (поставити бюст Т. Шевченка) здавалося недосяжним» [17, с. 20]. Повість «Зоряно» – це твір-звернення, твір-заклик до національно-культурних змін, це твір-шукання тогочасною інтелігенцією шляхів здобуття й утвердження національного «Я». Він примітний увагою автора до багатьох питань світогляду, культури, громадського життя. Прагнення особистості досягти духовних вершин і бути прикладом для інших пов'язується в ній з ідеєю духовного піднесення всього народу, нації. Герої вірять у духовне відродження нації й сприяють цьому.

Герой повісті Будій Андрій Іванович (прізвище звучить символічно – «той, що будить»), українець по батькові, вражений смертю доньки й зрадою дружини, потрапляє у вир культурно-просвітницького життя. Він, щоб «чесною працею спокутувати багато марно страчених літ» [12, с. 264], береться за українську справу: стає членом комісії народних читань, літературно-співочої філії, а через тиждень – її головою. Центральним у його характеристиці є поєднання особистого й громадського. Автор розкриває сутність героя-інтелігента на перехрещенні іпостасей «приватна людина» – «громадський діяч». Будію властиве розуміння потреби «живої» освіти, солідарності й взаєморозуміння з народом. Почуття обов'язку й відповідальності злилися воєдино й спрацьовують на вибір героя. Щоб зрушити млявість українського суспільства, він організовує хор, складає програму Шевченкового свята, що проходить тріумфально. Будій вступає у світоглядний двобій із трьома «добродіями», які заправляють усіма справами в Народному домі: «русявим московцем», євреєм, «українцем з кості» (таким, котрий з Іваценка став Іващенко). Саме Іващенко стає носієм проблеми покруцтва. «Зневага до української нації і брак співчуття до праці його філії взяли Будія за серце...» [12, с. 276], він доводить «цим старшинам», що вони не розуміють поступу сучасного життя. Та й чи можуть покручі його зрозуміти?

Андрієві Івановичу соромно й образливо, коли він побачив бюст Т. Шевченка серед бутафорського мотлоху. Ганьбою для українців є те,

коли «у народному будинку, що збудований на гроші українського люду, стоять на постаментах російські письменники; біля їх стоять навіть порожні постаменти, а бюст великого співаця України вкинтий у темну комору під брудні, вонючі бутафорські вбрання» [12, с. 262]. Будій, знаючи «млявість громади», сам займається розповсюдженням квитків на Шевченківський вечір, бо в «повному» зборі грошей бачив єдиний спосіб урятувати бюст Кобзаря.

Паралельно з громадським автор показує приватне життя героя. Морально-етична проблематика тісно переплітається з громадською. Вірність, обов'язок, гуманність керують діями героя й впливають на його вибір. Він не зраджує дружину (на відміну від неї), відмовляється від кохання Ївги, прирікаючи себе на самотність. Внутрішні монологи, введені письменником у твір, розкривають душевні переживання Будія. Пекельною мукою для нього є відмова дружини їхати з ним на нове місце роботи – у Москву. Та й дітей від неї не забиратиме, бо «вона мати [...] Вона у муках життя їм дала [...] вона більше на них право має, ніж я!» [12, с. 297]. Йому на думку не спадає, «щоб скористатись законом і силою примусити жінку приїхати до себе, [...] бо той закон він завжди уважав неправдивим і навіть ганебним» [12, с. 297]. Якщо для Будія вірність – це поняття честі, подружнього обов'язку, то в його дружини (автор не називає її імені) це почуття взагалі відсутнє.

Важливого значення у творі набуває самохарактеристика, яка стає вагомим чинником індивідуалізації образу. Вона допомагає авторові познайомити читача з життям героя в минулому, визначитись у ставленні до нього, збагнути його вплив на інших персонажів, а найголовніше – простежити, як змінюється світогляд зі зміною життєвих обставин. Письменник показує еволюцію рішень Андрія Івановича, що докорінно впливають на його життя: він усе ж знаходить сили, щоб вирватися з зачарованого кола сімейного життя.

Дружина Будія – втілення аморальності. Зовнішня краса й внутрішня деградація воедино злилися в ній. Взаємодія між ними заснована на психологічних контрастах удачі. Зіставно-протиставне порівняння Будія і його дружини розкриває самозречення першого й егоїзм другої. А. Кашенко підводить до думки, що невлаштованість особистого життя спонукає до самореалізації в колективі. Андрій Іванович, не знайшовши затишку, розуміння в сім'ї, реалізовує себе в громадських справах.

Письменник зображує цілий ряд постатей, які сприяли відродженню української мови, театру, книги, часопису. *«Болів серцем за утиски на його рідну мову»* [12, с. 251] Михайло Левович. Гадаємо, що його прототипом був Микола Кузьменко – *«поет, один з фундаторів Катеринославської «Просвіти», активіст і голова її філії в Мануйлівці, син священика»* [21, с. 272]. Михайло Левович віддано служить українській справі. Описово подається його участь у доленосних рішеннях філії. Він син священика, удівець, сам виховує дітей, *«у часи дозвілля виплакував свої невеселі думи дрібними віршами, частина яких у ті роки вже була надрукована і видана невеличкою книжечкою»* [12, с. 251]. Виховання дітей, догляд за матір'ю – його перший обов'язок. Заради рідних він жертвує особистим щастям з Марією Петрівною. Працюючи в Народному домі, був душею українського руху, але *«не мав жвавості, щоб одверто взяти у свої руки керівництво тим рухом»* [12, с. 251]. Загітувавши Будія до роботи в Народному домі, Михайло Левович стає його правою рукою. Коли утворилась «Просвіта», його обирають заступником голови товариства. Активно клопочеться про видання часопису. Від пасивності до активного сприяння українській справі – такий шлях зростання героя.

Образ Ївги в повісті «Зоряно» – образ свідомої українки, яка вибирає шлях служіння батьківщині. Вона виривається з селянської темряви й кидається у вир просвітницького життя. Автор не подає розгорнутого опису становлення Ївги. Він своєрідно інформує, що через чотири роки після від'їзду Будія вона *«служила на залізниці [...] Напрямок своїх думок вона була щирою українкою-демократкою; [...] була обрана членом ради товариства «Просвіта» і мала значний вплив, як на працю товариства, так і на справу видання часопису»* [12, с. 312]. Так само письменник не вдається до детального розкриття ролі Ївги у філії (з повісті відомо, що вона співала в хорі), але досить розлого зображує її взаємини з Будієм. Кохання до нього приносить їй страждання (він відмовляється від «степової квітки», розуміючи приреченість їхніх стосунків).

Описово автор уводить у твір образ губернатора, який є уособленням загнивання існуючої суспільно-політичної системи. У сцені перегляду програми свята (без дозволу губернатора не можна було проводити), він звинувачує гуртки в «сепаратизмі», а справляти свято якомусь Шевченкові (*«Що таке зробив цей неосвічений мужик?.. І чому*

ж це руські не святкують щороку пам'яті далеко видатнішого письменника Пушкіна?» [12, с. 278]), на його думку, – взагалі дуже непевний звичай.

Твір «Зоряно» багатий на символи, підпорядковані художньому втіленню проблематики. З розвитком сюжету все виразніше розкривається символічний зміст образу дороги як повернення до самого себе, своєї совісті, до природного в людині. Цьому сприяє психологічний підтекст співвіднесення дороги й героя. Будій, Ївга визначають своє місце в суспільстві, йдучи кожен своєю дорогою.

Уособленням «двох світів» (багатих – бідних) є образ будівлі Народного дому: в горницях знаходилась «панська виставочна філія», а «наші» співали в катакомбах. Коли пани розходилися, «наші» піднімалися наверх. Автор таким чином підкреслює постійне протистояння в суспільстві, коли одні сили змінювалися іншими. Образ зоряного неба над Україною зіставляється з ідеєю розбудови національного духу: «зоряно в українській справі». Це символ пробудження народу до дії.

Повість «Зоряно» – черговий доказ концентрації письменницької уваги на проблемах соціальної дійсності. Це твір про «малі справи», які переросли у великі діяння.

Осмишуючи сучасну тематику, А. Кащенко актуалізує суспільну проблематику. Його герої (як і він сам) були свідомі власної ролі у великій безкінечній політичній грі, а їхня доля органічно зливається з долею України.

Вищезначені проблеми мають місце й у драматургічному доробку А. Кащенка, представленому трьома п'єсами: «Напровесні. Драма з життя української «Просвіти» на 5 дій», комедіями «Зоря нового життя», «По закону». У листі до редакції газети «Громадська думка», де А. Кащенко мав намір опублікувати твір, повідомляється: «...я написав драматическія сцени изъ казацкой жизни XVI века [...] под заглавіемъ «Початокъ разруху», т. е. «Начало распри», посылаю въ распорядженіе редакциии» [16, с. 2–3]. Щоправда, цей твір так і не був опублікований у газеті. М. Чабан називає ще одну п'єсу – «За віру і честь (Зразки життя українських козаків XVII віку)», яка за його свідченням вийшла в Катеринославі під псевдонімом А. Тертичного [21, с. 235].

Порушені в драматургії А. Кащенко проблеми теж соціального характеру, вони зумовлені самою дійсністю або історією нашого народу.

Комедія «По закону» виросла на реалістичному ґрунті суспільства кінця ХІХ – початку ХХ століття. С. Пінчук зауважував: *«Дарма що в комедії відтворена атмосфера майже дев'яностолітньої давності, але вона аж надто виразно перегукується з нашою сучасністю. Брехня, бюрократична тяганина і пустомельство були характерними ознаками діяльності різних чиновницьких контор у царській Росії, подібно до того, як це ми маємо зараз у всіляких главках, управліннях, об'єднаннях тощо»* [17, с. 20–21].

Проблеми «інтелігенція й народ», «корозія моралі чиновників» тощо знайшли своє відображення в комедії «По закону». А.Кащенко, опрацьовуючи нову тему, шукає й нові драматичні форми та композиційні прийоми. Він проникає у сферу соціального й психологічного життя своїх героїв, віднаходячи й розкриваючи справжні мотиви їхніх дій і вчинків, джерела життєвих конфліктів, але при цьому зберігає й побутову інтригу.

В основі сюжету п'єси «По закону» непорозуміння між урядовцем Василем Петровичем, який відкрито зловживає своїм службовим становищем, і його підлеглими, службовцями канцелярії. Автор наголошує, що передові ідеї проникли вже й у сфери дрібного чиновництва. Виразником цих думок виступає невгамовний молодий канцелярист Бузюк Василь Дмитрович. На тлі чиновницького мовчазного «болота» він постає настільки прямолінійним, чесним, навіть жорстоким у своїх промовах, репліках, що стає зрозуміло – він бунтар. А. Кащенко, створюючи образ бунтаря, продовжує традиції І. Карпенка-Карого, М. Старицького, М. Кропивницького. Але, якщо корифеї драматургії створювали селянина-бунтаря (І. Карпенко-Карий «Бурлака», М. Старицький «У темряві», М. Кропивницький «Зерно і полова» тощо), то А. Кащенко – образ бунтаря-службовця, канцеляриста, що було новаторським в українській драматургії початку ХХ століття (у прозі таким, наприклад, був образ Івана Левадного в повісті Панаса Мирного «П'яниця»).

У зображенні А. Кащенка канцеляристи кожного дня приходять на роботу, роблять вигляд старанних службовців, але насправді марнують час. Бузюк розуміє, що їх праця – безглузда, непотрібна нікому, навіть начальству. Крім того, атмосфера, створена генералом у канцелярії, принижує особистість, робить людей рабами «їх превосходительства», дає змогу пихатому генералу використати будь-кого для особистої

користі, або, так само, загнати людину в кут, просто вигнати в будь-яку мить з роботи.

А. Кащенко, зображуючи становище службовців, які вже не в силі зносити знуцання начальства, тим самим порушує проблему необхідності перебудови системи влади, проблему вартісності конкретної особистості в суспільстві, необхідності її самореалізації, збереження нею людської гідності за будь-яких обставин. Крізь призму соціальних проблем чітко проступає проблематика морально-етичного змісту: проблема зради, бажання людини й волі колективу. Як і в багатьох інших творах автора, в п'єсі «По закону» центральною є проблема вибору. Звідси випливають не менш важливі проблеми, що доповнюють одна одну, а інколи навіть протистоять одна одній: прав людини, її обов'язків; відповідальності за близьких людей; чесності. У їх розкритті вагомим є образ Бузюка.

Бузюк Василь Дмитрович – людина нового покоління, яка може й хоче реалізуватися в служінні народові, але залежить від обставин. Розуміє, що треба тікати зі служби, але не може, бо в нього дружина й троє дітей. Треба боротись і обов'язково знайти вихід, і він його знаходить. Після трьох років служби Василь займається приватною працею. Бузюк шкодує, що одразу не вдався до вільної праці, але повчає інших, тих, кому пощастило більше, подолати проблему обмеженості. *«А чи так неминуче потрібна державна служба? Хіба тільки й світа, що в вікні?»* [13, с. 10], – запитує він Петренка. Устами героя письменник характеризує державну службу, а звідси й гнилість самої системи, яка продукувала її: *«Тікати звідси вам треба! Яко мога швидче тікати на вільне повітря, поки ся служба ще не висушила вашого мозку, не отруїла душі, не вбила почуття честі і не зробила з вас каліку, нездатного вже ні до якої праці!»* [13, с. 10]. Все те, що твориться в канцелярії «по закону», – є саме беззаконня.

Образ Бузюка зображено в динаміці. Крім того, що він дозволяє собі говорити крамольні речі серед «служащих», Бузюк, коли його звинувачують у цьому, лякають законом, і навіть тоді, як усі його товариші, не витримавши натиску генерала, нишком тікають, кидає тому прямо у вічі: *«Час [...] глянути на нас, підвладних вам, як на людей, а не як на рабів. Час би поміркувати, чи можуть інтелігентні люде у наші часи жити на те жалування, що було встановлено за царя Гороха?»* [13, с. 47]. Цей відкритий протест змушує генерала зрозуміти, що прийшли

нові часи й невідомо, як все обернеться, коли покарає бунтаря, тому урядовець приймає рішення піти у відставку.

У цьому творі автор порушує проблему стосунків між представниками різних поколінь. Гермоген Гермогенович Сердега, підстаркуватий канцелярист, – повна протилежність Бузюку. Якщо Бузюк – бунтар, то Сердега – боязка людина. За тридцять п'ять років служби він не дозволяє собі не те що говорити, навіть слухати «крамольні речі» про начальство. Такі службовці, як Сердега, потрібні в канцелярії. Це людина, яку можна образити, не отримавши опору. Коли товариші вмовили його йти з ними просити «на гуску», Сердега до кабінету заходить останнім, сподіваючись на те, що його не помітять. Проте Василь Петрович «витягає» з юрби й починає допикати. Сердега й сам не може збагнути, як дозволив себе умовити, починає виправдовуватись: *«Ваше превосходительство! Всевишній свідком – не їм гусятини! Одного разу тільки невеличкий шматочок проковтнув і то ледве не вмер від корчів [...] Господи Боже!.. Три карбованці вона коштувала!.. Чи годиться з нашими нікчемними утробами таку делікатну птицю їсти?..»* [13, с. 46].

Сатиричний образ гуски, точніше «праздникове» на гуску, що видавали «служачим» щорічно, є стрижневим елементом комедії, навколо якого розгортаються події: Бузюк змушує просити «на гуску» дружину генерала, яку застав з коханцем Зубковим (секретарем Василя Петровича); вона (гуска) є причиною «бунту» в канцелярії, який підштовхнув урядовця до думки про відставку; вона (гуска) стала причиною пониження Сердеги.

Роздуми автора про реформування, оновлення державної влади зумовили його звернення до суспільно важливих для свого часу проблем, носіями яких є як головні, так і другорядні персонажі комедії «По закону». Суть урядовців, канцеляристів, чиновників, їх непривабливі сторони поведінки А. Кащенко розкриває через розмови та дії героїв твору. Типовим урядовцем початку ХХ століття є Василь Петрович – генерал, державний службовець, дії якого відверто цинічні, нечесні. Він вдає, що невтомно працює на користь держави, турбується про інших, а надати «підмогу на шлюб» Петренку вважає неможливим. Виконує різні безглузді циркуляри, не замислюючись над їх змістом, і разом з тим порушує їх. Егоїзм, жадібність, лицемірство, улесливість, хитрість – характерні риси Василя Петровича. *«Звичайно, законність – перше всього. Законність – се моє гасло!»* [13, с. 40], – стверджує він. Та його

законність особлива: не чесна й справедлива, якою має бути, а брехлива й цинічна. Після «поради» Зубкова генерал виділяє гроші «по справедливості»: на шлюб п'ятнадцять рублів, а своїй коханці Водській – вісімдесят п'ять рублів. Він «підкується», щоб служба не перешкоджала Ляльковій лагідно жити з чоловіком, звільняючи її з роботи після одруження з Петренком, тим самим вивільнивши місце для Барвинської. Охоче виконує циркуляр, «щоб не приймати до служби жіноцтва більше тридцяти відсотків» [13, с. 29]: не відмовляє Барвинській, молодій вдові, бо «у неї був лист від дуже впливової особи» [13, с. 34]. Дволикість Василя Петровича виявляється й у ставленні до вищого начальства: «*Хома Хомич і Сава Савич [...] тепер сильні люди! Одмову мою вони мали б собі за образу і мені на службі увірвалось би. Вони пустили-б про мене чутку, що я нетактовний і не здатний кермувати на своїй посаді. Се треба розуміть*» [13, с. 7]. Наш «керманіч» у своїх муках звинувачує й Державну думу. Устами Василя Петровича автор дає оцінку всій чиновницькій системі початку ХХ ст.: «*Ху, мука яка!.. З того часу, як з'явилася оця державна дума, бодай вона счезла, наша служба звелася прямо на каторгу! (Обтирає піт). У якогось там, прости Господи, брехунця засвербить язик і зараз ті «запитання» міністрів, а той піднімає на ноги всі департаменти!*» [13, с. 29]; «*Як вам подобається? Та ж сама рука, що подає циркуляра про заборону приймати жіноцтво, одночасно просить прийняти якусь бону, та до того ще стару дівку!*» [13, с. 30].

За жанром «По закону» – це соціальна сатирична комедія, бо змістовою домінантою стає пафос сатири. У ній переважає не доброзичливий сміх, а сміх засуджуючий. Твір має різко викривальну спрямованість проти чиновницького середовища, потворність і виродження якого змальовується з непересічним знанням фактів суспільно-адміністративних зловживань, беззаконня, хабарництва. Найбільше навантаження в розкритті змісту комедії, її проблематики несуть діалоги, комічні й ліричні, в яких проявляються взаємини між дійовими особами, їхні характери, соціальний статус. Мова кожного персонажа комедії А. Кащенка індивідуалізована, відбиває його культурний рівень, особливості характеру, мету життя.

У п'єсі місце дії окреслене канцелярією та кабінетом Василя Петровича. У рамках цих просторів відчувається затхлість суспільного середовища в прямому й переносному значенні цього слова. Проте, якщо

у канцелярії все ж відчутно дух певного протесту, вільнодумства, то в кабінеті панує атмосфера духовної обмеженості персонажів. І ті, хто потрапив сюди, прагнуть вирватися на волю.

На жаль, комедія, що вирізняється проблематикою, психологічною достовірністю характерів, що водночас є соціальними типами доби, природністю конфлікту, так і не мала сценічної історії та й взагалі не перевидавалась після 1917 року.

Суспільні, морально-етичні проблеми порушені у п'єсі «Зоря нового життя», написана (1907) в час, який породив прагнення волі. Вимріяні слова «земля і воля» стали рушійною силою перетворень, сприяли появи нових мойсеїв. Проблема громадсько корисної роботи інтелігенції на благо народу посідає чільне місце в п'єсі. Зображуючи Баглая, драматург прагнув показати його моральну вищість над панами й чиновниками того часу. Карпо Хведорович трактується автором як і меценат, і просвітитель, і мученик за ідею визволення свого народу, й провісник нових ідей. Баглай любить Україну й вважає, що немає іншого такого краю, «...де *таке чудове небо, такі ясні зорі, такі кучеряві садки, такі запашині квітки*» [9, с. 10]. Він не може допустити, щоб люди бідували в такому раєві. Його непокоїть думка, «*як розбуркати люд України? Як зняти з очей його полуду, щоб углядів він на собі кайдани, почув їх вагу й розбив на дрібні скалки?*» [9, с. 10]. Проживши все своє життя одинаком і втративши молодість у Сибіру, Баглай вважає, що борець за людські права повинен відцуратися особистого щастя й віддати усе на користь землякам і рідному народові. Дотримуючись цієї хибної думки, він розлучає Василя й Марусю. Розкриваючи взаємини закоханих, автор порушує ще одну проблему: проблему обов'язку.

А. Кащенко у п'єсі «Зоря нового життя» акцентує увагу на питаннях освіти, мови в Україні, наголошуючи на тому, що політика русифікації знищувала український етнос, була на перешкоді відродження національної культури. Письменник був свідком того, як закривалися українські видання, катастрофічно не вистачало українських граматик і словників. Своє ставлення до цього він втілює в образі Баглая: «Доки ж лежатимемо під тим гнітом, що навернули на нас за двісті літ? Забули честь свою, забули славу вільної, козацької України!.. Забули, хто ми, і через те байдужі до ярма!» [9, с. 42]. Висуваючи просвітницькі ідеї, Карпо Хведорович заявляє: «*І ми мусимо працювати, щоб добути освіти усім нашим землякам. Перш усього треба, щоб грамоти вчилися по селах*

усі діти; далі, щоб усі, хто скінчить менчу школу, йшли у вищу і содержувалися там громадським коштом і так доти, аж поки всяк дійде свого хліба!» [9, с. 17]. Така позиція героя простежується й у зображенні його ставлення до Василя, у долі якого реалізується заявлене вище.

Герой п'єси «Зоря нового життя» Баглай викликає симпатію. Він прокладає Василеві Титаренку широку дорогу до ґрунтовної освіти: спочатку в гімназії, а потім в університеті. Хлопець з Полтавщини, син неписьменного селянина Панаса Дем'яновича, стає лікарем, ратаєм за рідний край. В уста цього героя А. Кащенко вкладає сподівання, надію на відродження рідної мови, висловлює тривогу з приводу ставлення вчителів до дітей, які розмовляють українською мовою: «Доки ж битимуть по школах дітей наших за те, що хмару звать хмарою, а не тучею, а плуг – плугом, а не сохою?» [9, с. 42].

У «Зорі нового життя» А. Кащенко підійшов до проблеми хиткості багатства. В умовах нестабільного суспільства кожен господар може стати бідняком. Цю «перспективу» автор розвиває, змальовуючи образ Баглая. «Велика сила поспільства», яка «прокинулася і хвилюється, мов те море у бурю» [9, с. 49], – розлилася й по Полтавщині, і по Харківщині. У словах і в наступних діях подано зневажливе ставлення героя до багатства. Для нього це ніщо порівняно зі звісткою про волю, бо «почалось те, чого сподівався усе своє життя» [9, с. 49]. Звичайно, автор занадто ідеалізує образ Баглая.

Носієм нових ідей у п'єсі є Василь Титаренко. Вийшовши із селянського середовища, він не забуває, що там, на полтавській землі, корені його родоводу. Василеві поталанило більше, ніж комусь іншому, адже він отримав освіту, здобув фах. Титаренко свідомий своєї мети, знає, як і за що треба боротися. Вихований у міському середовищі, своєчасно зрозумів, яка глибока прірва утворилася між ним і колишніми його сільськими товаришами, між містом і селом. «І немає нічого, навіть самої тоненької волосини, щоб єднала ці два світа!» [9, с. 45]. Порушуючи проблему двох світів – села й міста, автор теж вдався до ідеалізації села. Василь витримує іспит долі. Він впевнено йде до своєї мети, не піддаючись спокусам життя. Його не приваблює Катря Варська, яку хоче «підсунути» її мати. Він вперто розшукує Марусю, розуміючи, що любов як божественний закон, вияв сутнісного виміру людського існування, тож намагається утверджувати відповідний імператив протягом сюжетної дії.

У творі художньо розгортається ідея боротьби, яка породжує проблему вибору. «*Народовець, правдолюбець, а до того ще й українофіл*» [9, с. 33] Василь Титаренко вибирає шлях служіння народові. Образ Василя – одне з творчих досягнень А. Кащенка. Він втілення духу доби, усвідомлення людиною участі в долі країни, своєї повноцінності, гідності. Проте, в п'єсі простежується й суперечливість образу Василя. Носій прогресивних ідей він на початку твору мав намір служити своїм «темним землякам», вірив, що саме з села зійде зоря нового життя, бо там інший світ, інші люди, то у фіналі твору Титаренко заявляє, що в селі «малий кругогляд», а тому більше доведеться жити в місті. У цьому його образ аналогічний герою повісті І. Нечуя – Левицького «Хмари»: Павло Радюк також веде пропаганду «хлопоманських» ідей, але село йому подобається тільки «поетично».

Вираз культурно-духовних, національно-світоглядних ідей А. Кащенко поєднує з глибоко розробленою інтимною лінією, з мотивами романтичного кохання. Образ Василя сповнений романтичного пафосу. Він вірний у коханні, шукає Марусю по всіх світах, бо без неї не мислить свого майбутнього життя. Вона для нього не просто кохана дівчина, але й товариш у боротьбі за щастя народу. Юнак радіє, що бачить у ній однодумця й переконаний: «*Мені не знайти кращої дружини і щирішої пособниці у моєму житті, що я присвячую народній справі*» [9, с. 48]. Інтимні колізії відіграють у п'єсі помітну концептуальну й композиційну роль. Вони є одним з вагомих чинників у розкритті сутності персонажів, розвитку комічних ситуацій, дійової інтриги. З першої сцени автор подає інформацію про те, як Василь кохає Марусю. З цього моменту започатковується інтимна колізія сюжету. Кохання розглядається як духовна, світоглядна спільність. Динаміка розгортання почуття проходить у часі й просторі.

Найвищими життєвими критеріями для Марусі є принципи народної моралі. У п'єсі акцентується душевне благородство героїні, вірність почуттю, жертвна любов до Василя. На перший погляд, може здатися, що, упокорившись перед важкими життєвими обставинами, вона відступає від своїх поглядів і прагнень. Проте тут принцип свідомого вибору, суголосного переконанням, залишається переважаючим: героїня впевнена, що відмовившись від Василя, вона тим самим не стане перепорою на шляху його боротьби. Драматург підкреслює домінування чуття власної гідності в характері Марусі. На її вроду зазіхають Варський,

Іванін. Вони не можуть зрозуміти, чому «хохлушка» відмовляється від подарунків, підвищення платні. Вона знає ціну такій увазі. Маруся і в мові, й у поведінці не подібна до своїх ровесниць, з якими змушена жити поряд. Вона не Варка, яка за сотню карбованців кидається в обійми розбещеному інженеру Іваніну, якому здається, що за гроші можна купити все. Вона протилежність і Катрі Варській, яка нездатна кохати посправжньому і якій байдуже, за кого вийти заміж, тільки б жити за рахунок чоловіка, купаючись у розкошах. Марусі ніколи нудитися від безділля, як міським панночкам, у неї немає часу на розваги. Ні брудні наклепи пані Варської, ні липкі руки розпусних панів не пристають до чесної, гордої й вродливої дівчини. Ідеалізуючи образ дівчини з народу, письменник зумів створити тип людини сильної волі, здатної боротися за своє щастя.

Змалювання образів Баглая, Титаренка, Марусі було б неповним, якби драматург не вивів ще одну групу персонажів – «міщанське болото». Іронічно-сатиричний показ зграї неситих паразитів від Варських до Іваніна й Варі підкреслює їхню здатність множити собі подібних. Автор сатирично розкриває їхнє нікчемне існування, зневажає інтриги й кругову поруку панства при потуранні влади. Динаміку конфлікту визначають зіткнення носіїв різних світоглядних позицій. Так, світоглядним опонентом Василя Опанасовича є Іванін Петро Іванович, інженер. За допомогою контрасту А. Кащенко виводить полярні погляди на життя, а звідси – самовизначення. Позиція Іваніна – *«робити треба тільки те, з чого можна мати собі користь, що може дати нам утіху. Нерозумно працювати на чужу користь замість того, щоб втішатись життям самому. Нехай усяк дбає про себе»* [9, с. 34].

З погляду міщанки Варської Ганни Іванівни мета життя якої – вдало «пристроїти» дочку Катрю, Титаренко – це *«людина минулого віку з вимерлими поглядами на життя і від його можна сподіватися усякої дурості»* [9, с. 58], а Іванін – *«мов той їжак, тільки руки об нього поколеши, а самого не вловиши»* [9, с. 58]. Ганна Іванівна знає, що Іванін визнає тільки вільне кохання, без шлюбу. Тому вона вважає, що краще заповучити у своїй ситі Василя Титаренка, але для цього треба знеславити Марусю так, щоб він її покинув. Про Марусю вона говорить, що це та сама дівка, з якою *«Титаренко барложився біля свинарні свого батька»* [9, с. 58]. Знаючи, що Василь є реальним спадкоємцем Баглая, який має півмільйонну маєтність, вона робить ставку на нього. Для неї Титаренко

здається дикуном, коли заявляє, що до мільйонів свого вихователя не має ніякого відношення, адже *«усяка чесна людина мусить покладатись тільки на свою голову і на свої руки»* [9, с. 37]. Дії і слова Ганни Іванівни цинічні. Вона «формує» Катрю як завзяту українку, бо це шлях до серця Титаренка: *«Ти ж знаєш, який він кумедний, отой Титаренко. Що ж робитимеш, треба йому, поки що, потрапляти, а одружишся, тоді перешиєш його, як схочеш»* [9, с. 29]. Аморальне й її повчання щодо створення сім'ї: *«...А проте, якщо тобі до вподоби Іванін, то хто ж тобі заборонить потім з ним кохатись? Аби шлюб узяти, а там роби, що схочеш»* [9, с. 59]. Василь Титаренко так характеризує роль Ганни Іванівни у вихованні дочки: *«Простіть, Катерино Миколаєвно, я не хочу вас образити! [...] З вас була б добра людина, якби не Ганна Іванівна була вашою матір'ю!»* [9, с. 70].

Катря дуже схожа на матір: така ж обмежена і дріб'язкова. Егоїстична, але освічена дівчина врешті-решт зрозуміла, що з любим чоловіком треба ділити й радощі, й горе, й служити рідному народові. Проте, усвідомлення високого призначення жінки, дружини, матері приходить до неї запізно. Василь уже зробив свій вибір на користь дівчини з народу. У творі А. Кащенко використовує традиційну колізію любовного трикутника, проте розгортає її художньо оригінально, винахідливо. Маруся, яка є суперницею для Катрі, відкриває їй очі на життя: *«Не шукайте роскошів, не беріть собі за дружину чоловіка через те тільки, що він багатий. Те багатство не дасть утіхи вашій душі, не дасть вам щасливого життя, і нудьга ще більше опанує вами...»* [74, с. 62]. Відчувається перелом у душі Катрі. Із маминої «мазійки», манірної панянки вона «виростає» у свідому людину, прагне розірвати гидотне коло міщанського болота й тим самим здійснює свій вибір – поїхати на село, щоб взяти участь у «великому і святому ділі».

Образ Варі, дочки бідного чиновника, – уособлення обмеженої міщанки. Образи Катрі й Варі на початку п'єси змальовано як суголосні. Манірність, лицемірство – їхні спільні риси. З плином комедійної колізії образи цих героїнь стають антитетичними, вони починають сповідувати різні духовно-світоглядні цінності. Для Варі *«розумніше жити з грошовитим чоловіком місяць, а ніж з бідним увесь вік!»* [9, с. 43]. Та й на громадський поговор вона «плює». Для неї важливо заплучити тройку Іваніна. Вона досягає своєї мети дорогою ціною. Розбещений Іванін

викидає її зі свого життя: «*Ніщо нелюбо, що надміру*» [9, с. 65], – кидає у вічі Варі.

Епізодично введений у п'єсу «Зоря нового життя» образ Варського Миколи Петровича є уособленням марнотратства, хабарництва, розбещеності.

Назва п'єси неоднозначна: кожен герой має свою провідну зорю. Для Баглая – віра в те, що за нею слідом встане й сонце, для Василя й Марусі – надія на спільне щастя та корисну працю серед любих людей, для Катрі – бажання «прикласти» руки до великого і світлого діла. Тільки Іванін, пани Варські, Варя не побачили сходження зорі нового життя, бо трясовина розпусти, ницості, цинізму навек затигнула у свої тенета. Комедія «Зоря нового життя» – це роздуми автора над хибами й вадами людського життя; спроба знайти Мойсея для рідного народу; прагнення дослідити, як віддзеркалюються в побуті міщан важливі тенденції суспільного буття країни; твір-заклик, сповнений символічного змісту. Значення комедії в тому, що в ній автор показав брак гармонії між відносинами в суспільстві, акцентував потребу реальної праці інтелігенції на користь народу.

Сценічне вираження п'єси «Зоря нового життя» знайшла 1913 року завдяки просвітянам села Перещепине Дніпропетровської області» [21, с. 237].

В умовах чужинецького панування осередком національної свідомості, утвердження національного буття за допомогою освіти, знань, науки ставала «Просвіта». Підтримка української мови й культури, розповсюдження книжок, вивчення духовної спадщини народу, власне, робота задля національно-культурного й національно-політичного відродження України – ось ті завдання, які була покликана реалізувати «Просвіта» на початку ХХ століття. У своїх «Споминах про Адріана Кащенка» професор В. Біднов зазначав: «*Жваве життя українського громадянства у 1914–16 роках захопило й А. Кащенка. У добродійній діяльності «Просвіти» він безпосередньої участі не брав, але скрізь, де міг, впливав завдяки своєму службовому, високому положенню; за те почав інтенсивно виготовляти свої оповідання, іноді читаючи їх у «комісії для вивчення місцевого краю», як чергові реферати. Так прочитав він у зазначеній «комісії»: «Бусурманську неволю» (положення українців у татарсько-турській неволі, по думках), «Великий Луг», деякі розділи з «Оповідань про славне військо Запорозьке низове», та ин [...]*

Тодіж таки А. Кащенко виготовив для «Українського видавництва в Катеринославі» дитячі оповідання: «Перерід», «Мандрівка на Пороги» та «Згадки про Сагайдачне та його околиці...» [2, с. 235].

Діяльність «Просвіти» цікавила А. Кащенка й у творчому плані. У 1917 році в Катеринославі письменник видав п'єсу «Напровесні. Драма з життя української «Просвіти» на 5 дій». За С. Пінчуком, «вона посправжньому сценічна, тому що в ній є не надумана, а обумовлена характерами героїв і їхніми конкретними взаєминами сюжетна інтрига, тому що Кащенко, як людина широкої й прямої натури, бачить своїх героїв не в дріб'язкових зіткненнях і копірваннях, а в великомасштабних конфліктах, у яких оголюється їхня суспільна суть і увиразнюється людське єство»... [17, с. 21]. Власне, вона відбиває погляди самого автора. Драма «Напровесні» тематично перегукується з повістю «Зоряно». Автор показав силу впливу на людину та її вчинки сукупних чинників життя різного порядку – від економічного до психологічного.

У драмі «Напровесні» автор акумулював чимало з тих проблем, що мали місце в попередніх творах. Це проблеми впливу бідності на поведінку людини, взаємин непересічної особистості й соціуму, драми людини на тлі світоглядних змін, самовизначення та місця в долі країни. Драма має два взаємопов'язаних тематичних кола: громадське та особисте, які становлять цілісність. У підґрунті кожного із них зароджуються певні протистояння, які, врешті-решт, у розвитку конфлікту переплітаються, змішуються. Проте п'єса «переростає» межі любовного трикутника, в якому опинились герої (Галя Махно, Петро Дейнека, Денис Орленко), й на перший план виступають суто соціальні чинники. Ключовим персонажем драми є Галя Махно – дочка поміщика, військового генерала у відставці. Зустріч із Денисом Орленком примусила її переглянути свої уявлення про смисл людського буття. Сутність життя дівчини сповнена високодуховних ідеалів, цілеспрямованості. Вона вірить у поступ нашої справи, бо «справа щодалі більше захоплює людей, навіть таких, які ще вчора сміялися з неї» [10, с. 33]. Галя переймається ідеями «Просвіти», стає активним її членом. Після прозріння відкидає залишання Дейнеки: «...тепер, коли я почала розпізнавати людей, я бачу, що ми з вами люде зовсім різного складу і супротивних думок. Вам потрібна дружина, яка жила б життям високих верстов панства, моя ж душа прагне до єднання з темним, покривдженим народом і до праці на допомогу йому» [10, с. 25]. Власне,

знехтування коханням Дейнеки призвело її до загибелі. Потрапивши у тюрму (за наказом Дейнеки їй підкидають прокламації), вона жахається самоти, а ув'язнення для неї – це розплата за гріхи: *«...їла солодко тоді, коли сотні тисяч людей голодували [...] Я вбиралася у шовкові та мережкові вбрання під той час, коли безліч людей дубіла з морозу без одежі [...] Я спала на пуховому ліжку, під шовковим укривалом тоді, коли безробітні люди ночували по рівчаках, мало не під вікнами нашого будинку. Немає иншої провини за мною. Я заробила кару [...] Заробила своїм себелюбством»* [10, с. 83].

Розкриттю внутрішнього світу дівчини сприяє використання засобів умовності (спогади-марення вивільняють її свідомість і підсвідомість, «заражають» її емоціями з приводу народного і власного лиха). Галя усвідомлює свою легкодухість, безсилля. Вона прагне правди, яка приходить в особі Орленка. Проте дівчина виривається з рук Орленка, бо руки печуть пекельним вогнем (задушили Дейнеку), та й взагалі відмовляється від його кохання, від волі (*«Як милуватиму я тебе, коли у тасмній темряві ночі я буду чути передсмертне хрипіння того, кого ти задавив?»*) [10, с. 96]). Вважаємо, особистість Галі містить у собі витoki її драми як неможливості примирити свої прагнення, що теж мають суперечливий характер, з об'єктивною дійсністю. Драматизм ситуації полягає в тому, що її ідеали у вигляді поєднання соціальної справедливості й національного самовизначення внаслідок життєвих обставин перетворювались на нездійсненні ілюзії. Вона не була готовою до того, що зміни в суспільстві чи людській свідомості потребують великих жертв, як виявилось, насамперед людських. Голодування стає причиною смерті. Але у смерть дівчини автор вкладає значно глибший смисл: таким був закономірний результат суперечностей між розвитком людини та суспільними умовами, ворожими для її духовно-морального зростання.

У переосмисленні свого місця в суспільстві образ Галі перегукується з образом Олесі Балтиз із драми М. Кропивницького «Олеся». Приятелювання з чесним і працьовитим Власом допомогло їй пізнати життя бідних людей. Вона не поділяє батькових поглядів і стремління до збагачення. Олеся переконується, що щастя не в багатстві, а у взаємній повазі, щирості, моральній красі. Дівчина приходить до думки, що людина повинна мати «ціль», «напрямок». Кіндрат Балтиз прозріває завдяки дочці (за аналогією як і Борис Махно). Проте, якщо в драмі

А. Кащенко «Напровесні» ми можемо простежити шлях становлення Галі, то в М. Кропивницького героїня помирає, так і не реалізувавши свої мрії.

На суспільному тлі докладніше вирізьбилися індивідуальні постаті – громадсько активні Гнат Гнатович, голова українського просвітнього товариства, та Денис Васильович Орленко, керманичий хору в «Просвіті».

Принцип контрастів лежить в основі п'єси. Гнату Гнатовичу автор протиставляє Бориса Васильовича Махна, Орленку – Дейнеку. Завдяки протиставленню оживають персонажі різних світоглядних орієнтацій.

На старість доля зводить Гната Гнатовича й Бориса Васильовича. Вони постають у драмі як духовно антитетичні. З твору відомо, що навчалися в Полтавському корпусі. Першого вигнали з третього класу за вірші й він був змушений податися до гімназії. Після закінчення гімназії його тричі викидали з різних вищих шкіл, проте, хоч аж через вісім років, добув права лікаря. Гнат Гнатович вірить, що *«минуть часи панування неправди, і світ волі колись таки засяє і освітить нам шлях до поступу уперед»* [10, с. 49]. Прикладом доводить своє служіння «Просвіті», дії його стають взірцем для молоді. Сподівається, що Махно, як і дочка, стане прихильним до їхньої праці, буде збуджувати в помосковленій інтелігенції й серед темного люду національну українську свідомість. Прагне, *«щоб український народ вийшов з темряви, пізнав би хто він є і пішов би шляхом утворення й розвитку національної культури»* [10, с. 72]. В уста Гната Гнатовича А. Кащенко вкладає віру в нескореність українського народу: *«Сторіччя минають у боротьбі, поки перемога зостається на боці правди. Міцна моя віра у живучість українського народу [...] Не знищили його половці й татари, не повернули у нівець литовці й поляки, перетерпить він і московське лихоліття, та загартувавши серце у борні, розквітчається у решті решт пишним цвітом самобутньої культури»* [77, с. 112].

Гостроту соціальних і родинних конфліктів уособлено в долі Махна Бориса Васильовича. У словесному двобої з Гнатом Гнатовичем чітко простежується його позиція: *«Мій рід справді ведеться від значної козацької старшини, але він завжди вірно служив російським государям [...] Хоч ви мене вбийте, а я не розумію не то що ніякої потреби, а навіть ніякого глузду у вашім намаганні збудити у мужиків-хохлів якусь національну свідомість. Скажу ще більше одверто, по-воєнному: ваша*

праця у «Просвіті» зрада нашій спільній батьківщині – Росії, а мені зовсім не бажано, щоб моя дочка була зрадницею» [10, с. 19].

Проблема батьків і дітей досить чітко знаходить своє вираження в епізодах життя сім'ї Махна. Він ні в чому не відмовляє своїй «мазійці» Галі, щоб тільки «на революцію» не давала, постійно ремствує на ідеї української «Просвіти», яких дочка набралася від Ївги та Орленка. «Хохломанством», помилкою молодих літ було для Махна читання «Кобзаря». Захоплення в нього викликає Дейнека (втілення моральної убогості). І парадокс: схваливши «радикальні рішення» Петра Дейнеки відносно прикриття революційного кодла (мається на увазі «Просвіта»), він тим самим прирік свою дочку на загибель. Суперечливість образу Бориса Васильовича наскрізна. Йому не подобається діяльність Галі в «Просвіті», й у той же час він іде на виставу просвітян; Росія для нього «наша» батьківщина, а від української пісні дух йому зайняло й серце защеміло жалем, бо *«давно, давно, років з двадцять уже не чув я нашого рідного і такого доладного співу» [10, с. 67].* З образом Махна – негідного нащадка козацького роду – пов'язана проблема національного покруцтва, виродження козацького роду. У цьому плані твір близький до драми Василя Мови «Старе гніздо й молоді птахи».

Проблему батьків і дітей А. Кащенко переносить у площину взаємин між поколіннями, коли вводить до твору Дениса Васильовича Орленка – активного члена «Просвіти», який всіяко сприяє утвердженню просвітянських ідей. Саме він стає символом руйнації родини Махна. Виписуючи образ Дениса Орленка, драматург тим самим підкреслює всю суперечність людського життя, соціальних відносин.

Він – представник нової генерації, нових поглядів. Задля селян влаштовує мандрівну виставу. Орленко переконаний, що потрібно видавати такий часопис, який би був корисним для українців. Духовний хліб повинен відповідати сучасним потребам і запитанням. Денис усвідомлює, що *«...незвичка наша до гуртування й спільної праці та одвічна українська млявість робить нашу справу майже зовсім безнадійною» [10, с. 36].* Кохання до Галі є для нього фатумом. Заради кохання стає душогубом. Не здригається рука, коли вбиває Дейнеку (*«Не я його – так він мене! Комуś з нас треба вмерти!.. Коли боротьба, так боротьба на смерть!.. Кінець [...] Одним гадом на світі менше» [10, с. 94]*). Доля зробила свій вибір: за «гріхи» гине Дейнека, втрачає кохану й волю Орленко. Досить символічна розв'язка любовного трикутника:

гине Дейнека – суспільна примара, гине Галя – «обмужичена дворянка» з інститутською чутливістю, кара чекає й на Орленка (а звідси – драматична доля самої «Просвіти»).

Моральну деградацію втілено в образах Дейнеки, Недолі. Дейнека порушує всі морально-етичні норми, йде на компроміс із совістю. Драматург вдало окреслив умови, що сформували та й продовжують формувати Петра. Середовище стає благодатним ґрунтом для зvierодніння Дейнеки. Оточення варто розглядати в широкому розумінні. Саме суспільство породжує подібних собі дейнек. Задушлива атмосфера пристосуванства впливає на деформацію душі Дейнеки. Петро Петрович – *«родовитий дворянин, син предводителя, служив у гвардії, тепер служить на окремих дорученнях біля губернатора, вміє жити по благородному...»* [10, с. 7], – так відгукується про нього Махно. Правда, благородство його виявляється в тому, що він живе за рахунок «товстомнясої» купчихи. Бажання стати заможним поміщиком заповонило все його єство. Ключем від багатства є одруження з Галею Махно. Загострення розвитку дії відчутно, коли А. Кащенко вимальовує любовний трикутник. Дейнека, який опинився в одному із кутів, вибирає шлях підступної боротьби за свою мрію. «Нереальний настоящий полтавський хохол» стає дійсним членом «Просвіти», щоб перейнятися поглядами Галі. Насправді ним керує бажання згубити хохляцьку «Просвіту». Й тут він загібає жар чужими руками. Драматург вводить у твір образ морального покруча Недолі, який добре знає ціну своєї згубної роботи. Він з'являється епізодично, проте викликає зневагу. Недоля стає уособленням хабарництва, підкупності, хитрості, розпусти. Саме він, за певну суму, робить «послугу» Дейнеці й стає його співучасником. Драматург підводить до думки, що злі діяння не повинні залишитися безкарними. Дейнека гине від рук Орленка.

Закінчення драми, насичене емоційними переживаннями, ввібрало момент етичної критики жорстокості світу й людей. Середовище, яке породило індивідуума, його поглинає. В атмосфері гнилої не можуть «спрацьовувати» загальнолюдські закони.

Розглянуті драматичні твори – то роздуми автора над долею людини, над тими умовами, які впливають на її життя й позицію. Автор ставить суб'єкта в центр подій, тим самим спонукуючи до вибору, до боротьби. І якщо взяти до уваги, що *«драматургія мусить весь час*

непокоїти, «збуджувати», «загострювати» деякі проблеми...» [15, с. 459], то вважаємо, що Кащенко-драматургу вдалося цього досягти.

Загалом, порушуючи реальні проблеми часу в художній формі, письменник зробив свій внесок у розробку інтелігентської тематики, передових ідей початку ХХ століття. Звучання цієї теми в українській літературі було зумовлене життєво важливою причиною – наполегливими пошуками шляхів визволення народу з-під соціального гніту. Його твори перегукуються з творами Б. Грінченка («Сонячний промінь»), І. Нечуя-Левицького («Хмари»), М. Кропивницького («Доки сонце зійде – роса очі виїсть»), М. Старицького («Не судилось») тощо. Марко Кравченко («Сонячний промінь»), Павло Радюк («Хмари»), Володимир Горнов («Доки сонце зійде – роса очі виїсть»), Павло Чубань («Не судилось»), Андрій Будій («Зоряно»), Василь Титаренко («Зоря нового життя»), Андрій Маркович («Щирі малороси»), Гнат Хведорович («Мрії і дійсність»), Денис Орленко («Напровесні») – люди нового покоління, метою життя яких є праця задля народу. Підкреслимо, що звернення А. Кащенка до широкого відображення суспільного дна збагатило тематичні обрії, ідейний зміст тогочасної української прози, драматургії.

Морально-етична проблематика тісно переплітається з суспільно-політичною й у комплексі впливають на життя героїв, їхнє волевиявлення, формування життєвої позиції.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Беляєв В.* «...Україна стоїть повсякчас перед очима» (Історична проза Адріана Кащенка). *Кащенко А. Зруйноване гніздо: Іст. повісті та оповідання.* Київ: Дніпро, 1991. 647 с.
2. *Біднов В.* Спомини про Адріана Кащенка. *Літературно-науковий вісник.* 1923. Т. ХХІХ. Кн. 1. С. 229–237.
3. *Денисюк І.* Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. Київ: Вища школа, 1981. 215 с.
4. *Епістолярна* спадщина академіка Д. Яворницького. Випуск І. : в художній формі / С. Абросимова, А. Перкова та ін. Дніпропетровськ: Гамалія, 1997. 888 с.
5. *Єфремов С.* [Рецензія на оповідання А. Кащенка «За що? Оповідання з часів визвольного руху»] / *Книгар.* 1918. Ч. 6. Лютий. С. 324–325.

6. *Івченко М.* [Рецензія на оповідання А. Кащенка «За що? Оповідання з часів визвольного руху»]. *Літературно-науковий вісник*. 1918. Т. XIX. Кн. I. С. 112.
7. *Кащенко А.* Дрібні оповідання. Черкаси: Сіяч, 1917. 87 с.
8. *Кащенко А.* За що? Оповідання з часів визвольного руху. Черкаси: Сіяч, 1917. № 10. 43 с.
9. *Кащенко А.* Зоря нового життя. Комедія на 4 одміни. Катеринослав, 1918. 72 с.
10. *Кащенко А.* Напровесні. Драма з життя українських «Просвіт» на 5 дій. Катеринослав, 1917. 115 с.
11. *Кащенко А.* Перерід. Оповідання. Катеринослав, 1916. 20 с.
12. *Кащенко А.* Під Корсунем: Іст. повісті / Передм. С. Пінчука. Київ: Молодь, 1992. 320 с.
13. *Кащенко А.* По закону (Комедія на дві дії). Катеринослав, 1917. 48 с.
14. *Кащенко А.* Тяжкий гріх. Оповідання з часів першої революції. Катеринослав, 1917. 16 с.
15. *Куліш М.* Твори: В 2-х т. Київ: Дніпро, 1990. Т. 2. 586 с.
16. *Лист А.* Кащенко редакції «Громадська думка». *Відділ рукописів Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського*. Ф.І, № 34113.
17. *Пінчук С.* Володар дум юнацьких. *Кащенко А. Під Корсунем: Історичні повісті*. Київ: Молодь, 1992. 320 с.
18. *Потапенко О., Дмитренко М., Потапенко Г. та ін.* Словник символів / За заг. ред. О. Потапенка, М. Дмитренка. Київ: Редакція часопису «Народознавство», 1997. 156 с.
19. *Слабошпицький М.* З голосу нашої Клію: (Події і люди української історії). Київ: Фірма «Довіра», 1993. 255 с.
20. *Федорів Р.* Історична романістика та національна свідомість. *Дзвін*. 1996. № 10–12. С. 109–113.
21. *Чабан М.* Вічний хрест на грудях землі: Художньо-документальні нариси. Дніпропетровськ: Іма-прес, 1993. 103 с.
22. *Юноша В.* Белетрист-романтик (З приводу 60 літ народження і 35 літ літературної праці Адріяна Кащенка). *Книгар*. 1918. Ч. 16. Грудень. С. 942–948.

Світлана ЛЕНСЬКА
(м. Полтава, Україна)

ТЕМАТИЧНІ ТА СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ МАЛОЇ ПРОЗИ ВАСИЛЯ ЧАПЛЕНКА

Василь Чапленко належить до маловідомих письменників покоління «розстріляного відродження», який після переїзду до США влився у творчий рух української діаспори. Творчий доробок письменника складають збірки оповідань, повісті, драматичні твори, наукові праці мовознавчого та літературознавчого характеру, мемуари. У ранній період творчості В. Чапля входив до літературної організації «Плуг», друкувався в різних часописах, видав збірку «Малоучок». У зрілий період були опубліковані твори різних жанрів. Основна тематика творчості В. Чапленка заснована на власному життєвому досвіді і торкається проблем становлення молододі людини, осмислення буремної пори національно-визвольних змагань, показ життя емігранта тощо. Мала проза митця створена в реалістичних традиціях.

Ключові слова: «розстріляне відродження», еміграційна література, оповідання, реалізм, автобіографічність.

Земний шлях довжиною майже в 90 років прослався Василеві Чаплі (1900–1990) з мальовничого українського села Миколаївки на Катеринославщині до далекої Америки, де він знайшов вічний спочинок. Член Спілки селянських письменників «Плуг», він активно включився в літературний процес пореволюційної пори, але 1929 року зазнав репресій у зв'язку зі справою СВУ, на щастя, уникнув розстрілу, як багато його побратимів по перу, а потім, відбувши покарання, намагався вижити в страшних умовах тоталітарної системи. Після закінчення Другої світової війни доля закинула його до США, де він нарешті зміг уповні зреалізуватися як письменник і як науковець. Праці з мовознавства, історії та теорії літератури доповнювалися художніми творами різних жанрів, а також спогадами про дитинство і юність, про українське «розстріляне відродження».

Василь Чапленко не володів такою яскравою харизматичністю, як, скажімо, Микола Хвильовий, його сучасник. Але він був одним із покоління митців, чий творчий шлях розпочався в пореволюційне десятиліття, хто приніс свій дар великої і жертвовної любові до України,

кого пізніше Ю. Лавріненко назве «розстріляним відродженням». Біографічні відомості про письменника вдалося зібрати січеславському краєзнавцеві М. Чабану [9; 10], але творчий і науковий доробок ученого, педагога й письменника вивчений недостатньо. Тому важливим й актуальним завданням є систематизація відомостей про митця та вдумливе аналітичне осмислення його творчої і наукової спадщини.

Незважаючи на великий за обсягом та різноманітний за тематикою творчий доробок письменника і науковця, аналітичних студій про нього украй мало: монографічних досліджень та дисертаційних робіт досі не створено, окремі аспекти висвітлені в нечисленних наукових працях або містяться згадки в оглядових статтях в академічних та довідкових виданнях. Насамперед слід відмітити мовознавчі статті: питання функціонування узуальних фразеологізмів та авторських новотворів присвячена стаття І. Мамчич [6]. К. Ружанська розглянула актуальність історико-лінгвістичних ідей діяча [8]. Кілька статей літературознавчого характеру присвятили митцеві В. Лисак [3; 4] та О. Новик [7].

Однак мала проза письменника потребує цілісного розгляду, що і складає мету дослідження. Для її досягнення необхідно вирішити низку завдань: по-перше, спираючись на біографічні матеріали про В. Чапленка, виявити автобіографічність низки сюжетів його творів, по-друге, з'ясувати тематичні та стильові особливості його малої прози раннього й зрілого періодів.

Сюжети усіх, крім історичних, творів В. Чапленка були нав'язані власними враженнями, переживаннями чи спогадами, тобто мають автобіографічний складник. Тому для об'єктивного наукового осмислення творчого доробку письменника необхідно враховувати цей елемент.

Справжнє прізвище митця – Чапля. Письменник все своє довге життя позиціонував себе нащадком давнього козацько-хліборобського роду, тому й образ творчий псевдонім Чапленко.

Василь Кирилович Чапленко народився 18 березня 1900 року у великому селі Миколаївка Новомосковського повіту на Катеринославщині в простій селянській родині. Був найстаршим серед шістьох дітей. Духовне формування майбутнього письменника відбувалося під впливом мальовничої природи українського степового села, та бабусі Палажки, яка дуже любила співати і була живим джерелом народної творчості. Батько Кирило Юхимович, крім селянської праці в

полі, мав особливий хист – майстерно розписував церкви, писав ікони. Малий Василь йому допомагав. Про це він щемливо й ніжно згадав у збірнику до свого 75-річчя [1].

Життєві стежки митця прослалися з Катеринославщини на Донбас, а після Другої світової війни аж за океан, але такі далекі мандри були не першими в роду Чаплів. Наприкінці ХІХ ст. дід Юхим із батьком майбутнього письменника спродали господарство і подалися на «вжитки» аж у північний Казахстан, в Акмолінську область. Як Василь Кирилович згадував в автобіографії, там він пішов до школи [1, с. 16]. Незважаючи на те, що родина не бідувала, туга матері Вусті за батьківщиною пересилила, тому незадовго до Першої світової війни Чаплі повернулися до рідної Миколаївки. На чужині відбулося становлення національної свідомості хлопця під впливом віршів Шевченка. Після повернення в Україну хлопець продовжив навчання в місцевій школі.

Після повернення з «Сибіру», як називали в родині чужину, Чаплі зубожіли: мали лише невеличку смужку землі та стару хатину. Сім'я дуже бідувала, однак Василеві вдалося 1916 року закінчити місцеву школу. Того ж таки року юнак продовжив навчання в Павлоградській учительській семінарії. Влітку працював на невеличкій фабриці з виробництва цигарок, що відображено в оповіданні «Страйк». 1920 року він закінчив семінарію, а невдовзі вступив до Катеринославського ІНО, на «літературно-мовний відділ» [1, с. 20] і продовжив вчителювати в рідній Миколаївці. За свідченням письменника, любов до мовознавства сформував викладач М. Пешковський, а найбільш авторитетним учителем і товаришем став Петро Єфремов, рідний брат громадського діяча Сергія Єфремова. Саме Петро Олександрович викладав українську мову й літературу. Під його впливом і керівництвом Василь Чапля написав кваліфікаційну роботу «Українська версія світового сюжету – “Камінний господар” Лесі Українки» (1923). Після успішного захисту та за рекомендацією П. Єфремова Чапля вступає в аспірантуру при кафедрі українознавства, яку очолює відомий дослідник Д. Яворницький. Під орудою П. Єфремова він пише першу працю «Сонет в українській поезії» (1929), знайомиться і починає листування з професором Київського ІНО Миколою Зеровим. І тоді ж розпочався складний період у житті молодого науковця.

Як на схилі літ згадував письменник, 1919 року відбувся перший арешт [14, с. 3]. У книзі спогадів «На схилі мого віку» В. Чапленко згадує:

«...коли мене вперше безневинно заарештувала більшовицька ЧеКа», дід Юхим «ходив до тієї «чеки» з «просьбою», щоб його розстріляли замість мене, його 19-річного онука. ...Чекісти не прийняли його самопожертви, а я втоді врятувався, вискочивши з баржі, яка стояла на Дніпровій пристані, повна в'язнів, і яку мали затопити з цими людьми, але не встигли: з лівого берега високим мостом наступали денікінці, обстрілюючи пристань, і варта розбіглася...» [14, с. 4].

Цей випадок не пройшов повз увагу ДПУ-НКВС, Чаплю вважали «неблагонадійним», тож 9 серпня 1929 року його було заарештовано вдруге. Письменника звинуватили в участі у Спілці визволення України. Він був відомий у Катеринославі як активний український діяч, член письменницької організації «Плуг», член редколегії журналу «Зоря». Семимісячне ув'язнення завершилося, письменник з великими труднощами влаштувався на педагогічну роботу на робітфаці Дніпропетровського металургійного інституту, але невдовзі потрапив під чергову «чистку» і був звільнений. У пошуках роботи він подався на Донбас, спочатку в Сталіно (нині Донецьк), а потім в Луганськ, де навіть обійняв посаду завідувача кафедри мовознавства. Але знову ж потрапив під «чистку», був звинувачений у «петлюрівщині», «троцькізмі» та інших «гріхах» і позбавлений можливості працювати. Ішов голодний 1933 рік.

Письменник не міг знайти роботи, оскільки розгортання репресивної ситуації в державі створило постійну загрозу переслідувань. Як зізнався письменник в автобіографії, він вирівав зі старої калоші фіктивну печатку Луганського інституту і самостійно виготовив фальшиву довідку, начебто він працював на Донбасі і звільнився за власним бажанням, а не внаслідок «чистки», та подався з нею до Туркменістану. Там його взяли викладачем в Ашхабадський педагогічний інститут [1, с. 32–33]. Втікаючи від загрози нового арешту, В. Чапля переїздив то до Ставрополя, то до П'ятигорська. На той час він отримав звання професора, відкрив аспірантуру. Напередодні Другої світової війни одного з аспірантів було арештовано. Тому 1943 року В. Чапля вирішив залишити Україну.

В еміграції письменник познайомився з У. Самчуком, Ю. Лавріненом, Ю. Шевельовим. Шлях вигнанця проліг через Рівне, Львів, Краків, Авгсбург до Вашингтона, де він опинився 1949 року. Поневіряння В. Чаплєнка таборами повоєнної Німеччини докладно описані ним у збірці, виданої до його 75-річчя [1]. В Авгсбурзі

письменник ближче познайомився з Яром Славутичем, Василем Баркою, Михайлом Орестом та іншими діячами в діаспорі. Далі його дорога прослалася в Новий Ульм, а далі – до США, де В. Чапленко став одним із ініціаторів створення газети «Наше життя», пізніше додатку до неї «Сьогодні».

У 1920-ті роки В. Чапленко був членом «Плугу», а в еміграції він долучився до створення МУРу («Мистецького українського руху») за особистим запрошенням Ю. Шевельова (Шереха). Однак особисті конфлікти з Яром Славутичем спричинили відхід В. Чапленка від активної співпраці з МУРОм.

Переїзд до Америки 1949 року змінив життя письменника: він заробляв важкою працею на фабриці та у шпиталі, а вільні години віддавав творчій праці. Також письменницький досвід мав і його син Юрій, який друкував твори під псевдонімом Юрій Балко. В. Чапленко застосовував кілька псевдонімів: В. Гірчак, В. Світайло, В. Ватрослав, В. Кириленко, В. Кубанець, В. Недолюбень, Гедзь та інші.

Упродовж 1952–1953 рр. письменник виконував обов'язки головного редактора недільного додатку до газети «Свобода», долучився до видавництва часопису «Всесвіт». Підтримуючи зв'язки з науковими і творчими силами на еміграції, він заснував «Постійну комісію для збереження літературної та мистецької спадщини В. Винниченка» при УВАН.

Земний шлях митця завершився у місті Матаван штату Нью-Джерсі в США 4 лютого 1990 року. Прах письменника упокоївся на православному цвинтарі в Баунд-Бруку, де поховані В. Барка, Галина Журба, Л. Полтава та багато інших культурно-мистецьких діячів з України.

Творчий доробок В. Чапленка включає різножанрові твори. Перші поетичні та прозові спроби митця припали на буремний 1919 рік, потім він активно друкувався в часописах «Плуг», «Плужанин», «Життя й революція» та інших. Незважаючи на членство у «Плузі», у літературній дискусії 1925–1928 рр. В. Чапленко підтримав не С. Пилипенка, а його опонента М. Хвильового. Також він активно спілкувався з київськими письменниками, членами «Ланки» –МАРСу, зокрема з В. Підмогильним і Г. Косинкою. Останній схвально відгукнувся на появу збірки В. Чапленка «Малоучок» (1927). У своїй книзі-мартиролозі «Пропащі сили: Українське письменство під комуністичним режимом 1920–1933»,

виданої 1960 року в еміграції, у канадському Вінніпезі, автор дуже тепло відгукнувся про Г. Косинку [18, с. 102–108].

В. Чапленко був земляком В. Підмогильного, їх об'єднували спогади про спільного вчителя Петра Єфремова, який відіграв значну роль в житті обох. Саме він помітив літературні здібності в юнака, схвально відгукнувся про дебютну збірку «Малоучок» [13].

Цю збірку склали вісім творів. Сюжети здебільшого побудовані на власному досвіді автора, мають автобіографічну основу, створені в реалістичній традиції.

Новела, що дала назву дебютній збірці В. Чапленка, має підзаголовок «Розмова». Першоосібний наратор згадує події трирічної давності, коли в розпал національно-визвольних змагань він мало не загинув від руки Грицька Волошина, який очолював революційний комітет у Краснопіллі. Юнак був арештований без будь-яких причин і лише дивом врятувався від розстрілу. І ось вони знову зустрілися у вагоні потягу. Волошин утратив грізний вигляд, скидався на звичайного сільського чоловіка. Оповідач намагається з'ясувати причину свого арешту, який зіпсував йому все подальше життя, адже в кожній анкеті треба про це писати: «...– і скажу: за те, що плани знімали, вроді, якби шпійон... контрреволюція...» [13, с. 13]. І хоча самому голові ревкому було зрозуміло, що хлопець не «шпійон», його мало не стратили. В. Чапля теж пережив подібний арешт 1919 року, тож на власному досвіді пересвідчився у безглуздій жорстокості більшовиків. Епізод-спогад Грицька Волошина, що дід ув'язненого принижено просив відпустити онука є цілком автобіографічним для автора.

Письменник вибудовує власний стиль, якому притаманне поєднання реалістичної основи сюжету з емоційно-психологічним переживанням подій, що відбиваються в імпресіоністичній поезиці. Ось, наприклад, в оповіданні «Малоучок» активно використані зорові образи, вмотивовані тим, що наратор – художник. Другою характерною ознакою індивідуального стилю митця є діалогічність. Твір майже не містить описів чи розповіді, притаманної епічним творам, натомість увага переноситься на відчуття головного героя, на його емоційний стан. Прикметно, що письменник майже не використовував пейзажних замальовок у своїх ранніх творах.

Сучасний дослідник-краєзнавець М. Чабан наводить оцінку критика 1920-30-х років О. Полторацького, який відзначив «багатющу, гнучку

і виразну» мову В. Чапленка [10]. Також і в еміграційних творчих колах високо оцінена стилістика письменника. Так, зокрема Яр Славутич зазначав: «...я справді шанував і шаную Василя Кириловича як найкращого знавця нашої говірної мови. Серед усіх посеїбичних (емігрантських) письменників йому справді належить пальма першости як практичному мовознавцеві. І я прислухався до його лексики, відвідував його, щоб ще раз почути народну мову Січеславщини, бо так говорили вдома...» [10].

В оповіданні «Дороги розхідні» основу сюжету складають власні враження автора від роботи в місті, куди він потрапив в юності. Тяжка фізична праця, тривожна суспільна ситуація, інтимні переживання, зокрема перше кохання до Сусани – все це покладено в сюжетобудову твору. Навіть ім'я головного героя збігається з авторовим. Твір, як і попередній, засвідчує недостатню мистецьку вправність письменника-початківця: спостерігаються різкі переходи між частинами тексту, недостатньо продумана композиція, поверхова психологічна мотивація вчинків персонажа.

До збірки «Малоучок» було включено оповідання «Зойк», головною темою якого є зображення голоду на селі. Оскільки твори, що увійшли до книги, були написані у першій половині 1920-х років, імовірно, йдеться про голод у результаті продрозкладки 1921 року, що стала першим масштабним заходом винищення українців більшовицькою державою.

Оповідач повертається додому в село із заробітків у місті, приносить хліб, але родина вже майже загинула від голоду: «*В хаті було мертво. Це була трупарня. З печі звисали на опічок жиливі, з чорними п'явками вен ноги: мати. На припічку ницьма – і теж ноги, як у мерця, неприродно розхилені – розпатлана в гарячій сестра. І мавши батько в головах із сивою вовною стрючками кожуха, підкидались наполу у смертельній змозі, як риба на сухому – батько, – і щось їм верзлося момотливо...*» [13, с. 47]. До хати прийшов божевільний Оверко, що неначе символізував загибель селян. Брат Максим поспіхом з'їв окраєць принесеного хліба – усе це створює гнітючу картину смерті.

В оповіданні «Зойк» письменник створює моторошну атмосферу конаючого з голоду села з допомогою прийому антитези: контрастно зіставляються концепти молодості / старості (малий Максим / батьки), дня / ночі (буяння свіжої весняної природи вдень і морок ночі), життя / смерті. Для створення сугестивного ефекту автор послуговується експресивними елементами в пейзажних замальовках: «*Мене перш за все вразило небо:*

воно скидалося на зачумлене тіло з жахливими синцями з симптоматичними плямами. Вдень рідкі хмарини надимались у фіялкові пухирі, а ввечері рана, велика червона рана кололася від заходу. І мені вчувалося – хоч це була тільки провесінь, що в березі на капустаці розцвів білий коров'як, отруєна квітка. Буйно розрісся й видихав сморід. Біла квітка смерті» [13, с. 49].

Смерть батька тяжко вразила героя-оповідача, але потрібно було його поховати. Несподівано в хату зайшов божевільний Оверко і запропонував викопати яму, бо більше на кутку нікому – або померли, або лежать без руху. Копаючи яму, Оверко і сам помер. «Баба Йончиха сказала: – Бач, сперва косарку продав, потім жінка вмерла, потім коні одвів у Полтаву, тоді діти – а це й сам» [13, с. 53]. У цих жахливих словах – ціла історія загибелі працьовитого українського селянства.

Прощаючись із батьком, оповідач окреслює трагедію життя не лише однієї людини, а всієї України: «Тоді я звів руки над головою і втопив очі в криваве море заходу, де божевільне сонце, як велетенський пухир, наливалось чорною кров'ю і кололося уперехрест небо – чорна рана. Гукнув з усієї сили. Це була правда про батька:

– Спородили нас батько дев'ятеро, а землі мали на душу. В грудях мали батьківську любов, а випускали нас босими на сніг, щоб хоч одного лиха година вхопила. В дев'ятсот п'ятому році не злякались Сибіру, а тепер казали, що якби мені тільки жити та їсти; отак розкладати б на столику по маленькому шматочку ячного коржя – і це найбільше щастя!» [13, с. 53–54].

У цьому відчайдушному крикові, що винесений у заголовок оповідання, розкрита жорстокість світу й екзистенційна самотність людини у ворожому світі, розпач і безвихідь, спричинені антилюдським політичним режимом, що прирік сотні українських селян на сповнену мук загибель.

Пізніше, 1957 року, в еміграції В. Чапленко опублікував збірку малої прози «Зойк та інші оповідання». Оповідання «Дороги розхідні» отримало в ній новий заголовок – «Хлоп'ячі дні». Оповідання «Перший біль» має авторське жанрове означення «уривок». У ньому розкривається тема тюремних буднів у період революційних змагань. Решта оповідань не мали великого естетичного значення.

У 2 числі часопису «Плуг» за 1929 рік було надруковано оповідання «Напередодні» з підзаголовком «Другий малоучок» [17]. Цей твір,

вочевидь, був написаний на «соціальне замовлення» – він демонструє відверту тенденційність: головний персонаж оповідання колишній херсонський селянин, а тепер вояк Першої світової війни Мина Небрат отримує наказ від офіцера Гривина підслухувати розмови, що відбуваються між солдатами з метою виявлення агітації за повалення царя. Для того, щоб Небрат мав можливість отримати цю інформацію, Гривин навіть профінансував похід солдата в місцевий будинок розпусти. Мина справді почув слова одного із солдатів про необхідність повалення монархії. Він був геть ошелешений, але не виказав офіцерові змовників. Тобто можемо пересвідчитися, що наприкінці 1920-х років В. Чапленко, переживши ув'язнення, намагався довести лояльність політичному режимові, тому публікував художньо слабкі, але ідеологічно «правильні» твори.

Після створення низки повістей («Пиворіз» (1943), «На узгір'ї Копет-Дагу» (1944)) та історично-побутової комедії «Знайдений скарб» (1944), В. Чапленко знову повернувся до малої прози і випустив дві збірки «Любов» і «Муза» (обидві 1946) [12; 15].

До збірки «Муза» увійшли вісім творів: винесене в заголовок оповідання, «На Великдень», «Щось більше за хліб», «Хука дав», «Ревнощі», «Гріхоборець», «Людяний наказ» та «Очі».

Сюжет оповідання «Муза» складає приїзд в один із карпатських курортів пана П., який цурається спілкування з іншими відпочивальниками. Причина такого усамітнення виявляється простою – ще в Стрию він познайомився з красунею Мирославою, молоді люди зустрічалися, обмінюючись книжками. Під час однієї із зустрічей юнак наважився освідчитися в коханні Славі. Виявилось, що почуття взаємне. Оповідання закінчується романтичною сценою ніжного побачення закоханих. Твір налаштовує читача на романтичний настрій, не містить конфлікту, що спричинене, імовірно, потребою психологічного відновлення після страшної Другої світової війни.

Привертає увагу оповідання «Щось більше за хліб», в якому порушується проблема національної ідентичності, пов'язана з державною політикою радянської влади. Події розгортаються під час голодомору. Головний герой – студент з козацьким прізвищем Джура потерпає від голоду. Він стоїть у черзі за хлібом. Юнак принципово розмовляє винятково українською мовою, за що потерпає від насмішок, а подеколи

й відвертої ненависті. Пересічні міщани виявляють презирство до юнака, кепкують і відверто знущаються з хлопця.

Джурі дивом вдалося отримати трохи хліба за свої картки, від того він повертався до гуртожитку неймовірно щасливий. Дорогою до нього звернувся добре одягнений, але давно не голений чоловік, який вишуканою українською мовою попросив шматочок хліба для голодних дітей. Почувши таку добірну мову, Джура віддав незнайомцеві весь свій хліб. Коли сусіди в кімнаті запитали про причини такого вчинку, головний герой відповів: *«Ні! Тут людині загрожує смерть, а вона, знаючи, що на російську мову швидше відгукнуться (бо в місті ж більшість по-російському говорить), звертається по-українському...»* [15, с. 25].

Уві сні Джурі ввижається Бог, який хвалить його за християнський прояв любові і допомогу ближньому. Тож проблеми національної ідентичності, збереження рідної мови, жертвовної синівської любові до рідної землі, протест проти російського імперського шовінізму порушені в оповіданні з символічною назвою «Щось більше за хліб». Духовне начало превалує над матеріальним – стверджує В. Чапленко. Особливо виразно цей вибір виявляється в межовій ситуації, в якій опиняється його герой.

Ще одним знаковим твором у збірці «Муза» є оповідання «Очі». Реалістичність сюжету підкреслена підзаголовком – «спогад». Автор повертається до голодної весни 1933 року, коли тисячі знесилених від голоду селян намагалися врятуватися в містах. З перших рядків оповідання розкривається трагедія, яку переживала Україна внаслідок штучного голоду – чорні очі зовсім юної красуні були єдиним промінчиком життя в її тілі. Письменник реалістично й пронизливо портретує свою безіменну героїню: *«Тіло, що йому очі ті належали, лежало на східцях при вході до нашого дому. Вірніше, на східцях була тільки голова з незручно вигнутою шиєю, а тулуб і ноги лежали просто в вуличній багнюці. Несила, мабуть, було лягти вище... З першого погляду можна було б подумати, що то купа старого, викинутого на вулицю лахміття, і тільки голі, неприродно відкинуті, мов неживі, ноги з набряклими та блискучими, як пляшкове скло, литками свідчили про людське тіло. Взуті були ті ноги в старомодні на гумах «штиблети», в одному з них задник геть розлізся, і звідти світилася гола п'ята...»* [15, с. 62].

Навіть спотворена голодом, ця дівчина була дивовижною красунею. Вона, як і тисячі інших українських жінок, дітей, чоловіків стала жертвою геноциду українців з боку тоталітарної московської влади. Оповідач зізнається, що навіть крізь роки йому ввижаються чорні очі невідомої дівчини. Твір пронизливо трагічний, один із кращих в художньому доробку письменника.

У 1940–1950-ті роки В. Чапленко розширив жанрово-тематичну палітру, створивши збірку оповідань для дітей «Увесьденечки» (1948), вішовану сатиру «Їсько Гава» (1949), сатиричну повість «Люди в тенетах» (1951), драму «Чий злочин» (1952), повість «Півтора людського» (1952), історичний роман «Чорноморці» (1957), збірку оповідань «Зойк та інші оповідання» (1957).

Розглянемо детальніше збірку «Зойк» [11]. Оповідання в ній об'єднані в три блоки: «Болюче» (10 творів), «Трохи сміху» (8 творів) і «Сентиментальне» (3 твори). Як видно з підзаголовків, письменник прагнув до всеохопності у зображенні життя.

Оповідання, що увійшли до «Болючого», здебільшого нав'язані особистими спогадами і враженнями від пореволюційних років в Україні. В них ідеться про примусову колективізацію, голодомор 1932–1933 років, про жорстокість тоталітарного режиму.

Відкривається збірка оповіданням «Хлоп'ячі дні» з підзаголовком «спогад» й епіграфом з твору Т. Осьмачки. У творі автор подумки повертається в буремний 1917 рік, у період ранньої юності, коли він змушений був заробляти шматок хліба у місті. Оповідання має автобіографічну основу й ретроспективну композицію. Дід привів онука найняти помічником у пекарню. Соціальна проблематика втілюється у скромному проханні старого взяти хлопця за скромну платню. Працівниця пекарні Сусана відмітила, що дід схожий на генерала, що було дуже приємно для Василя. Сором'язливість підлітка, старанність у роботі викликали насмішки старших наймитів, Абрама та Андрія Косого. Але Василь не зважав на кпини і навіть ревності. Автор описує буденне життя, взаємини між людьми. Поступово розвивалася взаємна симпатія з Сусаною, але літо добігло кінця, і головному герою настав час повертатися додому, в село. Але він мріє, що повернеться в місто, до коханої і забере її з собою.

Оповідання «Перший біль» також має автобіографічну основу, про що неодноразово засвідчував у спогадах автор. Події у творі відбувалися

під час національно-визвольних змагань, у 1920–1921 роках. Першоособовий наратор показує події крізь призму власного сприйняття. Письменник описує беззаконня, що творили чекісти в українських селах. Тематично оповідання перегукується з «Я (Романтикою)» М. Хвильового.

Приводом до арешту було бажання представників «революційної влади» поглумитися над українським селянством. Під час трусу в помешканні головного героя не було знайдено жодних заборонених або компрометуючих документів, але його все одно посадили у в'язницю. Своє ставлення до «нової влади» письменник демонструє через промовисті деталі: *«...мати вхопили тремтливими руками за руку високого матроса, хитливо-п'яне стерво у білій безкозирці, благали, щоб не їхав ще, почекав»* [11, с. 28].

Причини арешту ніхто не оголошував, жодного слідства чи суду не відбувалося: *«Видимо нас, “українців”, визбирувала Че-Ка по селу, як найстрашніших ворогів. На них наступав Денікін, їхній “класовий ворог”, а наш національний, та вони не вважали на приказку, що “ворог мого ворога – мій приятель”, і виловлювали нас»* [11, с. 28]. До оповідача і його шкільного товариша Трохима Орлика приєднали Грицька Бутенка, *«переляканого малого хлопця. У лапах Че-Ка Грицько виглядав так, як горобчик у кулаці шибеника-гніздодера»* [11, с. 28], *«контрреволюціонер п'ятнадцятирічний»* [11, с. 29]. Верховодив у камері дорослий – справжній кримінальний злочинець Кирило Хомаха.

Крім цих дітей, які не брали участі в жодних подіях, не належали до будь-яких політичних організацій, до повітової буцегарні було кинуте сільського багатія Коцюбу. До політичного складника у творі додається романтичний: Коцюба – «Грунин батько» [11, с. 30]. Таким чином у текст ніжно вплітається лірична лінія першого кохання головного героя до сусідки, проте приватна, ледве намічена історія напівдитячого почуття різко переривається, витісняється трагічними подіями.

Оповідач коментує, хто такий «Грунин батько», наївно і водночас просто: *«Тільки мав під залізом хату в центрі села, недалеко від нашої докласової школи, та носив піджак і картуз. І дочку послав учитись, одягав “по-панському”, у вишневу з чорним нагрудником гімназійну форму, і називав не Горпиною – Грунею»* [11, с. 31]. Незважаючи на те, що селянин доводив свою непричетність до будь-яких політичних рухів і навіть намагався підкупити своїх мучителів, його на світанку

розстріляли. Несправедливість і безглуздість дій «трійки», яка знищує людей без провини, стали «першим болем» в душі головного героя. Тому ця психологічна реакція на жорстокість дійсності винесена у заголовок твору.

Достовірність подій, зображених в оповіданні «М'ясозаготівлі» має підзаголовок «З натури» і присвяту «Пам'яті моєї сестри Гашки». Встановити історичний час зображених подій допомагає постанова «Про м'ясозаготівлі», що була прийнята Раднаркомом та ЦК партії наприкінці 1932 року і встановлювала до січня 1933 року обсяг продукції 300 тисяч тон. Ця акція була складником спланованого московою голодомору, геноциду українського народу, адже передбачала нереальні обсяги постачання продукції. Щоб виконати «поставлене партією завдання», місцеві чиновники відбирали в населення всю худобу, прирікаючи тим самим на загибель.

В. Чапленко використовує прийом іронії, змальовуючи Семена Моїсеєвича Сімкіна, директора галантерейної крамниці, якого секретар парткому направив на м'ясозаготівлі в один із районів. Збираючись у відрядження, Сімкін відчував дискомфорт, оскільки звик жити заможнo в місті, а тут змушений їхати в село.

«Дружина порадила йому одягтися якомога простіше, зокрема взяти для роботи синю робітничу “спецівку”, щоб мужики не сказали, що буржуй. З цих же таки міркувань рада не брати з собою золотого годинника, що, як вона казала, був вартий двох селянських корів.

Нервуючи, товариш Сімкін цю останню жінчину думку назвав був спочатку “обивательськими теревенями”, бо ж, згідно з марксистською наукою, ніякий годинник не може зрівнятись своєю вартістю з найгіршою селянською коровою: корова – знаряддя виробництва, постійне джерело молока й телят, а годинник – тільки готовий виріб. З огляду на це найубогіший власник задрипаної корови більший буржуй, аніж власник найкращого годинника. Але потім, трохи заспокоївшись, товариш Сімкін згодився з жінкою і взяв з собою на село не золотий годинник» [11, с. 48].

З наведеної розлогої цитати видно, що іронія автора спрямована проти нової радянської номенклатури, яка абсолютно бездушна, не має жодного уявлення про скруту, в якій опинилося селянство внаслідок цілеспрямованих дій влади. Товариш Сімкін працює в одному з великих міст, живе сито й заможнo і позбавлений будь-якого співчуття до таких

самих громадян держави, як і він. Крім того, В. Чапленко демонструє та іронічно викриває радянську демагогію, що активно лилася з газет і репродукторів у вуха обивателям.

Образу Сімкіна протиставлений образ простої селянки Гапки, вдови з двома дітьми, яка все життя тяжко працювала на землі, а взимку 1932–1933 мусила гинути з голоду і холоду. Її померлий від сухот чоловік Остап був більшовиком, але жодних пільг чи підтримки від місцевої влади родина не мала.

Єдиним порятунком для Гапки і двох дітей була корова: *«...але влада обкладала її такою кількістю літрів, що для неї самої з дітьми мало що й залишалось»* [11, с. 49]. *«Гапка думала про корову, як про другу матір своїх дітей, матір-годувальницю. Думала з ніжністю, як про рідну, згадувала її гарні чорні очі, що дивились, як вона давала їй їсти, просто таки по-людському. Любила Гапка корову і пишалась нею. Це ж була одна на цілий куток корова, і всі на неї заздрили...»* [11, с. 49]. Момент «експропріації» корови описано драматично: влада вночі, потайки, виводить худобу з повітки. Одним із учасників цієї крадіжки є голова сільради Панас Миленко. Реакція Гапки розкриває глибокий конфлікт між владою і населенням: *«Кричати можна, як краде злодій, кричати-волати до влади, щоб рятувала. А проти влади, що краде, немає крику. Немає рятунку»* [11, с. 50]. У цих рядках автор викриває сутність тоталітарної влади, від якої сам постраждав, в образі нещасної Гапки змалював трагедію своєї сестри.

Не змогла врятувати свою годувальницю безталанна вдова, після потрясіння і від холоду вона захворіла і померла. Читач не дізнається про долю хворих дітей, але ми здогадуємось, що без матері вони не виживуть. Так згасає життя цілої родини. А завершується оповідання повідомленням, що товариш Сімкін виконав план м'ясозаготівель на двісті відсотків, за що отримав подяку. Отже, В. Чапленко гостро викрив антилюдську сутність сталінського режиму, а також бездушність виконавців страшного голодомору – товариша Сімкіна не мучило сумління. Він навіть не задумувався, що його діяльність несе смерть іншим.

Знищення людей у тоталітарній державі відбувається різними шляхами. Один із них складає сюжет оповідання «Стара вчителька». Пульхерія Павлівна все життя віддала роботі в школі, але одного дня її ім'я з'явилося в стіннівці у контексті «ворожих елементів».

Звинувачення, висунуті проти старої вчительки, виявилися неправдивими, сфальсифікованими: мовляв, вона була заміжня за офіцером царської армії. На загальних шкільних зборах, де розбиралася справа Пульхерії Павлівни, вона повідомила, що взагалі не мала чоловіка, але це заперечення не було взято до уваги. Стару вчительку звільнили з роботи. Після публічного приниження і несправедливості вона покінчила життя самогубством. Тобто письменник правдиво показує, що в тоталітарній державі жоден громадянин не мав захисту проти наклепу чи визиску, жоден не відчував себе у безпеці.

Письменник порушує і «національне питання». У новелі *«“Тельманів” батько»* головний герой, арештований Дер'яєв, головна провина якого полягала в тому, що він *«здобув освіту»* [11, с. 67], на питання дружини, як назвати новонародженого сина, вирішив назвати Тельманом – на честь німецького комуніста. У такий спосіб він хотів продемонструвати свою лояльність до влади і сподівався на помилування. Але розв'язка новели сумна: *«...може, владі знищення Тельманового батька було потрібніше, ніж його комуністична свідомість»* [11, с. 68].

В. Чапленко упродовж усього творчого життя виявляв велике зацікавлення до історії України, історії мови. У збірці *«Зойк»* історіографічні уподобання письменника реалізувалися в оповіданні *«Кавказький бранець»* з присвятою Якову Кухаренку – відомому етнографу і письменникові на Кубані. Він був нащадком полковника Чорноморського козацького війська, брав участь у багатьох військових конфліктах, загинув від рук кавказців. У творі В. Чапленка розкриваються останні дні старого вояка в полоні. Подумки він звертається до Тараса Шевченка, якого називає козацьким побратимом, згадує товаришів з Кирило-Мефодіївського товариства М. Костомарова, М. Гулака, П. Куліша, В. Білозерського: *«Дяка їм і шана навіки за те, що спорудили спочатку “Хату”, а потім “Основу” для добра народу нашого. Хай будять наших людей зі сну по всій Україні – від Карпат до Кубані»* [11, с. 76]. Власне, ці думки стали заповітом старого козака. Завершується твір смертю Я. Кухаренка в полоні у горців.

Щодо стильових особливостей малої прози В. Чапленка, зазначимо, що він розвивався як письменник у реалістичному напрямку, у збірці *«Зойк»* спостерігаємо гострі конфлікти, психологічні характеристики героїв. Письменник часто використовує прийом антитези, що, з одного боку, надає творам деякої публіцистичності, а з іншого, є прийомом

сугестивного впливу на читача. Авторська позиція виявляється саме через конфліктність кожного твору, де персонажі-носії духовного начала зазнають поразки з боку бездушної антилюдської дійсності, сформованої більшовицькою владою.

Намагаючись зацікавити читачів, В. Чапленко включив до збірки «Зойк» не лише драматичні твори, але й гумористичні. Другу частину збірки складають оповідання «Солодкий гріх», «Морока з кістяком (Варіант А)», «Клопіт з кістяком (Варіант Б)», «Найнявся – продався», «Побачення в парку», «Чобітки», «Бибикові штани», «Як Бибик розбагатів в Америці».

Оповідання «Солодкий гріх» продовжує низку творів, в яких викрито антигуманну сутність більшовицької влади. З ідкою іронією автор розгортає історію, як «відповідальна особа» Калякін, дізнавшись, що речі засудженого «ворога народу» розпродують дуже дешево, придбав розкішне піаніно. Письменник висміює облудну сутність і подвійну мораль нової влади: з трибун засуджуючи «дрібновласницькі інтереси», радянські чиновники з задоволенням користуються майном засуджених ними з людей. Калякін не володіє навичками гри на фортепіано, але придбав інструмент для майбутньої дочки, яка навіть ще не народилась.

Остання частина збірки має назву «Сентиментальне». Історії, розгорнуті в оповіданнях «Мавка», «Любов», присвячені темі кохання.

Наприклад, у «Мавці» головний герой оповідає своїм гостям під час дружньої вечері історію кохання до дружини. Робить це романтично, порівнюючи юну красуню з мавкою. У творі міститься кілька цитат з О. Олеся, згадуються «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського. Оповідання не має зовнішнього конфлікту, репрезентує тип ретроспективного. У стилі твору переважають романтичні елементи: ідеалізований портрет героїні, пейзаж відіграє роль не лише тла подій, але й додає романтичності побаченням закоханих, щаслива кінцівка.

Кохання буває і нещасливе, як в оповіданні «Любов». Оповідач переживав сильне почуття, але не міг бути до кінця відвертим із коханою Наталкою. Дівчина сама розірвала їхні стосунки, дізнавшись, що чоловік одружений. Тобто проблеми кохання-зради також привертали увагу письменника.

У 1960-ті роки В. Чапленко створив повісті «Українці» (1960), «Загибель Перемітька» (1961), другу редакцію «Пиворіза» (1965), опублікував збірку драматичних творів (1961), а також підсумував

діяльність у галузі малого епосу, випустивши збірку «Спрага безсмертя» (1969). До неї увійшли 22 твори, серед яких він передрукував оповідання «Очі».

У післямові автор вказує, що майже всі вміщені оповідання були у свій час відкинуті видавництвами. Задля об'єктивності слід зазначити, що В. Чапленко нерідко конфліктував з іншими письменниками чи критиками в діаспорі. Залишаючи поза межами цієї розвідки причини цих взаємин, відмітимо, що митець найбільше довіряв своїм читачам, тому в післямові до «Спраги безсмертя» наголошував: *«Це єдиний за наших <...> умов спосіб для користування волею творчості в тому вільному світі, в якому ми, українські емігранти-письменники, опинились, і було б гріх не скористатись нею. А тепер хай читачі цієї збірки вирішують, якою мірою відкинуті в наших редакціях твори були нецензурні»* [19, с. 193].

Даючи сповнений пафосу заголовок збірці, В. Чапленко вводить уривок діалогу Платона «Бенкет», що виконує роль мотто всієї збірки. Він цитує давньогрецького філософа, який стверджував, що люди роблять значущі вчинки, керовані жагою безсмертя. І додає: *«... А плодючі душею <...> роблять це через народжування душ. А що значить народжувати души? Це значить народжувати мудрість і всяку добродішність. Творцями душ бувають усі поети, а з умільців – ті, що їх називають винахідниками»* [19, с. 2].

Відкриває збірку лірична новела-спогад «Спрага безсмертя» з присвятою дідові Юхиму. В. Чапленко неодноразово згадував випадок, коли 1920 року його арештувала ЧК за участь у національному русі, його сімдесятилітній дід прийшов з проханням розстріляти його замість онука. Чекісти вигнали старого, а хлопця врятував випадок – визволення від гайдамаків, які несподівано налетіли на містечко. Але назавжди у пам'яті митця закарбувалася велична самопожертва дідуся, схожого на генерала, який на колінах вимолював життя онукові, і сльози бризкали з його очей. І в цій приватній історії простежується величний загальний зміст: *«Так не ваші, дідусю, благання й бажання замість мене вмерти мене врятували. Бо ті вороги на благання й сльози не зважали. Їхню силу могла тільки сила подолати... <...> Вашої смерті не прийняли кати – їм треба було молодій крові. Їм треба було, щоб Україна не жила в наступних поколіннях...»* [19, с. 9]. Саме тому щасливий порятунок

дев'ятнадцятилітнього хлопця він сприйняв як святий обов'язок служити все життя своїй батьківщині – «спразі безсмертя».

Це оповідання є більш ліричним, ніж інші твори письменника. Автор із великою любов'ю і пошаною згадує рідну людину, показує зв'язок між поколіннями.

В оповіданні «Любов лікаря Плюща» порушена важлива етична проблема вибору між лікарським обов'язком та особистою вигодою. Сюжет твору досить простий: після тяжкої виснажливої хвороби помирає лісник Петро. Його красуня-дружина вже мріє про кохання з лікарем Юрієм, але після похорону випадково дізнається, що чоловіка можна було врятувати, зробивши операцію. Марія з жахом здогадується, що Юрій навмисно не лікував належним чином її чоловіка, аби усунути його як заваду. Її підозри посилюються. У відповідь на різкі питання молодої вдови Юрій признається, що це справді так. І Марія припиняє стосунки з лікарем, про якого вона вже мріяла як про подружжя. Вона робить моральний вибір: *« - І я співучасниця цього вбивства!.. І я... Я думала про цього звіра, як сиділа біля того мученика! Оце така його теорія в дійсності! Це звіряче, біологічне – така любов! А між людьми повинно бути щось людяне... етичне, те, що підноситься понад голе звірство... І як би я з ним жила, з таким страховищем?! Він же й мене міг би отруїти абощо... як набридла б йому»* [19, с. 33]. Марія не може жити з вбивцею, пориває зв'язки з ним.

Проблеми взаємин батьків і дітей знайшли художнє втілення у двох оповіданнях – «Синок (Син з того боку)» і «Син-скоробагачко (Син з цього боку)». Обидва твори написані у формі листування. У першому оповіданні стара Докія щиро радіє, що її знайшов єдиний син Олесь. Він залишився в СРСР, а Докію доля закинула до Америки. Олесь просив надіслати йому то хрому на чоботи, то шкірянку, то ліки. Літня жінка, яка працювала на фабриці і мала дуже скромні достатки, аби догодити втраченому і віднайденому синові, залізла у величезні борги, але надіслала прохане. І раптом їй відкрилася правда в іншому листі від подруги юності, що її син вигідно продав надіслане матір'ю і живе досить заможно. Такий обман від найріднішої людини звів жінку в могилу.

В оповіданні «Син-скоробагачко (Син з цього боку)» сюжет більш складний і динамічний: мати, яка живе в Україні, несподівано отримує листа від сина, якого батько трирічним вивіз з Радянського Союзу. Тепер синові, який підписується дитячим прізвиськом Дзьобик, уже 36 років, він

має дружину Майю, працює, має гарно вмебльовану квартиру. Мати дуже радіє, що отримала звістку від загубленого сина. Твір написаний у формі листування. І ось надходить лист з повідомленням, що мати померла, застудившись у черзі по вугілля.

Друга частина оповідання – це реакція інженера Шкабари (Дзьобика) на ці листи. Виявляється, листи писав батько, який не міг відкрито повідомити про себе як активний емігрант. Тому він писав дружині начебто від сина. А справжній син і думати забув про матір. Батько кілька разів просив налагодити зв'язок із матір'ю, але не побачивши відгуку в сина, сам розшукав дружину. Уся ця містифікація з листуванням вийшла назовні вже після смерті батька. Авторіві важливо показати ставлення Дзьобика до покійних батьків: він спалив листи, щоб не нагадували про негідний учинок. *«Ніхто й ніколи про це не знатиме! Ніхто й ніколи...»* [19, с. 54]. Докори сумління враз і розвіялись.

Таким чином, в обох творах діти зображені жорстокими, бездушними. Вони не тільки не допомагають батькам у старості, а навпаки позбавляють їх останніх сил.

Ще одна сімейна історія розгортається в оповіданні «Кобзарів син». Епіграф недвозначно розкриває основний конфлікт твору: син Марії, дружини М. Максимовича, був дуже схожий на Тараса Шевченка. В оповіданні змальоване романтичне кохання немолодого поета до юної Марії, наведені уривки зі «Щоденника», зображена смерть Кобзаря, який до останньої хвилини згадував Марусину і маленького Олексія. Звичайно, події описані у творі, - це лише фантазія В. Чапленка, але імовірно народження позашлюбної дитини Кобзаря аж ніяк його не компрометує, а навпаки робить його земним, з людськими пристрастями, радощами і болями. Такий своєрідний апокриф посідає окреме місце в творчому доробку письменника.

Отже, в останній збірці малої прози В. Чапленка містяться досить оригінальні з точки зору тематики і художньої форми твори. Письменник віддає перевагу реалістичній стилістиці оповідань, що в окремих творах доповнені й увиразнені романтичними елементами.

Проаналізовані збірки малої прози В. Чапленка «Малоучок», «Муза», «Зойк та інші оповідання», «Спрага безсмертя» виразно розкривають основні теми творчості письменника: викриття антигуманної сутності тоталітарного режиму, змалювання драматичних подій національно-визвольних змагань, розкриття взаємин батьків і дітей.

Ці та інші соціально-психологічні проблеми втілювалися в реалістичній поетиці оповідань з виразним автобіографічним контекстом. Окремі твори доповнені романтичними елементами.

Не всі оповідання В. Чапленка мають велике естетичне значення, проте можна переконатися, що письменник намагався проникати в психологічну сутність важливих етичних конфліктів, прагнув правдиво показувати життя в усій його складності й почасти амбівалентності.

Поза всяким сумнівом, художній доробок В. Чапленка посідає вагоме місце в українській літературі ХХ століття та потребує подальшого системного вивчення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Василь Чапленко*. Збірник з нагоди 75-річчя. Нью-Йорк, б.м., 1975. 203 с.
2. *Дорошенко О.* Відомий у світі. *Присамарська нива*. 2010. 23 берез. (№ 23). С. 4.
3. *Лисак В. С.* Героїчне й трагічне минуле України у творчому моделюванні А. Малишка і В. Чапленка. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В.О. Сухомлинського*. Сер.: Філологічні науки. 2014. Вип.13. С. 128–134.
4. *Лисак В. С.* Гумор і сатира у творчості Василя Чапленка (на матеріалі повісті «Сумна доля добродія Безорудька»). *Науковий часопис НПУ ім. М.П. Драгоманова*. Серія 8. Філологічні науки (мовознавство і літературознавство). 2017. Випуск 7. С. 256–267.
5. *Мамчич І.* Достойники нашого краю. *Свічадо*. 2003. № 3–4. С. 20–24. Чабан М. Чапля повертається додому. *Січеслав*. 2005. № 3–4. С. 116–120. Чабан М. «Мова Чаплина багатюща, гнучка й виразна». *Січеслав*. 2010. № 1. С. 178–183.
6. *Мамчич І.* Узуальні фразеологізми та авторські інновації в художніх творах Василя Чапленка. *Journal "Ukrainian sense"*. 2015. Вип. 1. С. 165–175. URL: <https://ukrsense.dp.ua/index.php/USENSE/article/view/114> (дата звернення: 20.05.2022).
7. *Новик О.* Пригоди бурсаків: подорож через два століття (повісті В. Чапленка «Пиворіз» та В. Таля «Незвичайні пригоди бурсаків»). *Слово і час*. 2017. № 9. С. 61-68.
8. *Ружанська К.* Актуальність історико-лінгвістичних ідей Василя Чапленка в сучасному контексті. *Мовні і концептуальні картини світу*: Київ : КНУ, 2018. Вип. 2 (62). С. 231-234. URL: http://www.library.univ.kiev.ua/ukr/host/viking/db/ftp/univ/mikks/mikks_2018_62.pdf#page=231 (дата звернення: 20.05.2022).

9. Чабан М. А серце його в степовому селі. З любові і муки : розповіді про літературу і письменників / Ф. Білецький, М. Нечай, І. Шаповал [та ін.]. Дніпропетровськ : ВПОП «Дніпро», 1994. С. 154–161.
10. Чабан М. Весна надії нашої... Портал «Дніпро-Культура». URL: https://www.dnipro.lib.dp.ua/index.php?route=information/news/info&news_id=85 (дата звернення: 20.05.2022).
11. Чапленко В. Зойк та інші оповідання. Буенос-Айрес, Перемога, 1957. 165 с.
12. Чапленко В. Любов та інші оповідання. Авґсбург, 1946. 32 с.
13. Чапленко В. Малоучок. Київ: Маса, 1927. 92 с.
14. Чапленко В. Мій голос у пустелі: белетристика і полеміка. Нью-Йорк, 1979. 112 с.
15. Чапленко В. Муза. Авґсбург, 1946. 64 с.
16. Чапленко В. На схилі мого віку. Нью-Йорк, 1983. 121 с.
17. Чапленко В. Напередодні (Другий малоучок). *Плуг*. 1929. № 2. С. 47–52.
18. Чапленко В. Пропащі сили: Українське письменство під комуністичним режимом 1920–1933. Вінніпег, 1960. 141 с.
19. Чапленко В. Спрага безсмертя. Нью-Йорк, Вид-во «Наша батьківщина», 1969. 193 с.

Світлана МАРТИНОВА
(м. Дніпро, Україна)

МИХАЙЛО ЧХАН ТА ІВАН СОКУЛЬСЬКИЙ ЯК ПРОТОТИПИ ЛІТЕРАТУРНИХ ГЕРОЇВ У ТВОРАХ ПИСЬМЕННИКІВ ПРИДНІПРОВ'Я

Розглянуто оригінальність авторського осмислення художніх образів знакових постатей літератури Придніпров'я другої половини ХХ століття – Івана Сокульського та Михайла Чхана, які стали прототипами літературних героїв романів Віктора Савченка «Народжений під знаком Цвіркуна» та Василя Ковалюка «Розп'яття». Простежуються способи трансформації авторами фактів життя, вражень, портретних характеристик прототипів у художній світ творів.

Ключові слова: літературний герой, прототип, роман, задум твору, образ.

Одним із принципів дослідження художнього твору відомий критик, літературознавець В.П. Марко – з-поміж інших називав «пошук найрізноманітніших матеріалів про зародження й визрівання задуму твору, збирання відомостей про життєву основу твору та можливих прототипів персонажів» [6, с. 19]. «Чим яскравішим явищем культури та історії є прототип, тим більший сенс набуває його вивчення і зіставлення з образом» [9, с. 280], простеження способів трансформації автором фактів життя, вражень, портретних характеристик прототипу в художній світ твору. Нашу особливу зацікавленість викликають твори, прототипами літературних героїв яких стали письменники Придніпров'я. Зупинимося на романах Василя Ковалюка «Розп'яття» та Віктора Савченка «Під знаком цвіркуна», прототипами літературних героїв яких є поети Іван Сокульський та Михайло Чхан.

Ім'я Віктора Савченка (1938–2016) сьогодні широко відоме в Україні. Він автор цілого ряду науково-фантастичних творів, з-поміж яких романи «Тільки мить» (1988), «Під знаком цвіркуна» (1994), «З того світу – інкогніто» (2003), «Монолог над безоднею» (2004), «Діти Мардука» (2014), книг езотеричних досліджень «І бачив я звірину...», «Пророцтво четвертого звіра: Даниїл», «Сочти число звіря», літературознавчих есе, драматургії, книг реалістичної прози. Без публікацій того чи іншого твору В. Савченка не обходиться жоден

збірник української фантастики. Його титульним твором вважається роман «Під знаком цвіркуна».

У центрі твору – науково-дослідний заклад, співробітник якого Антон Михайлюк займається розробкою нового акустичного методу для прозвучування порід. Інтрига розгортається навколо випадкового перехоплення з ефіру розмови двох істот на недосяжній для слуху звуковій частоті.

Згодом з'ясувалося, що в людському суспільстві існує ще одна, паралельна цивілізація людинокомах «інзекта-гомо». Хто вони, звідки з'явилися і які їхні наміри щодо людей? Ось головне питання, на яке мусять знайти відповідь троє колег: Білокінь, Ткач і головний герой – Антон Михайлюк.

Як виявилось, інзекта-гомо народжуються, здебільшого, від людей та, водночас, вони й не люди. Всю їхню історію, мораль, етику сховано в інстинктах, недосяжних для людей, які *«обплутали себе по руках і ногах умовностями, ... понавигадували таких понять, як честь, гідність, порядність, совість і борсаються в них, як муха в павутинні»* [10, с. 53]. Для інзекта-гомо ці поняття лише правила гри, які можна легко порушити. Формула «розділяй і владарюй» – їхній винахід.

Однак інзекта-гомо не можуть існувати без психічного живлення, яке можна взяти лише в людини. *«Властивість жититися людськими почуттями – необхідність. Негативні людські емоції стимулюють нашу ауру. ... чим могутнішим стає наш колективний розум, тим більше негативної психічної енергії людей він потребує. Це, в свою чергу, призводить до озвіріння роду людського, а відтак – воєн (найчастіше громадянських), нищення самих себе, а отже, і тих людей, які б могли дати життя нашим... Образно кажучи, псується ґрунт, на якому мала б зрости нова повноцінна генерація»* [10, с. 232].

Аби управляти людьми інзекта-гомо присмоктуються до найактивнішого функціонуючого каналу людини (до однієї з чакр) і перетворюють духовну, інтелектуально здорову людину в каліку. Так у Білоконя, після його спілкування з інзекта-гомо, з'явилася цятка в області сонячного сплетіння, у Вакуленка – в ділянці серця. Поява її співпадає з прогресуючою глухотою й сліпотою до чужого болю.

Навколо їхніх постатей тріпочуть крилами ореоли метеликів молі, яка нищить, з'їдає усе – від парусини і целюлози, на основі якої виготовляють магнітну стрічку, на якій на радіо було записано виступ

одного з персонажів роману до енциклопедій, словників, навіть старовинних фоліантів і літописів. *«Так чого доброго вона й історію, і наше минуле з'їсть»*, [10, с. 102]. — розмірковує автор.

Через подачу способів, як саме можна розпізнати представників інсекта-гомо, автор творить психологічно місткий та рельєфний портретний вернісаж героїв твору. Образи друзів, колег Антона Михайлюка миттєво постають перед очима, коли він хоче уявити їх. Інша справа, коли Михайлюк намагається згадати, як виглядають Тхолик чи Посудієвський. Відтворити в пам'яті їхні образи виявилось просто неможливим. *«...спала на думку непомітність Тхолика. ... уявити його обличчя, як скажімо, Вакуленка або Михайлюка, я, скільки не силкувався, не міг. Іноді, перебираючи подумки науковців відділу, я пропускав його й довго потім пригадував, кого ж не вистачало»* [10, с. 30].

Довелось докласти чималих зусиль, щоб відновити в пам'яті зовнішній вигляд Посудієвського. *«А він же стояв тут хвилину тому...» – подумалося. – Або я неуважний, або ж він якийсь непримітний»* [10, с. 66].

Зовні непримітні, такі посудієвські – тхолики поступово позбуваються інтелектуалів-професіоналів, бо *«найрозумніший, найвидатніший з людей – їх потенційний ворог. Він бачить глибше, тямить більше, відчуває тонкіше»* [10, с. 105].

Відчувається, що Віктор Савченко особисто знається на середовищі, де живуть і діють такі персонажі, глибоко розуміється на тому, хто робить справжню науку, а хто, як Тхолик, отримує під керівництвом шкідливою науковою розробкою величезну бюджетну суму. Це не випадково, адже сам Савченко після закінчення Металургійного інституту та аспірантури працював у Макіївському науково-дослідному та Дніпропетровському металургійному інституті, згодом інженером і старшим науковим співробітником у Дніпропетровському відділенні інституту мінеральних ресурсів Міністерства геології України.

Працюючи в Металургійному інституті, познайомився з українським поетом Михайлом Чханом, який мав величезний вплив на формування Віктора Савченка, вклав у його свідомість почуття патріотизму і любові до рідного краю – принципи, які у подальшому стануть домінуючими у творчості письменника. Навіть фантастика, яку звинувачують у «безнаціональності» у В. Савченка має *«українське*

забарвлення і українські корені» [11, с. 289], що виділяє його з-поміж письменників цього жанру літератури.

М. Чхан, який тоді працював старшим інженером кафедри металургійних печей, у паузах між конструкторською роботою заходив у маленьку дослідницьку В. Савченка, і під шум витяжки йому першому читав свої «шухлядні» твори – «Яворині думи», «Гомін, гомін попід зорі», «Світло Славутича», поемний цикл «Чорний шлях» – твори, які можна об'єднати між собою однією, провідною для творчості М. Чхана, патріотичною темою, висловленою з граничною відвертістю. Різні за сюжетом, вони сприймаються як фрагменти однієї думи про історію України та її народу. Твори пройняті бунтарським настроєм, тож не дивно, що жоден із них, (так видно з архіву), не був поданий автором до його прижиттєвих збірок. Та й період їх написання – 1967–1968 роки – був найнесприятливіший для самого Чхана, коли на його адресу лунають постійні звинувачення в «українському буржуазному націоналізмі». Підтвердження цьому знаходимо в пресі тих років (газета «Зоря» 1968 року від 2 червня; газета «Зоря» 1968 року від 29 травня), а також у «Листі творчої молоді м. Дніпропетровська», написаному в червні 1968 року поетом І. Сокульським за участю журналістів М. Скорика та В. Заремби на захист роману Олесь Гончара «Собор».

«Чхан буквально гіпнотизував, перевертав свідомість, – згадував Савченко. – Слова його проникали не тільки в наш розум, а і в самий дух» [8, с. 5]. То ж не випадково свій головний твір В. Савченко присвятив саме йому. Подекуди відчуваєш у Антона Михайлюка не тільки зовнішню схожість (проникливий погляд світло-карих очей), а й інтелектуальний досвід Михайла Чхана.

Антон Михайлюк *«був носієм знань, які втратити було б злочином. Хто зна, чи в світі є ще хоч одна людина, котрій відомо стільки, скільки йому»* [10, с. 124], як і Михайло Чхан, який, за спогадами В. Чемериса, був ерудитом, *«володарем дивної пам'яті, що відала про все. Захоплювався класикою, міг годинами цитувати напам'ять Шевченка, Блока, Лесю Українку, Пушкіна, своїх сучасників, відомих і невідомих. Читав Гумільова, тоді забороненого і був чи не єдиним у місті, хто добре знав творчість цього розстріляного й спалюженого російського поета з ярликом «контрреволюціонера». Чи Євгена Плужника, яким захоплювався і творчість якого знав назубок. Читав Гійома Аполлінера і багатьох молодих дніпропетровських поетів залучив до його творчості.*

Інженер за фахом він був і філософом, і математиком, і істориком, а найперше – поетом» [15, с. 478].

За спогадами Віктора Коржа, Михайло Чхан *«знався на вітрах, на зорях, на травах, знав всі трави по іменах, по запахах» [8, с. 7].* Спостерігаючи за дельтапланеристом, Антон Михайлюк говорить: *«Я знаю цей вітер. Це низовик. Вгорі він значно слабший» [10, с. 71].*

Михайлюк часто говорить і думає, як Михайло Чхан: *«Вчинок є тільки тоді вчинком, коли долаєш у собі страх і нерішучість...» [10, с. 47].* У цій фразі Михайлюка так і відчувається відгомін Чханівського вірша *«Честь і чесність»*. Або візьмемо іншу, яку той же В. Савченко постійно наводить у своїх спогадах про М. Чхана: *«Ти знаєш, народ – це не ті люди, що живуть зараз, народ – це річка, яка тече в часі, це цілі покоління. Прийде час, і ця річка очиститься, стане здоровою, вода її буде прозорою» [8, с. 2].*

Риси характеру Михайла Чхана вгадуються і в іншому герої роману – Михайлові Білоконю, який не терпів “людського вакууму”, *«шухляди його письмового столу були забиті книгами й журналами з термодинаміки, а на столі можна було помітити аркуші, списані математичними, хімічними та фізичними символами»*. *«...здалося, що Білокінь зовсім не сидить, а рухається. Тільки не в просторі, а в якомусь іншому вимірі; впевнено, не збочуючи, і не відвертаючи уваги на дрібниці, до мети, яка стала законом його життя» [10, с. 44].*

Розповідь у романі ведеться від першої особи, що підсилює ілюзію достовірності. Образ оповідача, який, водночас, є одним із персонажів роману, особливий у структурі твору. Він має безпосереднє відношення до тих подій, про які розповідає. Це його першого Михайлюк утаємничив у своє відкриття розмови двох істот, йому першому розповів про дивний феномен на цвинтарі, його залучив до занять дельтопланеризмом, аби той переконався в достовірності існування кістяка в три людських зрости з воронованої сталі, на якому зберіглася портупея. Саме оповідачу належить зробити висновки, які проливають світло на багато явищ, описаних у романі, що «інзекта-гомо» і «міраж» на цвинтарі, археологічна знахідка на Донбасі і «експонат» у музеї із зображенням цвіркуна взаємопов'язані. Виявляється, *«інзекта-гомо не причина, а наслідок. Причина – “міраж”*. *Це символ, джерело духу їхнього, те, що живить їхню психічну ауру. Не стане “міража”, перестануть з'являтися на світі*

виродки. Принаймні не матимуть умов для розвитку», [10, с. 282] – доходить автор висновку.

І, врешті, завдяки дивним чином вцілілому рукопису оповідача, який потрапив до рук морфоїстоти, ми дізнаємося про усі описані події.

За способом мислення, світоглядними переконаннями, манерою мовлення (лаконізм, точність думки) оповідач нагадує самого автора. Його присутність інтуїтивно відчувається протягом усієї розповіді. В окремих фрагментах роману прочитуються факти біографії самого Віктора Савченка, який, як і персонаж роману, рано втратив маму, паралельно з основною науковою роботою займався літературою, писав прозу, твори довго виношував у думках, відвідував літературне об'єднання при Спілці письменників, працював у дослідницьких закладах, мав часті відрядження на шахту «Донбасвугілля», спускався у штольні.

Саме під час одного з таких відряджень персонаж роману і побачив дивний блок, невідомо з якого матеріалу, на абсолютно рівних поверхнях якого було чи то вибито, чи то випалено електродугою якісь карлючки, схожі на ієрогліфи. *«Придивившись до тих значків, я завважив, що вони нагадують коників-цвіркунів» [10, с. 89].*

Образ-символ цвіркуна відіграє важливу роль у структурі твору, зумовлює його глибоку філософську смислову наповненість. Вперше виникає як припущення оповідача, що джерелом звучання дивних голосів може бути цвіркун, далі згадується Білоконем, як знак, випалений на стіні печери в Південній Африці, де відбувалася сцена оживлення Білоконя. По мірі сюжетного розгортання приходить усвідомлення, що цвіркун – схематичне зображення комахоморфної істоти, останки якої знайшли при побудові шахти. Кульмінацією розгортання сюжету є прихід епохи Цвіркуна, який позначений побудовою нового порядку, де кожен індивід знав своє чітко визначене місце, де найвищим злом вважалось інакомислення. *«...такі просто зникали і про них їхні близькі навіть боялись розпитувати» [10, с. 328].* Прихід цвіркуна означений руйнацією духовності й інтелекту, а разом і їхніх носіїв, бо кожен крок людини до пізнання світу і себе – це крок до викриття морфоїстот. Отже, постає проблема збереження людської сутності.

Створюючи модель імовірного суспільства, де приходить епоха Цвіркуна, письменник основну увагу зосереджує на ідеї: застерегти світ від повернення тоталітаризму.

Віктор Савченко, як учасник українського правозахисного руху, на власному досвіді знає про його небезпеку. 1968 року, як респондент «Листа творчої молоді м. Дніпропетровська» він опинився на лаві підсудних разом з Іваном Сокульським та Миколою Кульчинським. Був засуджений на 2 роки умовно з трирічним випробувальним терміном (1969 – 1973). То ж деякий час перебував під підпискою про невіїзд, у його квартирі був проведений обшук, книга, яка повинна була вийти у видавництві «Промінь» 1969 року так і не побачила світ. Тому В.Савченко писав багато років її в стіл.

Перша публікація – повість про молодих наукових працівників «Я ще повернусь» була опублікована 1972 року в донецькому журналі «Донбас». У результаті цієї публікації редакторів журналу Костянтина Тесленка та Григорія Кривду зняли з посад і звільнили з роботи. Адже у В. Савченка на той час ще не закінчився термін умовного ув'язнення. В окремому виданні цей твір побачить світ лише через десятиліття, коли у видавництві «Молодь» вийде його дебютна збірка «Тривожний крик папуги».

За словами Віктора Савченка, роман якраз і написаний у пам'ять про «тривожні часи цькувань». У такий спосіб він набуває ознак твору-попередження, основна мета якого й полягає в попередженні й застереженні від тих небезпек, що можуть загрожувати людству. Таке філософське, соціальне навантаження твору відразу переводить роман у розряд соціально-психологічної раціональної фантастики, принаймні так характеризують фантастичні твори у яких порушуються глобальні проблеми розвитку і занепаду цивілізацій, пошуку сенсу буття.

Віктор Савченко завжди приділяв велику увагу підтексту, вважав його душею твору. За його словами, у фантастиці формування підтексту чи не найскладніше. Найчастіше, як стверджують дослідники, підтекст у фантастичній літературі формується завдяки єдиному принципу відображення дійсності, в якому елементи реальності поєднуються чудесним і надприродним шляхом, що й спостерігаємо у сцені смерті й оживлення Білоконя за допомогою життєвої енергії чаклуна Мірамбо, «впізнання» Ткачем свого рятівника за спогадами не з минулого, а з майбутнього, проникнення «цвіркунів» з іншого виміру, у провалах часу.

«І головне, якою б “крутою” не була фантастична концепція, вона повинна чітко проєктуватися на проблеми сучасності. ... Я навмисне не акцентував увагу на місці і часі подій. Вони могли відбутися в Україні,

Білорусії, Росії, втім, як і в будь-якій іншій посттоталітарній державі. Кістяки-велетні, що спочивають на людських кістках, існують скрізь, де до влади приходили ті, хто не боявся “смертного гріха”. Вони – кістяки – несуть подвійну функцію: з одного боку, підживлюють своїх нинішніх послідовників, з іншого, (якщо про них, звісно, стає відомо широкому загалу), нагадують про найбільшу трагедію народу. Що переможе: ідея утворення формації за типом мурашиної купи, на чолі якої стоятиме одна “матка”, чи логіка розвитку людського суспільства?» [10, с. 335].

Письменник загострює увагу на проблемах сучасності аби показати на прикладі минулого, яким може стати майбутнє, а головне – «допомогти розглянути комаху всередині себе. Розглянути і позбутися її, поки вона зовсім не витиснула людину. Мабуть, це основне, заради чого написаний твір», – підсумовує автор [10, с. 335].

Образ людини як уособлення вічної самоцінності, незалежності від епохи, ідеології набуває концептуального змісту у творчості шістдесятників, до яких належав Віктор Савченко, як і інший письменник – Василь Ковалюк (1937–2000). Він добре відомий як майстер новели. Цей талант письменника сповна проявився і в широкомасштабному творі – романі «Розп’яття», що побачив світ у видавництві «Січ» 1995 року.

Роман Василя Ковалюка (1937–2000) «Розп’яття» побачив світ у видавництві «Січ» 1995 року. Прототипом центрального образу роману Івана Долі став поет Іван Сокульський, якого Ковалюк знав ще з 1960-х років. Зав’язка роману – поїздка Івана Долі на могилу князя Святослава і його уявна розмова з князем. Ця подія стала початком розгортання основного конфлікту твору між Іваном, який взяв у супутники собі князеву заповідь: «Готуйтеся, іду на вас» і «несхитною» системою. Там на могилі вперше вчув слова князя: «*Ти, хлопче, вийшов на великий шлях... І стоїш на роздоріжжі. Позаду – дерево життя... Попереду – дерево пізнання... Що вибереш?*» [3, с. 6].

Цей епізод письменником було використано не випадково. У біографії самого Івана Сокульського трапилася подібна історія. 14 травня 1968 року, після вечора поезії у Палаці культури Придніпровська, організованого Клубом творчої молоді м. Дніпропетровська, група його учасників здійснила поїздку на могилу князя Святослава у с. Микільське-на-Дніпрі Солонянського району Дніпропетровської області. Поїздка породила міф про меч Святослава, знайдений біля могили князя. Міф діяв і ширився в просторі і кожен, переповідаючи цю історію, по суті, «ставав

учасником дійства, в глибині душі мимовільно бажав опинитися там – з поетами...., бо там відчувалося життя», – згадувала Раїса Лиша [5, с. 14]. Той меч для молоді стане символом лицарства й боротьби за свободу. Блискавично поширився сам собою вірш І. Сокульського «Святослав»:

*Святославе, вою наш, устань!
Святославе, знову печеніги!
Де клекоче гнівом Дніпрельстан,
Вихопи меча свого із піхов!* [11, с. 70]

Пізніше і вечір поезії, і поїздку назвуть «контрреволюційною вилазкою» [4, с. 4], а його учасниками й організаторами пильно зацікавляться органи держбезпеки.

Саме поїздка на могилу князя стане приводом для арешту Івана Доля і засудження до вищої міри, яку з часом замінять на п'ятнадцять років ув'язнення в таборах суворого режиму. Це була найперша сходи́нка до великої і довгої дороги на Голгофу, якою Іван Доля, як і Іван Сокульський, «під регіт доби» (вислів Сокульського) пішов свідомо. Біблійний образ хреста, закладений у самій назві роману, підтверджує справедливість справи, за яку боровся герой, – через асоціацію з образом Христа, який сам ніс свій тяжкий хрест, що на ньому його розіп'яли.

Тільки розуміння правоти обраного шляху дозволило Івану Доля пройти через концтабірні нетрі, «не зламатись», «не потюрмитися» (вислів І. Сокульського). А пройшовши «кам'яний мішок» карцеру, відчуті «моральну перемогу» над своїми катами. «Знаю і те, що не можу нічого закинути собі; привело мене сюди таки моє синівство до вас, що не пусті для мене слова: мати і син», – звертається Сокульський у листі до матері 03.03.1981р. [13, с. 53]. Іншим разом пише дружині: «Саме тим я й спокійний, що правда – жива. Коли я тут, не виходячи з цього кам'яного мішка, в розлуці з вами! – можу бути радісний, а то й щасливий, то хіба це не доказ, що не тяжить наді мною ніякий негідний вчинок» [13, с. 73].

У таборі Доля зустрівся з такими ж внутрішньо вільними людьми, як філософ Дмитро Однородько, у його уста вкладено багато з того, що пізніше вичитаємо у «Листах на світанку» Івана Сокульського, отець Андрій, який навчив читати Біблію й молитися, спілкування з яким допомогло зрозуміти своє земне призначення. «Зчепившись в зятятому єдиноборстві з брехнею, я маю лиш одну підпору – власну свідомість. Свою не убійну душу», – говорить о. Андрій [3, с. 98].

Сокульський, перебуваючи в камері-одиначці, як приклад найбільшого, найжорстокішого обмеження права людини – зазіхання на душу, її божественну суть, наводить Шевченківський вислів «І помолитись не дають», який вразив його своєю точністю.

«Без віршів і молитов чи ж зумів би я бути у світі, що відкривається в моїй тісноті (камері)? Без них чи міг би я бути в своєму липні?» [13, с. 386], – напише І. Сокульський. Саме перебуваючи в таборі він укладає «Чистопільський зошит», куди увійшли поезії в яких осягнення «внутрішньої будівлі», духовного ества людини, в заповітній глибині якого мерехтить іскра Божественного світла. «Світло» – ключове слово художнього світотворення митця, сам обрис якого завжди асоціювався зі словом «світлий»:

*Ніч схилилася. Станули тіні.
Світить владу і спів – Обличчя.
І зсередини креслить лінію...
Чуєте: Будівничий?! [14, с.241].*

Описуючи табірну атмосферу автор включає в оповідь елементи сновидінь-марень, які допомагають у розкритті психології Долі, його морального, естетичного, філософського осмислення дійсності.

Оперуючи словами-символами, характерними для творчості Івана Сокульського (*степ, Дніпро, камінь, дорога, небо, світло*) мова сновидінь, породжує значну кількість смислів, зумовлених творчим задумом автора, власне, усією атмосферою твору.

Вперше елемент сновидіння з'являється через хворобу в таборі. Тоді привидився собі Іван самотнім серед степу журавлем, який летить і летить, вертаючись додому, «небесними дорогами». Летить до Дніпра, «до свого чистого та світлого безмежжя», і ніяк не може долетіти. *«То може з курсу збився? Приглядається Іван, а скрізь ніби й не люди – одні лише муляжі, воскові фігури. А це його народ, заради котрого пішов на Голгофу»* [3, с. 99].

Пригледівшись пізнає Іван Гриня Ярослава, котрий видав день зустрічі хлопців на могилі київського князя. Побачив і зруйновані Храми, і вмерлі села, і забур'янені, забуті могили предків... *«Свавілля зла не знало меж. Від побаченого потьмарилися очі, бо не було змоги дивитися на ту вселенську руйнацію»* [3, с. 100].

Цей сон для Івана Долі був як «ковток гіркої надії», бо так і не долетів до Дніпра, як «присмак волі», яку в нього відняли надовго.

Іншим разом наснилася пустеля, якою він нескінченно блукає у пошуках джерела і п'є, але ніяк не може втамувати спрагу. Цей сон є майстерним розкриттям «паралічу духу», внутрішнього стану безвиході, у яку потрапив Іван після розмови з Графом, який збирається від'їздити із зони, а замість себе хазяїном хоче залишити Долю.

То, раптом, являється йому уві сні, наче вся в маках, «вибагрянена» Україна і «вичервонений» поріг Ненаситець. То кров дружини князя Святослава, свідком загибелі якого стає Доля.

Образ Ненаситтю, порогів не випадково час від часу з'являється у сновидіннях і спогадах Долі, бо ж сам Сокульський пороги «любив до самозабуття» [2, с. 157]. Пороги – «камінь, що не мовчить» (вислів Сокульського) були для нього символом незнищенності України, нескореності, незламності духу.

Пороги є!

Неправда, що їх знищено.

Треба лише, пливучи Дніпром,

уважніше дивитися у воду, – напише Сокульський

в одному із останніх своїх віршів.

Пороги – наскрізний образ його творчості, що сягає «архетипів свідомості» українця (вислів Сокульського), – образу каменю, який для поета має символічне значення основи, тверді, нерозпорошеності, священного осередку, де сходяться всі площини буття.

«Порогами» назве свій часопис, що стане «улюбленим дітищем останнього «вільного» періоду життя і творчості митця, виявом його багатогранної особистості.

Через сни-марення, спогади і роздуми героя письменник майстерно вплітає в сюжет яскраві картини з життя предків Івана, котрі увічнили себе ще з часів Запорозької Січі, діда Максима, якого розкуркулили і вислали з України, батька, який поліг на фронтах Другої світової. То ж зрозуміло, що такий родовід Долі сприяв його прагненню пробудити ближніх від безпам'ятства, свідомо ставши на шлях «служіння Україні». «Україна стала моїм словом і ділом», – скаже в автобіографії І. Сокульський і забезпечить ці слова вартістю власного життя українського поета, багатолітнього політв'язня, невтомного правозахисника.

Своєрідне суголося спостерігається у потрактуванні прізвища героя і його індивідуальної долі. Рецепція міфологеми *долі* корелює з міфологемою дороги і хреста. «*Боже, дай мені сили пронести свій хрест*

і не розгубити правдоньки на дорогах, які обрав для себе, над життєвими вирвами», – просить Доля [3, с. 4].

Мотив гідного подолання життєвого шляху у романі звучить в унісон із ідеєю зумовленості долі, як у «Листах на світанку» І. Сокульського: *«Найважливіше для нас є те, що вона є в нас, наша доля, що їй нам послано Богом. А якщо вона й нелегка в нас, це аж ніскільки її не принижує, не знецінює. Що є легкого на землі? Все маємо відстоювати, за все маємо платити дорогою ціною. Легкою є хіба що відсутність, не причетність. Коли ж таки присутній у цьому світі, то для тебе вже й готова вона – ноша твоєї присутності»* [13, с. 229].

Гострота сюжетних колізій роману тримають читача в постійній естетичній напрузі. Характерною щодо цього є сцена втечі Івана Долі з табору. Непритомний, ледь врятувавшись від кулі конвоїра, він лежить в ярузі і зустрічає свою рятівницю – вогненно-руду лисичку. Здається, то *«ліс «розкрив йому свою добру душу, пославши в провісниці свою помешканку, яка вивела його на стежину, котра простувала до ледь помітного будинку, до маленького вогника у вікні»* [3, с. 172].

Це був не просто порятунок, а ще й несподівана зустріч зі своїм (виявляється живим) дідом Максимом, який сам колись утік від розстрілу, і понині жив без свого імені, під чужим.

Виділяючи цей епізод у творі, поетеса, літературознавиця Наталка Нікуліна особливо наголошувала на його притчевості. Притча, як «вставний» елемент у структурі твору зустрічається й у сцені розмови Івана з душею – горлицею матері Ярини Климівни, яка заглянула у віконце камери смертників, де чекав присуду своєї долі Іван. Іншим разом вона сиділа на вікні під час судового процесу. *«Якби не вона, то певне і не стачило б сил сказати суддям те, що про що думав і що так боліло».* [3, с. 71].

Сцена суду над Іваном Долею виписана з особливою достовірністю. Василь Ковалюк був присутнім на обох, 1970 і 1981 років судових процесах над Іваном Сокульським. Незабутньою для нього стала промова на суді, коли Сокульський звернувся до суддів українською і попросив, щоб його *«судив наш суд український, на рідній українській мові. Це було дуже сміливо на той час»*, – згадував письменник [7, с. 2].

Як і його прототип, Іван Доля, здобувся на відвагу відкрито заявити на судовому процесі про своє право бути українцем і вільною людиною. Доля повертається в рідний край, коли Україна вже стала незалежною

державою. Зустрічає своїх істинних друзів і розчаровується в тих, хто на догоду кон'юнктурі зрадив своїм принципам. Почує про нових «демократів» – колишніх партійних функціонерів. Зустріне свого колишнього слідчого Подільського, у бесіді з яким так і чується відгомін вірша Сокульського з циклу «Сад досад»:

*Одні слова, де гріло і горіло.
Порожній жест, де справді був порив.
Остання ситість, де жило й боліло.
Задуха, де ревли вітри.
«І все змогли! І все здолали!
Далекі далі!..» Ладаном – хвала.
Великий галас – там, де бути славі.
Велика дірка – там, де ціль була.*

Іван Доля активно включається в суспільно-політичне життя, як і Іван Сокульський, який після звільнення стає одним із засновників обласного Товариства шанувальників української мови ім. Д. Яворницького (згодом «Просвіта»), як член оргкомітету бере участь у підготовці установчої конференції обласної організації Народного Руху України (серпень, 1989), очолює обласну організацію Української республіканської партії, стає активним учасником політичних акцій, вінцем яких стало проголошення незалежності України.

Символічними є останні слова твору з виступу Долі на мітингу: «Згадайте, люди, на якій землі стоїмо?». Вони звучать в унісон з програмною статтею Сокульського «Хто ми без України?», якою відкривалось перше число «Порогів» (1989).

Звертання героя до пасивних, байдужих, невіруючих є поштовхом до думки про майбутнє незалежної України і, водночас, Василь Ковалюк, пристрасно застерігає Україну від будь-яких спроб повернення до «сталінського соціалізму».

На думку поета Віталія Старченка, роман «Розп'яття» став одним із перших романів в українській літературі на гострополітичну тему, які побачили світ у 1990-і. Водночас, за власним зізнанням Ковалюка, цей твір – його діалог із самим собою, спроба віднайти свій ідеал, своє місце, свою позицію в тих процесах, які протікали у кінці 1980-х – початку 1990-х років.

На час виходу роману Василь Ковалюк був автором книжки новел «Спалахи» (1972), повістей «Дума про трьох братів» (1977), «Передзвін» (1981), «Дерево твоєї весни», «Горобина ніч», збірки новел та оповідань

«Невтолима спрага» (1986), роману «Крута верста» (1990), головним редактором Всеукраїнського транспортного тижневика «Придніпровська магістраль». Він всіляко підтримував відродження українського Слова. Як і більшість письменників краю, активно включився у громадську діяльність. Очолив Комітет захисту Дніпра і малих річок, діяльність якого була спрямована на боротьбу із забрудненням, у тому числі радіаційним, повітря, води, землі, надр, боротьбу за збереження дніпровських плавнів, проти руйнації фортеці Кодак внаслідок кар'єрного добування граніту. Може тому одним із змістовних елементів роману в Ковалюка виступає пейзаж, який складає психологічний, емоційний фон розвитку сюжету.

Особливий, неповторний колорит твору надають, вкраплені у канву розповіді, рядки з віршів Т. Шевченка, В. Стуса, М. Чхана, який виступає в романі в образі Богдана Шелеста – «зривного, оригінального, ... неперевершеного поета», рукописи якого «передавалися на філфаці з рук у руки», а виступи залишалися в пам'яті «на всеньке життя». Думка Шелеста про завдання поезії «*треба, щоби вірші були не до часу, а вічність несли*», щоб було притаманне «почуття болю», якраз характеризують творчість самого Михайла Чхана – поета масштабного, глибоко національного, українського духом і розмахом, у якого національне переростає на значно ширші горизонти.

«Шухлядний» вірш Чхана «На чотирьох вітрах лютує роздоріжжя», який Шелест читає Долі і його товаришам, під час поїздки на могилу Святослава, звучить як «заклик до пробудження».

*На чотирьох вітрах лютує роздоріжжя,
неначе розпина на чотирьох хрестах:
не докатує пан, так злий кримчак доріже;
там шляхтич насіда, там турок смерть простяг.
І на печаль – печаль.
І бовваніє камінь,
де карби скреготять – аж боляче зіркам!
Куди не поверни, загинеш на смерканні;
якою не рушай, там паля чи аркан.
Ліворуч шлях чига московською петлею [16, с. 171].*

Образ Михайла Чхана, якого письменник виділяє в літературному середовищі, підтверджує, згадану вже думку В. Савченка, про величезний вплив М. Чхана на свідомість цілого покоління дніпропетровських «шістдесятників», «сімдесятників», на творчості яких «позначилися патріотизм, громадянська свідомість, біль Чхана» [1, с. 7].

В особистій бібліотеці І. Сокульського зберігалася збірка Михайла Чхана «Грані» (1966), пізніше названа програмною. Збірка, усіма гранями віддзеркалювала буття людини. Та вміщені в збірку і, якимось дивним чином, пропущені цензурою три вірші «Фараон», «Тінь», «Честь і чесність», у яких дошкульна критика на «застійних» лідерів, та й сама назва збірки, що асоціювалася із закордонними «антирадянськими» «Гранями», ускладнили особисте життя Чхана. Він зазнав утисків.

На титулці книжки дарчий напис М. Чхана: *«Івану Сокульському, щоб не били його за помилки, щоб не бив шибок, а боровся за мову розумом і знаннями. 18.05. 1966 року»*. Книжка підписана через п'ять днів після виключення Сокульського з комсомолу і відрахування з університету із формулюванням «за недостойну поведінку». За словами ж самого Сокульського *«за усвідомлення важливості й необхідності того духовного стрижня, що ним є національне для людини»*.

Прототипом головного героя твору став Іван Сокульський, водночас, як вказано в анотації до книги, Іван Доля – це узагальнений образ українських патріотів, що боролися за незалежність України в часи тоталітаризму від повернення до якого застерігають автори обох романів. Як відомо, образи літературних героїв не тільки відтворюють окремі риси прототипу, а й відображають тип особистості, характерний для певної епохи.

Віктор Савченко, Василь Ковалюк, як і Михайло Чхан та Іван Сокульський, які стали прототипами літературних героїв у романах належать до одного покоління, «шістдесятників». Умонастрої цього покоління повною мірою відбилися у світогляді авторів і їхніх героїв. «Життєва основа» творів, спорідненість прототипів і літературних героїв, «фокус» письменницької уваги на найважливіших фактах біографії, світоглядній позиції героїв, зв'язки між твором і обставинами життя авторів – все це робить романи Віктора Савченка і Василя Ковалюка важливими для відтворення цілісної картини літератури Придніпров'я другої половини ХХ століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Антологія поезії Придніпров'я*. Дніпропетровськ: Січ, 1999. 415 с.
2. *Вівташ Ю.* «Пороги є!». Післяслово до збірки І. Сокульського «Владар каменю». Київ: Український письменник, 1993. 159с.
3. *Ковалюк В.* Розп'яття: роман. Дніпропетровськ: Січ, 1995. 285 с.

4. *Лист творчої молоді м. Дніпропетровська*. Фонди ДНІМ.
5. *Лиша Раїса*. Пороги – міт волі. / Вступна стаття до книги вибраного «Пороги»: літературно-мистецький і громадсько-політичний журнал. Вибране. Київ: Смолоскип, 2009. 624с.
6. *Марко В. П.* Аналіз художнього твору: навч. посібник. Київ: Академвидав, 2013. 280 с.
7. *Нікуліна Н.* Шлях, яким веде доля. Про роман «Розп'яття» В.Ковалюка. Машинопис радіопередачі з циклу «На полі «Слова». 15.XI.1996р. Архів музею «Літературне Придніпров'я», арх. папка Нікуліної.
8. *Нікуліна Н.* Спомин про козака Михайла. Машинопис радіопередачі з циклу «На полі «Слова». Архів музею «Літературне Придніпров'я», арх.папка Нікуліної.
9. *Прообраз, або Прототип // Літературознавча енциклопедія*: у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. Т. 2: М–Я. С. 280–281.
10. *Савченко В.* Під знаком Цвіркуна: фантастичний роман. Дніпропетровськ: Дніпрокнига, 2004. 342 с.
11. *Сахно Л.* Етюди про фантастику. *З любові і муки...: літературно-художнє видання*. Дніпропетровськ: ВПОП «Дніпро», 1994. С. 283–295.
12. *Сокульський І.* Означення волі. Дніпропетровськ: Січ, 1997. 351с.
13. *Сокульський І.* Листи на світанку: Кн.1. Епістолярна спадщина 1980–1982 років, документи, фотографії. Дніпропетровськ: Січ, 2001. 517 с.
14. *Сокульський І.* Лірика. Дніпропетровськ, 2010. 313с.
15. *Чемерис В.* Нарекло товариство ту річеньку Жовтою... *Чемерис В. Три шаблі над скарбом. Історичні повісті. Оповідання. Есе. Спогади*. Дніпропетровськ: Пороги, 2004. С. 474–498.
16. *Чхан М.* Вибране /упоряд. С. Мартинова. Дніпропетровськ: ВАТ «Дніпрокнига», 2007. 407 с.

Лариса СТРЮК
(м. Кривий Ріг, Україна)

КОСТЯНТИН ДУБ ПРО ПОЕТИКУ ЗАМЦЕРЛИ НЕЗАЛЕЖНОСТІ МИКОЛИ МИКОЛАЄНКА

Гортаючи монографію Костянтина Семеновича Дуба «Замцерла Незалежності: поетика Слова Миколи Миколаєнка», перед читачем постає Поет Доби незалежної України, романтично піднесений, гордий у своїй задумі, мудрочолий, безстрашний борець проти зла. Знаменним є те, що К. Дуб обрав для свого дослідження поетику слова письменника-ювіляра, який у грудні 2019 року святкував би столітній ювілей, але не судилося, бо серце Миколи Миколаєнка за два тижні до ювілею перестало битися. До цієї знаменної дати він підготував своєрідний творчий звіт – шеститомне видання своїх творів «Віща Зоря», у якому представлено твори, написані протягом вісімдесяти років, починаючи від 1937 до 2017 року. Найбільш плідними для поета були роки Незалежності. Твори, що вийшли в цей період увійшли до 2, 3, 4, 5 і 6 томів. К. С. Дуб зазначив, що *«у кожному томі визначені проблеми злободення з усіма колізіями»* [1, с. 6], проглядається прагнення митця *«поєднати збірки в одну художню данність»* [1, с. 9]. Шеститомник «Віща Зоря» панорамно представив життя українського народу на майже столітньому відтинку часу, пропущене через палке серце і чіпкий розум митця, якого хвилювала доля Батьківщини.

Письменник був свідком визначних подій епохи. Він народився у вирі громадянської війни. Своєрідно охарактеризував буремний 1919 рік, рік народження нашого поета-земляка, Юрій Яновський у романі «Вершники», основну думку якого виражено у словах: *«Тому роду не буде переводу, в котрому браття милують згodu»*. Саме цією думкою був одержимий і сам Микола Миколаєнко, який все життя присвятив плеканню духовності кількох поколінь українців. Він прагнув, щоб над Україною завжди світила Вічна Зоря Незалежності. Прадавня Замцерла стала його провідною зіркою на життєвому і творчому шляху, вона його надихала й окрилювала, духовно зміцнювала у важкі хвилини, під час тяжких випробувань долі як для нього самого, так і всього українського народу, з глибин якого він вийшов. Письменник бачив своє призначення

в тому, щоб «нащадкам пам'ять зберегти Про наш народ і його культуру» [4, с. 170]. Шеститомне видання «Віща Зоря» стало книгою пам'яті про буття українського народу у сприйнятті майстра слова.

Звертаючи увагу на авторський синерген, К. С. Дуб у своєму дослідженні згадує і про ключові факти з біографії митця, які визначили його світовідчуття та світорозуміння, сформували його як людину і як письменника. Зокрема, літературознавець вказує, що поет народився у селі Мар'янівка на Криворіжжі у багатодітній родині. Батько його був хліборобом і рудокопом, що на той час було характерним явищем для Криворіжжя. Він загинув на фронті під час Другої світової (1944). І це не могло не позначитися на творчості письменника, його ставленні до війни:

*І знову кров за незалежність лється,
на бій за Україну йдуть її сини.
І прапор синьо-жовтий гордо в'ється,
несе прокляття зачинателям війни [7, с. 195].*

Самого Миколу Миколаєнка теж обпалила війна, він став інвалідом війни II групи, полковником запасу, який не здався, пройшов нелегким шляхом ветерана праці, став членом Національних Спілок письменників та журналістів України, вів активне громадське і творче життя. Підтвердженням цьому є зміст та енергетика шеститомного видання творів письменника, яке і лягло в основу дослідження К. С. Дуба, який звернув увагу на поетику назв збірок поезій Миколи Миколенка «Тепловій», «Патериця», «Віно», «Замцерла», «Чорнотроп», «Отже», «Вечірній блюз», «Холодна осінь», «Тестамент», «Заміноване поле», «Мудрий дар», «Сад кохання», «Чарка Сонця», «Вишиванка від євшану», «Українські джунгли», «Місячний камінь», «Крила Ікара», «Радість – яко мудрість», «Велика тайна», «Ахіллесова п'ята», «Причал Печаль», «Гірко!..», «Усмішка Джаконди», «На краю безодні», «Вулкан заговорив...», «Полиновий сумерк», «Ганнібал – біля воріт!», «А кінь – ірже..», «Остання заграва», а також на поетику назви кожного окремого твору, який привернув увагу дослідника. Як, наприклад, у вірші «Життя – жорстока битва», на думку літературознавця, життєвий шлях ліричного героя представлено у трагіко-драматичному дискурсі, що розкриває глибини змісту самої назви твору, а також своєрідності світовідчуття власне автора:

*Народився під грім гармати, гину під гарматний грім, –
не здавайтесь, боріться, бережіть свій рідний дім.
Жити в світі – не прогулка, боротьба жорстока це,*

*де на тебе всі полюють: що не крок – нове сільце.
Повніться відваги й сили, розраховуйте снагу,
не здавайтесь ніколи: в спеку, в бурю, на снігу.
Мужичку сумнівів долайте, перейдіть яри обід
і не лайте власну долю, бо найкращий – білий світ.
Як не тяжко в світі жити, ви – співаючи! – живіть:
ви людського роду, любі – українська щедра цвіт» [7, с. 244].*

Цей твір дослідник цілком правомірно назвав «своєрідним заповітом Поета сьогodнішнім і завтрашнім поколінням» [1, с. 127], в якому відлуння минулих битв і заклик, спрямований до кожного українця, боронити Україну, бути мужнім на тернистому шляху, призначеному долею. На думку літературознавця, ключовим словом-домінантою поезій Миколи Миколаєнка, що увійшли до шеститомного видання, є слово «життя». Це аргументовано доводиться і підтверджується у монографії багатьма прикладами з творів М. Миколаєнка. Одним з таких творів є вірш «Життя іде», що, на думку К. С. Дуба, перегукується із відомим виразом Ліни Костенко «Життя іде і все без коректур»:

*Життя іде – через пороги рине,
І серце дії прагне – жарко грудям.
Дніпро тече, мов Доля України,
Живе народ, що був, що є, що буде! [2, с. 298].*

Дослідник відзначив, що «ліричний поліфонізм поета Придніпров'я індивідуально неповторний» [1, с. 17]. Літературознавець зацентрував свою увагу в монографії на провідних структуротворчих особливостях лірики Миколи Миколаєнка та своєрідності їх виявлення у філософських, морально-етичних та естетичних аспектах. Поета надихала любов до рідного краю, закоханість у природу, бажання в слові втілити її красу та багатоголосся, що підтверджують рядки:

*Заговорили жайвори до мене
з гаїв озвались ніжні солов'ї,
Я чую гомін ясенів і кленів,
ставків, річок, озерець, ручаїв...
Їх слухати готовий знову й знову,
як обіцянку щастя провісну.
Тече блакитний вітер світанковий,
голубить ніжно сиву ковилу...
звучало всюди українське слово,
що рідне і людині, і зелу [7, с. 88].*

Дослідник помітив і цілком правомірно відзначив, що «Микола Миколаєнко створює поетично-філософську концепцію світу, природи,

космосу. Таким смислотворчим засобом є солярна, дотиково-відчуттєва метафора з усім рослинним, лісовим, квітковим і тваринним царством. Кожна з метафор у контекстуальному вжитку увиразнює неповторну індивідуальність творця поезій» [1, с. 33]. На підтвердження художнього багатоманіття поета К. Дуб наводить рядки з вірша «Степова волошка», які випромінюють любов до рідного краю, саме так М. Миколаєнко ніжно і образно називав Кривий Ріг:

*Кривий Ріг мій, вітрами овіяний,
край безкрайній пшениці й руди.
Ти – мовби сніп з ваговитим колосом,
із налитим ядерним зерном.
Як до тебе, скажи, не пригорнешся
своїм трепетним ніжним крилом!* [2, с. 30].

У кожному творі проглядається світовідчуття власне автора, його прагнення одухотворити, персоніфікувати навколишній світ, повернути інших у віру природолюбства, краєлюбства, людинолюбства, Батьківщинолюбства. За твердженням літературознавця, «поет вболіває за нинішнє і прийдешиє покоління українців, щоб не губили «державу молоду» [1, с. 46], дбали про Батьківщину, не маліли душею, не занедбали «достойнство і честь» [1, с. 46]. Рядки вірша «Такий наш хрест» схвильовані, насичені риторичними фігурами, окреслюють зверхзавдання поета:

*Як з віч коростяву полуду зняти –
побачить велич рідної землі,
відчути пахіт степу,
шепіт жита
і сокола на гордому крилі!* [1, с. 47]

Не обійшов увагою дослідник образ степу в поезіях Миколи Миколаєнка, вказавши, що «концепту Степу в образній його функціональності належить позиція архетипного, універсального й енергетичного елемента макрокосму поезії Миколи Миколаєнка» [1, с. 47]. Гімн степам рідного краю, гімн Україні звучить у перейнятих патріотизмом рядках поета: «*Степи, степи!.. Моя колиска вічна. Ласкавий цвіт. Легенда героїчна*» [1, с. 47], «*Ти вічно житимеш, безсмертна Україно, хоч зневажає тебе лютий українофоб*» [1, с. 136], «*У безвісті народ мій славний не загине, творив нас в милості Всевишній, а не бракороб, Ти вічно житимеш, безсмертна Україно!*» [6, с. 218]. Саме

тому не викликають сумніву у щирості поета рядки з поезії «На краю безодні»:

*...моя ж-бо доля – рідна Україна...
Я перед Небом вже проповідав:
моє правдиве слово – мов перлина!
Усе життя про Батьківщину дбав
і залишився її вірним сином [7, с. 28-29].*

Проблема поет і народ, поет і Україна наскрізно проймає всю поетичну творчість Миколи Миколаєнка. Це засвідчують ретельно підібрані К. С. Дубом рядки з віршів поета та вміщені у монографію, з поміж яких можна виокремити рядки, якими, на думку літературознавця, передано «алгоритм» поетичного слова митця:

*Тримайся, народе!
Рідна Україна
свій має піднебесний світлий шлях.
У неї вічне родове коріння,
Небеса Господні – вічний дах [7, с. 249].*

Позитивним є те, що К. Дуб, визначаючи провідні мотиви і образи доробку поета, не оминає можливості зіставити їх з аналогічними мотивами та образами у творчості інших поетів, провести паралель, вказати на своєрідність. Літературознавець обирає широкий діапазон естетичної думки, що визрівала і формувалася багатьма десятиліттями від Т. Шевченка, Лесі Українки, П. Тичини, Б. І. Антонича, В. Стуса до Ліни Костенко. Дослідник наводить досить виразні рядки з поезій Миколи Миколаєнка, в яких простежується сучасний погляд на одвічну проблему взаємовідношення поезії і суспільства, поезії і держави:

*Поезія в Державі – сирота,
без надобності вона й злодіям вельможним.
Поезія – безсмертна краса,
та нащо вона душам і серцям порожнім?! [6, с. 170].*

Поет, як бачимо з монографії, тримає руку на пульсі часу, фіксуючи найменші порухи в суспільному житті. Глибоке філософське наповнення притаманне рядкам, що визначають загальнолюдський сенс існування кожного члена суспільства, кожного громадянина, його відповідальність за свої діяння протягом життя:

*...бодай ти цар царів, а чи нікчемний смерд, –
Сьогодні ти живеш, а завтра вже колишній,
подбай про справ своїх шляхетний ожеред... [3, с. 125].*

Відзначає дослідник і своєрідність метафоричного мислення письменника, його прихильність до архетипів, зокрема степу, моря,

полину, євшан-зілля, сонця, зорі та інших, до принципу зіставлення, символів, паралелізмів, риторичних фігур. Поет, якому «зорить поезія», ставить у центр Всесвіту людину і вдається до філософських узагальнень, що мають афористичний характер:

*Людина кожна – Всесвіт невідомий,
і таємниць у нім вселенських – не злічить!* [5, с. 276].

Звертається увага у монографії на самовизначення поета, його самоусвідомлення, що переконливо доводиться рядками з поезій «*Я посланець прадавньої Держави і палігрим у Всесвіті – повік...*», «*у полум'ї думок гартую слово – всією серця пристрастю*», «*Так, я романтик, а біди пильную*», «*поезія – повік мій рідний дім. Життя моє – то українське слово, його глибінь...*» [2, с. 29]. У цих рядках простежується і громадянська позиція поета, його покликання та творче кредо.

Поет, як це наочно представлено в дослідженні, усвідомлює своє призначення: «*...до розуму вертаю недорік*» [4, с.170], «*маленьке слово, та мечем рубає підступність, підлість, зрадництво, ганьбу, а вірність, дружбу, честь благословляє, на заздрість накидаючи табу*» [6, с. 170], «*у силі народу я силу свою відчуваю*» [2, с. 37]. Від перших поетичних здобутків Миколи Миколаєнка вже струменить самоідентифікація поета і осмислене окреслення свого поетичного кредо. На макропоетичному рівні К. С. Дуб простежує трансформування зверхзавдання поета від тому до тому:

*...Я людям віддаю співуче серце,
створю добро і кличу у політ [1 т.].
...Я кладу моє крилате слово
у Собор Безсмертя України [2 т.].
...Беру в людей зненавиду та гнів,
дарую їм любов і милосердя [3 т.].
...Мої вірші – солдати й трударі:
натружені, та знов у бій готові [4 т.].
...Як доброї зажити хочеш слави,
міцнім потугу рідної Держави! [5 т.].*

Дослідник відзначив афористичність цих рядків і довів, що зі своїх поезій Микола Миколаєнко постає як поет-громадянин, поет-патріот, який володіє силою слова, спрямовуючи її на служіння Батьківщині, рідному народу. Саме тому душевним болем сповнені рядки вірша поета «Такий наш хрест», у якому наших сучасників письменник називає «недолугими» [1, с. 46]. Його обурює те, що «*покиль Верховна Рада щось мудрує – оглянулись, а ми вже жебраки*» [1, с. 46]. За давньою

кобзарською традицією він називає Україну страдницею, а відступників-шахраїв чорними зрадниками. Поет прагне пробудити у загалу почуття гідності і честі, спрямувати себе на служіння Україні. Своєю життєстверджуючою, вулкановибуховою поезією, як зазначає дослідник, поет відгукується на актуальні проблеми сучасної доби, спопеляючи своїм полум'яним словом лицедійство, фарисейство політиків, нездорові тенденції в суспільстві. Поет одночасно таврує зло і закликає до патріотизму, до збереження Вітчизни:

*Дончани і львів'яни, – обійміться,
тернопілець і одесит, здружіться.
І навсілиць від щастя усміхніться,
один до одного ходіть погріться.
І дайте Україні в мирі жити,
іти вперед під прапором Держави.
Хай сіється удач трипільське жито,
світанно сяють мудрості заграви [7, с. 134].*

Мова віршів поета, як бачимо з дослідження К. С. Дуба, добірна, соковита, метафорична, спрямована на активізацію тексту і підтексту художнього твору. Поетичну лабораторію Миколи Миколаєнка дослідник називає «універсальною» [1, с. 10]. Поет не відділяв себе від народу, тому його поетичні твори характеризуються багатовекторністю біографічного синергену, що надає поезії щирості, переконливості, емоційності. З поезій струменить самоусвідомлення поетом себе як майстра слова, подається оцінка обраних ним самим художніх засобів зображення, що властиві його авторській палітрі. Такий мистецький самоаналіз властивий не кожному майстру слова:

*...Коли думка покличе на герць,
б'ють метафори та метонімії.
...Алегорія кличе в похід,
до атаки готова гіпербола.
І літота дзвенить в небозвід...
І синекдоха – слідом: у путь!
Порівняння, епітет, іронія
килим творчості радісно тчуть, –
тож мистецтво родив, а не клонів я [5 с. 25].*

Поет сам осмислив свої творчі здобутки, оригінальність свого поетичного вислову і багатство пріоритетних художніх засобів, що характеризують поезику його творів. Він переконаний, що справжній

митець є самотнім майстром слова, а не штампувальником ремісницьких клонів.

Дослідник акцентує увагу на пристрасності віршів Миколи Миколаєнка, які «народженні в стражданні», на думку поета, «їх не напишеш без вогню в душі», «...добром холодне серце не відлунить» [7, с. 290]. У монографії цілком аргументовано доводиться, що поетичні твори Миколи Миколаєнка – це філософські сентенції, зумовлені часом, афористичні, наповнені помірною звуковою оркестровкою, в якій вгадуються Тичинівські традиції звукової організації поетичного тексту. Зокрема у вірші «Чую слова величавий дзвін» виразно постає це художнє явище:

*І вже я чую Слова величавий дзвін
мов дзвонить дзвін над сонячним собором:
то променем в серця людей впливає він,
засвічує краси немовкні зорі [5, с. 325].*

Літературознавець звертає увагу на мікрообразну структуру творів поета, їхню звукомелодіку, емоційно-ритмічне наповнення, художню різнобарвність мікрообразів, деталі. Образи Слова, поезії, поета є лейтмотивними у віршах Миколи Миколаєнка. Для нього «поезія – то незалежна фея, у неї Муза – воля без межі». У його творах дослідник спостерігає спорідненість «з ліризмом В. Сосюри» [1, с. 17], відзначаючи «індивідуально неповторний» «ліричний поліфонізм» [1, с. 17]. Його інтимну лірику зі збірки «Сад кохання» зіставлено у монографії з сонетами Шекспіра та «Зів'ялим листям» І. Франка [1, с. 17]. Як зазначив К. Дуб, поезія Миколи Миколаєнка ввібрала всі порухи людської душі, у неї автор влив свою «зненависть і любов» [5, с. 239], вона являє собою «кордоцентричну поетичну систему з її менталітетними концептами» [1, с. 34]. І це твердження цілком аргументоване і не викликає заперечень. Поет, як доводиться у монографії К. С. Дуба, займає активну громадянську позицію, прагне до осмислення та оцінки явищ сучасності, з боєм він констатує:

*Як марево, проминули майдани,
і знову на хребті у мене – кат...
На лицемірстві їздять, як на возі,
брехня попереду, як пес, біжить...
Хіба нам, люди, з ними по дорозі... [7, с. 247].*

Слово поета, сповнене гніву, звернене до народу, щоб він осмислив діяння лжепатріотів-хапуг, політичних «євнухів» і «кастратів», які є загрозою незалежності України, їх він ще називає «кубло зміїне», «що

Богом своїм бачить сатану» [7, с. 195]. Асоціативно цей образ тяжіє до античного Лаокоона, що розриває спрут зміїв, та до вірша І. Франка «Лаокоон», в якому античний герой символізує народ, а змії – соціальні пута, що прагнуть сповити і знищити народ. Поет гнівно виступає проти «ničителів Держави». Рядки сповнені викривально-звинувачувальної інтонації та заклику до протистояння брехні і лицемірству, що поглинають здобутки народу, справжнього господаря своєї країни.

Для Миколи Миколаєнка, як доводить літературознавець, модель сучасника – це образ високодуховної особистості, яка вірить у щасливе майбутнє України і її народу. Ліричне «Я» оберігає народ від зневіри у складні для країни часи, переконує у світлому майбутньому. Як зазначає дослідник, «смысл творчості поета – націєтворча ідея, втілена в образній поетичній формі» [1, с. 37], бо Микола Миколаєнко – поет патріот, сенс життя якого у служінні Батьківщині:

*Я кладу моє крилате слово
у Собор Безсмертя України [1, с. 43];
...Живу тобою, Україно мила,
Землі у світі кращої не знаю... [1, с. 48].*

Наскрізний образ України поет підносить до символу Віщої Зорі, у сьайві якої все його життя і творчість. Він вдячний долі, що нелегкий шлях довжиною у сто років пройшов зі своїм народом, зі своєю країною, не розгубивши духовну міць і віру у майбутнє. Яскравим підтвердженням цьому є рядки:

*В новім тисячолітті розкошую:
козацький гарт в душі й усьому тілі!
...І Сонце буде сяяти в лазурі,
цвісти зірки, а на Землі – калина,
кохання буде – в радості та журі,
людиною залишиться людина [4, с. 189].*

Поет вірив, що духовні цінності його народ збереже, пройшовши гарт у боротьбі за свої святині. Дослідник аргументовано доводить, що поет оцінює «все з позиції загальнолюдських гуманістичних ідеалів» [1, с. 80].

К. С. Дуб помітив і наочно довів, що поезія Миколи Миколаєнка відзначається «гострополітичністю, правдою виваженої думки і болістю почуття, гіркою в'їдливою іронією, вбивчим сарказмом» [1, с. 80]. На підтвердження цього в дослідженні наводяться рядки з вірша Миколи Миколаєнка:

Крим віддали ганебно: владу сік маразм?

*Ми сорому набрались за чудну державу:
був подив-глум, зненависть-гнів, гіркий сарказм...
Куди ж дивились гетьмани країни браві? [7, с. 178].*

Поет сам докоряє собі, що «мовчав про Крим, трагедію Донбасу», але виявляє готовність захищати країну, хоч і має поважний вік, бо він живе життям свого народу, його бідами і радістю. Кожен його рядок пульсує енергією оборонця Вітчизни, натхненника і захисника народу:

*І я в свої сто років твердо стану
на оборону української землі... [7, с. 197].
Народу – слава, що на ворога піднявся,
що честь і гідність у небезпеці не роня [7, с. 248].*

Поет гостро переживає «трагізм нестабільності» в Україні, з його вуст зриваються рядки, сповнені «набатним звучанням» [1, с. 89], що досягається застосуванням риторичних конструкцій, які звернені до сучасників:

*Ідуть бої криваві на Донбасі,
чому здали без оборони Крим?
Розгублено мотаюсь на Пегасі,
усюди натикаюсь на екстрим.
Говорить зброя. Розуму не видно.
Підступність, зрада.
І героїв смерть.
І на душі незатишно й огидно:
неправди, зла, запродавства – ущерть! [7, с. 194].*

Микола Миколаєнко, як переконливо доводиться у монографії, на сторожі свого народу і країни поставив Слово, як у свій час Т. Шевченко, І. Франко, Леся Українка, П. Грабовський, утверджуючи засади свободи, волелюбності, незалежності.

Досліджуючи поетичний доробок Миколи Миколаєнка, К. С. Дуб відзначає, що «образ автора і постає домінантним ядром поетики шеститомника «Віща Зоря». Образ автора є визначальним як в самоорганізаційній (синергетичній) структурі мислення, так і в поетичнім образотворенні. Автор, а не його ліричний герой, є всеохоплюючим ліричним суб'єктом, носієм ідеалу» [1, с. 99].

На основі проведеного аналізу творів поета дослідником було встановлено, що «космогонічне світосприйняття і світовираження – самобутній концепт поетичного мислення Миколи Миколаєнка» [1, с. 110]. І це твердження є беззаперечним. У монографії також відзначено помітну роль у поезії віршів риторичних конструкцій та стилістичних фігур, а «астральна символіка в образотворчій структурі поезій... є

засобом втілення людської єдності із Всесвітом – почуттями, думкою, Словом, утверджує добротворчі ідеали» [1, с. 114]. Поет усвідомлює свою місію сівача доброго і вічного, до того ж сівача планетарного масштабу:

*Я почувуюся планети сівачем:
Добро, красу, шляхетність посіваю...
Я шлю попереду не грізний щит з мечем,
А соло соловейка з водограєм* [4, с. 140].

На думку літературознавця, М. Миколаєнка хвилюють тенденції сучасної епохи, коли «знецінено життя людини на Землі», «вкорінено ненависть і облуду», «куди поділись Розум, Совість, Доброта?» [7, с. 55], а мільярдери постають як безкарні «народного багатства підлі крадії» [6, с. 234]. Поет своїми творами б'є в набат, щоб Україна і народ не опинилися на краю безодні. Своє кредо він виражає рядками:

*Не владі, а народові служу,
Його величності Простому Люду...* [5, с. 241].

Поетичні твори лірика наповнені громадянським пафосом, вони таврують зло й утверджують гуманістичні ідеали, вселяють оптимізм, плекають патріотичні почуття. У поезіях Микола Миколаєнко оспівує і велику, і малу Батьківщину, співає «вічну пісню степу», «від степу» набирається «снаги», для поета «степ – свята й велична панагея» [3, с. 76]. Степ постає своєрідним образом Великої Батьківщини. У монографії наводяться рядки, у яких поет застерігає:

*Степ український мліє у терпінні,
та грізна сила в ньому вже гримить:
як вибухне, – знесе криваву піну,
що заважає українцям жити* [7, с. 147].

Микола Миколаєнко як митець цілком усвідомлює своє призначення та роль поетичного слова для народу, наголошуючи на своїй спорідненості з народом та прагненні порятувати його в часи розбрату і небезпеки:

*Я син великого і гордого народу,
що вистає у найганебнішій чаду.
Пишу для нього вірші як святу відраду –
побудливі рядки, що кличуть із біди.
Ні, не для свят вони, вони не для параду:
Вони – щоб згуртувать розбратані ряди* [5, с. 127].

На думку дослідника, і з цим не можна не погодитись, «мова творів Миколи Миколаєнка привчає до високої культури думки і безмежжя її вислову» [1, с. 226], а його «шеститомник поезії «Віща Зоря» –

феноменальне, неповторне явище, має в собі величезний націєтворчий, духовний потенціал» [1, с. 234]. Його твори звернені до сучасників, що належать до різних вікових груп, які ріднить любов до України, прагнення щастя і добробуту у рідному краї, на вільній та незалежній своїй землі.

К. С. Дуб у своїй монографії «Замцерла незалежності: поетика Слова Миколи Миколаєнка» поставив собі за мету синтезувати розрізнені думки вчених, літературознавців і критиків про поетичну творчість Миколи Миколаєнка та провести власне дослідження мікро- та макропоетики його поезії. І своєї мети дослідник досягнув. Слід відзначити також і багатовекторність його наукового пошуку, що засвідчують самі назви розділів монографії: «Рій думок і проблем у саду поезії Миколи Миколаєнка», «Колір у стереоскопічному баченні людини і природи в шеститомнику «Віща Зоря», «Риторичні фігури в інтонації «Віщої Зорі», «Бур і громів епітет дзвінкотючий, і ніжності й любові первоцвіту», «Навстріч третьому тисячоліттю із словом без бронжилета, або Зброєю слова проти ординських загарбників», «Філософія перетворення світу духотворчою енергією слова – поетикальна універсалія буття Миколи Миколаєнка», «Порівняльний аналіз поезії Миколи Миколаєнка «Чорна пані» і твору Б. І. Антонича «Дзвінкова пані», «Епіграф у контексті шеститомника Миколи Миколаєнка «Віща Зоря», «Психотворчий феномен Миколи Миколаєнка. Принцип метафори», «Світотворча метафора в поезії «Віщої Зорі» Миколи Миколаєнка», «Метафора як модифікатор психофізіологічних процесів і станів особистості у «Віщій Зорі» Миколи Миколаєнка», «Філософські моделі часу та їх інтерпретації», «Філософська концепція Життя Миколи Миколаєнка у «Віщій Зорі» в онтологічному аспекті», «Психологічний час і простір у поезії «Віщої Зорі», «Номеносфера поезії Миколи Миколаєнка», «Анафора і епіфора в контексті шеститомника М. Миколаєнка «Віща Зоря», «Мар'янівський степ у мікрообразних деталях шеститомника Миколи Миколаєнка «Віща Зоря», «Стихія моря очима степовика», «Виразально-емоційне призначення алітерації і звука в образній структурі поезії шеститомника «Віща Зоря» Миколи Миколаєнка», «Молитва в ліриці Миколи Миколаєнка і Б.-І. Антонича», «Духотворча вертикаль Миколи Миколаєнка в контексті Замцерли – Віщої Зорі», «Слово, вічністю сповите».

Саме назви розділів засвідчують багатовекторність підходів дослідника у вивченні ознак поетики слова Миколи Миколаєнка. Це

і своєрідність проблематики творів, семантика кольору, власне авторське бачення людини і природи, художні особливості епітета, метафори, часопростору, філософські обрії творів, риторичні та стилістичні фігури у поетичному тексті, засоби відтворення психофізіологічних процесів та станів, роль епіграфа, онтологічні аспекти творчості, номеносфера поезій, функція мікрообразів, художньої деталі та архетипів у втіленні художнього задуму, символіка творів, жанр молитви у творчості Миколи Миколаєнка, компаративні підходи в оцінці художніх явищ та ін. Все це зорієнтовує на усвідомлення багатства художньої палітри поета, але, звичайно, не вичерпує поетикальних здобутків автора, діалектики його образної свідомості від першої збірки до останньої. До того ж сам дослідник вказав на жанрове різноманіття творчого здобутку Миколи Миколаєнка у прозі та драматургії. Монографія К. С. Дуба «Замцерла Незалежності: поетика Слова Миколи Миколаєнка» розкрила поетикальні домінанти поетичного стилю письменника. Це одне з перших глибоких і системних досліджень творчості Миколи Миколаєнка, в якому належним чином розкрито художні здобутки письменника на рівні мікро- та макропоетики. Монографічне дослідження має цінність як для науковців, студентів, вчителів, так і для любителів художнього слова, краєзнавців, широкого кола читачів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дуб К. Замцерла Незалежності: поетика Слова Миколи Миколаєнка : монографія. Дніпро : Ліра, 2018. 252 с.
2. Миколаєнко Микола. Віща Зоря: Зібрання поезій у 4 т. Дніпропетровськ: Ліра, 2009. Т. 1 (1937–1994). 308 с.
3. Миколаєнко Микола. Віща Зоря: Зібрання поезій у 4 т. Дніпропетровськ: Ліра, 2009. Т. 2 (1995–2001). 288 с.
4. Миколаєнко Микола. Віща Зоря: Зібрання поезій у 4 т. Дніпропетровськ: Ліра, 2010. Т. 3. (2002–2006). 288 с.
5. Миколаєнко Микола. Віща Зоря: Зібрання поезій у 4 т. Дніпропетровськ: Ліра, 2010. Т. 4. (2007–2009). 352 с.
6. Миколаєнко Микола. Віща Зоря: Зібрання поезій у 5 т. Дніпропетровськ: Ліра, 2014. Т. 5. (2010–2012). 280 с.
7. Миколаєнко Микола. Віща Зоря: Зібрання поезій у 6 т. Дніпро: Ліра, 2017. Т. 6. (2012–2017). 304 с.

МОВА ХУДОЖНЬОГО ДИСКУРСУ

УДК 811.161.2'42

Світлана ІГНАТЬЄВА
(м. Дніпро, Україна)

ОЛЕСЬ ГОНЧАР ЯК ЕЛІТАРНА МОВНА ОСОБИСТІТЬ (НА МАТЕРІАЛІ ЩОДЕННИКОВОГО ДИСКУРСУ)

Простежено особливості репрезентації елітарної мовної особистості Олеся Гончара в щоденниковому дискурсі. Виявлено типи інформації, які характеризують мовлення діариста Олеся Гончара, розкрито основні інтенції, якими послуговується класик світової літератури для передачі інформації. Уведено поняття дискурсивна елітарна мовна особистість. Розкрито психологічні, комунікативні й соціальні аспекти мовної особистості елітарного типу.

Ключові слова: *Олесь Гончар, Придніпров'я, елітарна мовна особистість, щоденниковий дискурс, діарист, комунікант.*

*Особистість живиться почуттям
громадянськості. Воно очищає, наснажує.
Без нього душа хиріє, зміщанюється.*
(Олесь Гончар).

Повторимо разом із Ліною Костенко її поетичний відгомін першого Давидового псалма, оскільки саме він, на нашу думку, щонайбільше і щоякнайвичерпніше суголосний до особистості Олеся Терентійовича Гончара, життя якого найповніше відповідає цим сакральним максимама:

*Блажен той муж, воістину блажен,
Котрий не став ні блазнем, ні вужем.
Котрий вовік ні в празники, ні в будні
Не піде на збіговиська облудні.
І не схибнеться на дорогу зради,
І у лукавих не спита поради.
І не змінє совість на харчі,
Душа його у Бога на плечі [8, с. 216]*

Сьогодні актуальним є дослідження елітарної мовної особистості майстрів красного письменства, таких велетнів української літератури, як, наприклад, Олесь Гончар. Його ім'я вписано золотими літерами на скрижалі нашої епохи. Духовні й естетичні цінності нашого земляка щедро відбито в щоденниковому дискурсі, у якому наскрізним лейтмотивом є філософські та релігійні роздуми про буття світу і людини, про місію творчої особистості (аксіологічний аспект). Парадигма його щоденникового дискурсу становить цілісний комунікативно-прагматичний простір, у якому репрезентовано психологічні, комунікативні й соціальні аспекти діариста – елітарної мовної особистості, якій властивий найвищий рівень мовної свідомості, найтривкіший українознавчий національний світогляд, національно-культурна самоідентифікація і мовна стійкість.

Ярема Гоян указує на особливості таланту Олеся Гончара, який вбачає його саме в тому, що він *«уміє в океані рідної мови знайти таке слово, яке несе в собі код нації, і засвітити його перед народом, піднести, як знамено, розгорнути, як епоху, вмістити в ньому степи, ясні зорі і тихі води України»* [5, с. 6]. Він не просто видатна постать ХХ сторіччя, О. Гончар великий письменник великої, хоч і непростой, суперечливої доби, а ще – виразний представник національної мовної еліти. Його особистість – самобутня й непересічна, що несе добро і красу, сповнена безмежної віри в Україну, в силу українського слова. Він унікальне явище в нашій національній культурі, а його громадська, письменницька, публіцистична діяльність пов'язана з постійним самовдосконаленням. Тому варто наголосити на лінгвістичній та комунікативній компетенціях письменника-діариста, коригованих нормами літературної мови, яка становить особливий субкод мовної еліти.

Мета нашого дослідження полягає в простеженні особливостей репрезентації Олеся Гончара як елітарної мовної особистості, що передбачає виконання таких завдань:

- 1) виявити типи інформації, які характеризують мовлення діариста;
- 2) виокремити особливості реалізації його комунікативних інтенцій;
- 3) розкрити психологічні, комунікативні й соціальні аспекти Олеся Гончара – мовної особистості елітарного типу.

Особливо виразно мовна особистість класика постає у щоденниковому дискурсі, який є важливим складником його літературної спадщини (щоденникові записи письменник робив понад

п'ятдесят років). Тому джерельною базою для аналізу обрали його щоденники в 3-х томах [1; 2; 3]. Щоденниковий дискурс Олеся Гончара несподівано відкриває нам елітарну особистість навіть глибшу, ніж інші прозові та поетичні тексти письменника. Свої записи він робив, мабуть, не для публікації за життя, однак вони стали справжньою культурною подією для нашого суспільства. Писав, звіряючись із часом, який стрімко змінюється. З плином часу все штучно привнесене у його творчий портрет забувається, а залишається неприпоминальне – душевний синкретизм і духовна наповненість його особистості, віддзеркалена у його щоденникових текстах.

Прикметно, що схожих ситуаціях спілкування люди переважно поведуться подібно одна одній. Кожен носій мови ніби сфокусовує у собі риси «колективних мовних особистостей». Тому підкреслюємо й те, що якими б унікальними не були окремі мовні особистості, всі вони є представниками певної колективної мовної особистості, утілюючи в собі їхні прикметні риси.

У сучасній аспектології прийнятим є підхід, згідно з яким одні мовознавці вважають, що носієм мовної свідомості є мовна особистість, людина, яка мешкає у конкретному мовному середовищі – у спілкуванні, у стереотипах поведінки, зафіксованих у мові, у значенні мовних одиниць, смислах текстів. Інші стверджують, що поняття «мовна особистість» є носієм мовних знань і умінь мовленнєвого спілкування. Показовим щодо вивчення теорії лінгвоаспектології вважаємо дослідження А.П. Загнітка, який виокремлює два базових принципи, актуальних для лінгвоперсонологічних досліджень: *системність* та *контрастивність*. Цілісний опис мовної особистості ґрунтується на принципі системності і передбачає певну модель опису, що містить аналіз чинників та параметрів, мотиваторів та індексаторів мовної реалізації особистості, що, зазвичай, вимагає диференціювання в структурі мовної особистості вербаліки й невербаліки. Принцип контрастивності як основа будь-якого зіставлення під час аналізу мовної особистості вможливорює коментування дослідником усіх особливостей її мовленнєвої поведінки, її репрезентацію в соціумі, втілення комунікативних інтенцій [7, с. 4].

У структурі щоденникового дискурсу елітарна мовна особистість Олеся Гончара відображується двоаспектно:

1) як система світогляду комуніканта-продуцента на предмет зображення;

2) як система зображувально-виразних засобів, властива ідіостилю діариста.

Зв'язок мови зі свідомістю та мисленням є незаперечним постулатом лінгвістичних і логічних досліджень. Логічний аналіз процесу мислення діариста неможливий насамперед без дослідження його мови як форми матеріального існування думки. Елітарна мовна особистість володіє кодифікованими мовними, комунікативними, риторичними, етичними нормами літературної мови, творчо використовує можливості функціональних стилів, жанрів, вербальних засобів. Найважливішою ознакою такої особистості є цілісна система індивідуальних особливостей, що формується під впливом концептуальної та мовної картин світу.

Зосередимось на критеріях елітарної мовної особистості в проєкції на особистість Олесья Гончара. Попри гіркоту втрат та жорстокість випробувань на війні в його щоденниках виразно звучить віра в людину, у її силу духу і здатність перемогти зло. З-поміж інших людських чеснот, на найвищу сходинку письменник піднімає любов, бо життя, за автором, «це найперше любов», і все в ньому «виникає з любові» [1, с. 114]. До його духовних цінностей належать людинолюбство, вірність, повага до людей, чесність, чуйність, доброта, щирість, любов, добросердечність, вміння прийти на допомогу, віра в щасливе майбутнє, працьовитість, боротьба за мир, зустрічі і прощання... Ці складники і є тим, що називають красою душі. Виокремлені людські чесноти є ознакою справжньої внутрішньої культури нашого земляка, письменника-класика, діариста, громадського діяча. Саме через них розкривається вся суть його душі і власне те, наскільки він «людина».

Розглянемо мовну особистість діариста-Гончара як прототип носія національно-культурних цінностей. Вони становлять центральну частину його національної картини світу і мають різні засоби мовного вираження. Його картина світу віддзеркалює всю сукупність знань і уявлень про навколишній світ. Питання мови як найважливішої ознаки національної свідомості завжди було важливим для нього. Свої думки, враження, оцінки наукових, політичних, культурних подій, щоденні клопоти та турботи діарист передав рідною мовою. Його мовлення віддзеркалює його внутрішній світ, слугує джерелом знань про нього, як особистість.

Більше того, «очевидно, що людину неможливо вивчити поза мовою...», оскільки, навіть з погляду обивателя, важко зрозуміти, ким є людина, доки ми не почуємо, як вона говорить.

Дослідження мовної тканини щоденникового дискурсу Олеся Гончара є невичерпним джерелом розвитку образності мовлення, збагачення її лексичного складу, унормованості. Діарист стверджує, що *«Ми не є і не повинні стати народом суржикової мови чи мови мертво-декоративної. Маємо витворену протягом віків мову дивовижно багату, одну з найбагатших у світі, барвисту, запаашну, розмаїту, здатну активно жити і розвиватись, придатну для найскладнішої художньої і наукової творчості. Злочином було б занедбати таке неоціненне духовне добро»* [1, с.341]. Епітети 'барвиста', 'запаашна', 'розмаїта', які вживає Олесь Гончар, розширюють художні можливості мови. Окрім того, кожен великий художник слова виявляє індивідуальні особливості у використанні такого засобу. Олесь Гончар, з одного боку, творчо розширює їхні функції, а з іншого – репрезентує нарощування нових епітетів, зокрема 'мертво-декоративної', що створює характеристику епітетного типу. Великий майстер українського художнього слова створює особливі художні цінності, що виходять з-під його пера. Щоденниковий текст Олеся Гончара наскрізно пронизаний епітетами високої художньої якості, й досі зберігають свою свіжість та оригінальність, чарують сучасного читача. Майстерне осмислення кожного конкретного випадку функціонування епітета створює велику силу Гончарового слова і робить тексти неповторними й неперевершеними.

Єдність різних мовних культур і мовних картин світу зумовлюється складною природою мови людини, яка існує в двох головних сферах: у сфері мікросоціуму – безпосередньо цього мовного колективу і у сфері макросоціуму – на рівні загальнолюдського спілкування і в межах всесвітнього інформаційного простору.

Діарист глибоко відчуває слово в контексті національної культури. Він стверджує думку про те, що саме мова *«для нас, українців, – це не тільки засіб спілкування. За сучасних обставин вона щось значно більше! Для нас мова – це й пам'ять, і честь, і гідність; для народу нашого мова – це саме життя. Бути чи не бути? Вирішується через життєвість мови, через самосвідомість її носіїв. І хоч як прикро буває, я все ж вірю в силу нашої мови, в її майбутнє»* [2, с. 580]. Він добре розуміє роль

української мови у суспільстві, називає її «кровообігом нації». Принциповим переконанням Олеся Гончара було те, що *«Мова кожна – джерело творчої духовності; це той запас генетичної сили й краси, що його народ передає тобі, своєму синові, щоб ти був, щоб не став німим, безголосим»* [2, с.457].

Щоденниковий дискурс Олеся Гончара містить інформацію про загальнолюдське. Часто звучить його визнання про нерозривну спорідненість із долею, духом українського народу. Перемога духу – це не тільки життєвий і письменницький оптимум Гончара, це – по суті, той буттєвий стрижень, який вирізняє його з-поміж інших, це – мета і сенс життя, його альфа й омега. Домінанта духу, духовності – у центрі різноманітних філософських систем, але у щоденниковій „філософії” вона доповнюється українською кордоцентричною теплою і душевністю: висота духу помножена на м’якість серця. Щоденниковий текст, що народжувався з-під пера діариста – просякнутий ліризмом. Тримаючись переконання, що і „проза має бути поетична”, діарист майстерно поєднує духовне і чуттєве, розум і серце, виважене і пристрасне, і в цьому, напевне, один із секретів усеохопності витворених ним художніх світів, оскільки твердо переконаний, що *„Були люди, могутній дух носили в собі, почуття честі”* [2, с. 494], і що тільки *„Духовність творить людину”* [2, с.286].

Отже, джерела духу, духовності Олесь Гончар черпає в історії українського народу. Життєствердний оптимізм, властивий його творчості, завжди був орієнтований на служіння народові.

Уважаємо, що мисленнєву та свідому творчість Олеся Гончара формують нормативні одиниці мови та його комунікативна діяльність. Ці вищезазначені категорії окреслюють його мовну особистість в аспекті психолінгвістичних досліджень.

Олеся Гончара, як елітарну мовну особистість можна охарактеризувати такими рисами:

- неперевершена майстерність у використанні художнього слова;
- високий професіоналізм;
- поліфонічність мислення;
- потяг до творчих і нових пошуків;
- подвижницька діяльність діариста, письменника, публіциста, громадського діяча.

Окремі фрагменти щоденникового дискурсу містить відкрите проголошення його громадянської позиції: *«Україна – країна краси! Так думаєш, куди б не їхав: чи в Карпати, чи в степи, чи на Сумщину...»* [1, с. 364]; *«Якщо дійде до громадянської війни, чим погрожують шовіністи, всі підемо на фронт, – каже котрийсь із читачів, – підуть із нами й жінки, і діти, заберемо й бабусь, – краще вмерти, ніж знову в імперське пекло!... Я цілком поділяю його настрій і його готовність. Справді – краще смерть, ніж іти в раби»* [3, с. 386]; *«Мистецтво (як і всяка самотність праця), безперечно, має для людини наркотичну дію (в найкращому розумінні). Тому воно буде силою і в майбутньому суспільстві»* [2, с. 228]; *«Я люблю бурю. Люблю океан збуреного Всесвіту! А в заслугу собі ставлю таке, зоставшись наодинці з грозою, з бурею: я ніколи не писав покайних листів!.. Як декотрі з нинішніх модних. Не каюся, а це ж де що значить?!»* [3, с.367].

Щоденниковий дискурс Олесь Гончара демонструє широкий спектр варіантів мовного коду, яким добре володіє адресат. Це розмовний стиль мовлення з широким розмаїттям просторічних елементів: *«Вигадка перевертнів-відщепенців»*, *«Жінка дивилась на цього нікчому з суворим усміхом»*, *«До жінки звертається жевжик-кореспондент, як водиться на «общепонятном»»*, *«І жевжик, ніби ляпаса діставши, одразу перевів розмову на інше»* [3, с.35]; *«Оркестр духачів іде »* [1, с.238]; *«Знов знікчемніла газета, зійшла на пси...»»* [2, с.325]; *«Чому випала нам кара відчутти над собою цей дамоклів ядерний меч, перед яким усе живе ціпеніє»* [2, с.394]; *«Вітерець вівсюжить воду»* [1, с.219]; *«З туману просікся силует вершника...»* [1, с.374]; *«Бубка калини – як бубка любові! Вона справді цілюща»* [2, с.193]. Виразність мови Олесь Гончара зумовлена правильним логічним продуманим співвідношенням складників літературної мови і розмовного мовлення. Активне послуговування просторічними елементами викликане насамперед тим, що діарист їх добре знає, бо всотані вони з дитячих років від бабусі Усті. Вони надають мові щоденника народного колориту, збагачують його і слугують одним з важливих засобів правдивого зображення життєвих ситуацій, є джерелом поповнення літературної мови.

Олесь Гончар вільно володіє засобами літературної мови, зокрема широко вживає у мові «Щоденників» фразеологізми, прислів'я, приказки, примовки. Вони становлять неоціненну скарбницю досвіду багатьох поколінь, народної мудрості, чистим джерелом розвитку рідної мови:

«Давно відомо: чим більше kota гладии, тим вище він хвіст підійма» [1, с.317]; «Кавун – це те, чим можна наїстись, напитись і вмитись...» [2, с.300]; «А в нього душа така, що перебрешеш і ніг не замочиш!..» [2, с.270]; «Перед Новим роком ще ложку дьогтю тобі...» [2, с.289]; «...як наші полтавці казали: «Піймав не піймав, а погнатись треба!..» [3, с.202]; «Покірне телятко дві матки ссе» [3, с. 221]; «Вовк собаки не боїться, але противно, що він гавка...» [3, с.267]; козацьке прислів'я «Відвага мед п'є або кайдани тре» [2, с.409] та інші.

Тональність мови щоденникового дискурсу залежить від емоційного стану діариста, а також наміру якнайповніше передати свій психологічний стан у момент відтворення щоденникового запису. Просторічні елементи, зливаючись із загальним експресивним звучанням повідомлюваного, слугують важливим засобом вираження ставлення діариста до зображуваних подій.

Олесь Гончар вільно послуговується прецедентними висловами, запозиченими з інших мов – латинської, англійської. Напр.: «*O tempora!*» [2, с.302]; «*O temporal!*» [2, с. 307]; «*Mehz Licht*» [3, с. 459]; «*To be or not to be?*» [2, с. 416]; «*Gratias ago tibi Domine quod fui in hoc mundo*» (Дякую тобі, Боже, що я жив на цьому світі) [1, с. 417]; «*Pro patria et libertate*» [2, с.488]; «*Carthaginem esse delendam*» (Карфаген треба знищити) [1, с.357]. Такі прецедентні вислови є відображенням у свідомості особистості діариста певних явищ навколишнього світу. Вони мають особливе пізнавальне, емоційне, аксіологічне значення для Олесь Гончара, що, на нашу думку, пов'язано з особливими індивідуальними уявленнями, залученими у неповторні асоціативні ряди.

Глибоке знання і розуміння діаристом наукових термінів уможливило їхнє природне проникнення в щоденниковий текст. Це не поодинокі вкраплення, а вдало використані термінологічні одиниці, які називають побутові реалії і створюють цілісний образ, наповнений філософським змістом. Наприклад: «*Що модель атома має планетарну будову – хіба ж це не чудо?*» [2, с.281]; «*Романтизм – це піднесений реалізм*» [2, с.540]; *Кілька днів жив у сферах індійської цивілізації, такої віддаленої і такої загадкової і, як мені здається, найгуманнішої з сіх цивілізацій, що на планеті були* [2, с.535]; «*Гуманізація науки – єдиний шлях до порятунку життя*» [3, с.189]

Пародіювання наукової дискусії у щоденниковому дискурсі досягається поєднанням «високого» наукового стилю з побутовою

лексикою *Тупий менеджер, самовдоволений технократ* – зловісна постань часу [2, с.291] тощо.

Автор «Щоденників» під час опису явищ природи виступає неперевершеним художником слова, який майстерно володіє виражально-зображувальними засобами цієї мови: «Весна... Бринять, булькочуть струмки, і в чистоті їх звуків є щось пташине... Небо свіже, аж зеленкувате» [1, с.201]; «Вечір. Булькочуть арики... Асфальтовані алеї ведуть кудись, в глиб парку, в осінь шелестливу...» [1, с. 222]; «Тиша, повна тиша... не гнітюча, не стояча, а якась специфічно степова, дзюркотлива, жайворонкова... А пахоці! Не повітря, а духмяний настій. На галявині під посадкою, де вітер не продуває, повітря налите ароматом, загуло... Задихаєшся від прянощів червневих... Пшениця полегла, потолочена бурями-зливами, застигла бурунами, завихреннями могутніми, золотистими» [1, с.156]; «Яка таки гарна в нас мова: коники бризнули з-під ніг! Дякую Богові, що дав мені народитися українцем» [3, с.576]; «Ранок прекрасний, справді новорічний. Морозець співає під ногами» [1, с.34]; «Осінній ліс голим свистом свистить угорі» [1, с.305]; «Кінець березня... За Дніпром, за весняним, море мли, море м'якого найніжнішого світла, і все його він вбирав у душу свою. Саме сонце провесни розлилося там цією млою і танучим світлом заволокло далеч...» [1, с.292]; «Земля куриться пилюкою до хмар. Рве, зриває буря пилюку і жене, підносить до хмар, каламутно-синіх, навислих грозиво над цим закуреним світом» [1, с.289]; «В небі куцями, купами зорі! Так зоряно, так урочисто» [1, с.221]; «Розмивається по небу сива волокниста хмара, повна води, сивих дощів...» [1,с.198].

У процесі аналізу фактичного матеріалу щоденникового дискурсу Олеся Гончара виразно простежуємо особливості діариста як елітарної мовної особистості, самореалізація якої відбувається в суспільно значущій сфері людської діяльності і комунікації. Зокрема, у цьому типі дискурсу виокремлюємо такі індивідуальні риси: світогляд, громадянська позиція, тип мислення, ерудованість, рівень мовленнєвої культури.

Елітарна мовна особистість демонструє зразок успішної мовної особистості, що, на думку А.П. Романченко, «мотивований необхідністю як теоретичного узагальнення стосовно її ефективності, так і можливістю заглибитися в її творчу лабораторію, виявити

універсальність і самобутність, що експліковані в інтелектуальних продуктах діяльності такої людини» [9, с.131].

У слові Олесея Гончара – *«начебто прихована від стороннього ока енергія.., запаси її щедри, ми постійно черпаємо цю енергію, а вона так і зостається невичерпною, бо її наділено секретом тривалості, незнищеності, зарядженості» [6, с.134].* Ці слова Євгена Гуцала з повним правом свідчать про високий професіоналізм митця, глибоке розуміння автором українського слова. Висока культура мови Олесея Гончара засвідчує культуру його думки.

Елітарна мовна особистість демонструє не лише зразки мовленнєвої поведінки, які можливі в тій чи тій ситуації, але й сприяє організації аксіологічної картини світу Олесея Гончара, оскільки поведінка людини відображає ціннісні установки як особистості зокрема, так і колективу загалом. Щоденникові записи, зроблені пером майстра протягом 1943-1995 років, віддзеркалюють зміни спектру настрою автора, ставлення до історичних подій, явищ природи, людей, з якими він спілкувався. Простежуємо більш різноманітні мовні засоби, які реалізують ретроспективне бачення світу письменника, засвідчують міцний зв'язок еволюції мовної особистості, що збігається із фактами біографії, обставинами життя, духовним, творчим розвитком особистості письменника, публіциста, громадського діяча. Уважаємо, що мисленнєву та свідому творчість Олесея Гончара формують нормативні одиниці мови та його комунікативна діяльність. Ці вищезазначені категорії окреслюють елітарну мовну особистість Олесея Гончара в аспекті психолінгвістичних досліджень.

Носія мови, який демонструє найвищу мовленнєву здібність, уміння вишукано говорити в будь-яких ситуаціях спілкування (публічних неофіційних, звичних, запланованих і неочікуваних, екстремальних), навички постійної і різноманітної мовленнєвої практики називають елітарною мовною особистістю. Елітарна мовна особистість характеризується не стільки тим, що вона знає про мову, скільки тим, як вона може цією мовою оперувати [4, с. 98].

Отже, під елітарною мовною особистістю розуміємо сукупність характерних рис особистості, що виявляються в її комунікативній поведінці та одночасно забезпечують особистість комунікативною індивідуальністю.

Елітарна мовна особистість володіє своїми ідеальними цінностями, користується власними методами для їхнього відбору. Вони залежать від типу її мовленнєвої культури, а також індивідуальних особливостей особистості.

Щоденниковий дискурс уможливорює аналіз мовної особистості діариста всебічно, враховуючи її ментальні, психологічні, прагматичні аспекти. Саме в щоденниковому дискурсі вона виявляє важливий для організації спілкування емоційний стан.

Можна стверджувати що значущість будь-якої мовної особистості визначається рівнем репрезентації в ній картини світу, концентрації мовленнєво-поведінкового зразка, культураносної енергії народу. Саме центром досліджень ЕМО творчої натури, до якої уналежнюємо Олеся Гончара в щоденниковому дискурсі, дає підстави для виокремлення:

- а) стилістичної досконалості – жанрово-стилістичний критерій;
- б) вираження національної та індивідуальної картини світу, акумуляції духовної енергії етносу – аксіологічний критерій;
- в) еталонності комунікативної поведінки – комунікативний критерій;
- г) вміння переконувати та впливати – риторичний критерій.

Поняття «дискурсивно-елітарна мовна особистість» (ДЕМО) ототожнюємо з поняттям «дискурсивна мовна еліта». ДЕМО досконалим володіє всіма ступенями засвоєння літературної мови, має велику й різнобічну практику мовленнєвого спілкування, зокрема обов'язково публічного, будь-який комунікативний акт здійснює з урахуванням стилістичного співвіднесення й комунікативної доцільності.

На нашу думку, до мовної еліти України варто віднести Олеся Гончара, Героя України, письменника, громадського діяча, автора літературного щоденника. Він справжній творець слова, носій мовної культури. Його творча діяльність пов'язана з постійним самовдосконаленням, а тому лінгвістична та комунікативна компетенція коригована нормами літературної мови, яка і становить особливий субкод мовної еліти. Отже, елітарні мовні особистості є прикладом національної моральності, мають енциклопедичний тип мислення, надзвичайної ваги надають мові та культурі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Гончар О.Т.* Щоденники: У 3-х т. Упоряд., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу В.Д. Гончар. Київ : Веселка, 2002. Т.1 (1943-1967). 455 с.
2. *Гончар О.Т.* Щоденники: У 3-х т. Упоряд., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу В.Д. Гончар. Київ : Веселка, 2003. Т.2 (1968-1983). 607 с.
3. *Гончар О.Т.* Щоденники: У 3-х т. Упоряд., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу В.Д. Гончар. Київ : Веселка, 2004. Т.3 (1984-1995). 606 с.
4. *Горіна Ж.Д.* Лінгвокреативність у мовленнєвій репрезентації елітарної мовної особистості. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка (педагогічні науки)*. 2011, серпень. №15 (226). С.94-102.
5. *Гоян Я.* Бережіть собори душ своїх [Текст]: зб. афоризмів Олесья Гончара / за заг. ред. В.Ю. Пушкіна. Дніпро : Національний гірничий університет, 2003. С.5. 137 с.
6. *Гуцало Є.* Влада таланту. Слово про Олесья Гончара. Київ: 1988. С. 133 –138.
7. *Загнітко А.* Теорія лінгвоперсонології : монографія. Вінниця : Нілан-Лтд, 2017. 136 с.
8. *Костенко Л. В.* Вибране. Київ : Дніпро, 1989. 559 с.
9. *Романченко А.П.* Елітарна мовна особистість у просторі наукового дискурсу: комунікативні аспекти: монографія. Одеса : Одеський національний університет імені І. І. Мечникова, 2019. 541с.

*Інна МАМЧИЧ
(м. Дніпро, Україна)*

ТОПОНІМІКОН ІСТОРИЧНИХ РОМАНІВ ВАЛЕНТИНА ЧЕМЕРИСА

Проаналізовано топонімічну систему художніх творів нашого земляка Валентина Чемериса. До уваги взято історичні романи письменника «Ольвія» та «Фортеця на Борисфені». Дослідивши назви географічних об'єктів у тканині художніх текстів автора, можна висновувати, що цей різновид власних назв – поширений засіб для правдивого і символічного зображення історії України.

Ключові слова: *Валентин Чемерис, географічна назва, літературна ономастика, поліфункційність топонімів, словотвірні моделі топонімів.*

Невід'ємною частиною нашої історії та сучасності є власні назви. Це своєрідні пам'ятки епохи, свідки культурного розвитку, соціального стану людей у різні часи. Усі власні імена, властиві певному народу в певний період часу, утворюють його ономастичний простір.

Потрібно зазначити, що літературна ономастика вторинна. Вона побутує на тлі загальнонародної ономастики і так чи так спирається на неї. Письменник не в змозі абстрагуватися від реальної ономастики, від чинних у мові ономастичних норм навіть у тому випадку, коли свідомо прагне цього, тому літературну ономастику можна визначити як суб'єктивне відображення об'єктивного.

Зрозуміло, що митець не завжди використовує лише чинні ономастичні ресурси. Часто він не обмежує себе ономастичним вибором і вдається до ономастичної творчості, створюючи потрібні для реалізації художнього задуму власні назви.

Письменник може змінювати ономастичні моделі, але звичайно він не порушує принципу впізнаності. Адже географічні назви в художньому творі співвідносять його дію з певним місцем, часом, тому майстер слова не може не звертати уваги на певні ономастичні норми [1, с. 28].

На розгляд заслуговує топонімікон творів Валентина Лукича Чемериса. Понад сорок років (з 1953 року) Валентин Чемерис жив і працював у Дніпрі, де й розпочався його творчий шлях. 1971 року

закінчив Вищі літературні курси при Літературному інституті ім. М. Горького. Працював на різних підприємствах нашого краю, у редакціях обласних газет, видавництві «Промінь». У 1989–1993 роках був головою Дніпропетровської організації Спілки письменників України. Працював в адміністрації Президента України головним консультантом (1993–1994). У 1996–2001 роках – секретар Національної Спілки письменників України, член її Президії і Вищої Ради.

Видаватися почав з 1962 року, у тому числі й іноземними мовами. Валентин Чемерис – автор 40 книг, серед яких історичні романи з життя Стародавнього Риму («Скандал в імператорському сімействі») та Скіфії – «Ольвія» (видання 1983, 1985, 1990 та 1993 років), «Смерть Атея» (1990 рік, літературна премія імені Д. І. Яворницького); повісті – «Її звали янголом смерті», «Я любила Шевченка», «Кохання в Україні», «Життя і смерть Володимира Глібовича, князя Переяславського», «Маруся Чурай», «Убивство на хуторі біля Диканьки» (літературно-мистецька премія Українського фонду культури ім. І. Нечуя-Левицького), «Сім ночей» та інші, зокрема фантастичні – «Білий король детективу», «Приречені на щастя» та багато інших.

Джерелом дослідження стала картотека топонімів кількістю понад 210 одиниць, дібрана шляхом вибірки з творів «Ольвія» та «Фортеця на Борисфені».

В аналізованих романах автор широко вживає топоніми, які можна класифікувати як хороніми, ороніми, гідроніми, ойконіми, урбаноніми, годоніми, дромоніми тощо.

Як необхідний компонент правдивого відтворення епохи в художньому творі вільно вживаються назви зниклих країн і різних географічних об'єктів, територій, зокрема привертає увагу історизм-топонім *Місце для неї [Кодацької фортеці] вибрали серед Дикого поля, за чотири сотні миль по Дніпру від Києва, на правому березі* [11, с. 10], що становить словосполучення і складається з іменника та прикметника.

Найширше в романі «Фортеця на Борисфені» представлено, безумовно, назву *Січ*. У тексті номен вживано здебільшого у формі одного слова *Січ*, а не словосполучення, наприклад: *Вже в березні наступного року десятитисячне кінне і піше військо Трясила вирушило з Січі на волость* [11, с. 7]; *На Січ, братове, в лицарське гніздо!* [11, с. 454]. На нашу думку, таке вживання пояснюється тим, що автор прагнув історично правдиво відтворити події, а на той час українство

ідентифікувало Хортицю виключно з назвою *Січ*. Номен *Запорозька Січ* наявний лише в епілозі роману (в авторському об'єктивному викладі подій): *Обкарнавши Ординацією не лише реєстровців, а й Запорозьку Січ, магнатство наказало негайно відбудувати Кодак* [11, с. 461]. Щоб уникнути набридливого повтору, Валентин Чемерис добирає, крім названого, синоніми до номена *Січ*, а саме: *Парубок був з тих хлопів, котрі, втікаючи від своїх панів на Запороги, потрапляли – до Кодацької в'язниці* [11, с. 12]; *Повернувсь Павлюк додому, у Січ Низовую* [11, с. 116]; *Справжні козаки на Низу, за порогами* [11, с. 140]. Контекстуальним синонімом можна вважати словосполучення *Базавлуцька Січ*: *Базавлуцька Січ була оточена високим земляним валом з дерев'яним частоколом* [10, с. 19]. Як бачимо, синоніми переважно двочленні зі структурою іменник + прикметник. Серед прикметників найчастіше спільнокореневі з словом *поріг*, тому що *Січ* розташовувалася за Дніпровими порогами, або зі словом *низ*, що вказує на її розташування.

Застарілою на сучасному етапі вважаємо і назву *Вест-Індія*, один раз ужиту В. Чемерисом в авторському коментарі на початку роману (*Народився Гійом Левассер де Боплан 1600 року в Нормандії, з молодих літ служив у вітчизняному війську, побував у Вест-Індії* [11, с. 9]).

Цікавим, з нашого погляду, є хоронім *Прибалтика*. Уважаємо його історизмом з огляду на таку інформацію: *Балтійські країни – країни, що омиваються Балтійським морем. Найчастіше під Балтією розуміють Латвію, Литву і Естонію. Наявний також термін Прибалтика, але він за походженням – з радянського періоду історії, тому в Балтійських країнах (Литві, Латвії, Естонії) не вживається та є небажаним* [12]. Роман «Фортеця на Борисфені» створено у 1993 році, коли назва була широко вживаною і письменник ужив звичне для себе слово, порушивши принцип історичної правди: *Польських військ на Україні зараз майже немає, їх повів гетьман, казали, аж у Прибалтику* [11, с. 13].

Розгалуженою є система топонімів на позначення території навколо Дніпра: *На будівництво виділили сто тисяч злотих, і, щойно повесніло, коронний гетьман прибув у Наддніпрянщину* [11, с. 8]; *З високого муру видно було далеке Задніпров'я, де зеленіли гаї...* [11, с. 18]; *Як тільки Трясило вступив у Канів і Переяслав, повстання перекинулось і на Задніпрянщину* [11, с. 7]; *Повстання, що спалахнуло у 1625 році на Придніпров'ї, теж закінчилося – за крок від перемоги! – все тією ж, здавалося, вічною поразкою, що чорним сонцем спопеляла Україну* [11,

с. 6]. Словотвор наведених топонімів прозорий: або префіксально-суфіксальний (до кореня додано конфікс за- + -ов- або при- + -ов-), або суфіксальний спосіб творення (до основи з коренем *Дніпр(о)* додано продуктивний суфікс для творення топонімів -ин- (*Наддніпряницина, Задніпряницина*). За останньою словотворною моделлю утворено й топонім, ужитий в реченні: *Особливо багато утікає панів з Вишневеччини* [11, с. 210]. В основі його творення лежить прізвище магната Вишневецького.

У романі «Ольвія» також виокремлено топонім, утворений складнопрефіксально-суфіксальним способом, а саме: *Ольвія народилася і виросла у найбільшій і найзначнішій грецькій колонії Північно-Західного Причорномор'я* [10, с. 28].

До хоронімів належать і слова-синоніми *Дворіччя, Месопотамія* (*А на скелі Бехістун, що здійсмається над дорогою, яка з'єднує Дворіччя з Персією, між Керманшахом і Хамадраном, про саків такі є слова* [10, с. 254]; *Сівши на торгову трієру, перепливли Понт і, зійшовши на тім березі в Халкедоні, подалися аж у Месопотамію* [10, с. 84]), бо це рівнина між річками Тигр та Євфрат на території сучасних Іраку та Сирії, але у звичному вжитку цей термін включає долини обох річок разом з навколишніми низинами, що обмежені Аравійською і Сирійською пустелями на південному сході та заході, Перською затокою на півдні, горами Кавказу і Загросу на півночі [12]. Семантика цієї назви дуже прозора, топонім утворено складносуфіксальним способом.

Топоніми мають велике пізнавальне значення. Географічні назви на карті України з'явилися не одночасно, їхня поява і розвиток тісно пов'язані із загальною історією народу, його культурою, релігією, рівнем суспільних відносин.

Під час дослідження роману «Ольвія» постало питання про Гілею (*Осідлав Анахарсіс коня і поїхав у Гілею, що біля Борисфену* [10, с. 243]). У стародавні часи місцевість навколо Дніпровсько-Бузького лиману називали Гілеєю («Земля під густим лісом»). Гілея була добре знайома ольвіюполітам (VII–VI ст. до н. е.). Вони вважали цю землю священною. В історії збереглися легенди про неї як про землю, де жили Боги. Скіфи вважали цю місцевість особливо значущою. Тут у них був ритуальний центр. За переказами, саме тут вони ховали своє золото [12]. Складною виявилася і назва Согд (*Але саки у всьому світі однакові – що за Согдом, що за Понтом Евксінським* [10, с. 250]). Согдіана (також Согд) –

історична область у Середній Азії. Зараз територіально розділена між Узбекистаном та Таджикистаном. Уперше назва Согд згадується в священній книзі «Авесті». Гадають, що слово мало значення «священний», «палаючий» або «чистий» [12].

Оронім – вид топоніма: власна назва будь-якого об'єкта рельєфу земної поверхні – як позитивного (гора, гірський хребет, горб, долина, яр, впадина, ущелина), так і негативного (долина, котлован). Мотивацією для назви ороніма може бути низка ознак. Це здебільшого розмір, форма, колір об'єкта, наявність рослинності тощо: *Чорні гори* та *Білі гори* (в Карпатах), гора *Звивиста* в Тернопільській області, численні *Лисі горби*, кургани, гори [5, с. 407]. Простежимо особливості оронімів у художніх творах Валентина Чемериса.

У романі «Ольвія» оронімів виявилось чи не найбільше. До позитивних (містять семи 'вище', 'вгору') уналежнюємо: *Всі сходились на тому, що владика Іданфірс збирає вільних скіфів для походу на персів у далекі-предалекі краї, за **Кавказькі гори**, туди, куди вже ходили скіфи шарпати Ассирію, Мідію та інші країни і племена* [10, с. 232]; *А на скелі **Бехістун**, що здіймається над дорогою про саків такі є слова, навечно викарбувані в камені* [10, с. 254]; *Поховали на узвишші, на **Трьох Вітрах**, щоб здалеку було видно на рівнині її могилу, щоб і Ольвії також було далеко видно* [10, с. 467].

Подібними за структурою до останнього є й ороніми, ужиті в реченнях: *Спинився лише за **Гострою Могилою**, коли пролунав вибух, від якого задвигтіла земля, й кінь мимовільно збився з швидкого клусу* [11, с. 100] та *Гуня скочив у сідло, в одну руку взяв повіддя, другою притримував **Остряницю**, і круто повернув у глиб степу, де ген-ген бовваніла **Ведмежа могила*** [11, с. 106]. На нашу думку, наведені ороніми утворено шляхом метафоричного перенесення назви апелювання. Звертають на себе увагу назви узвищ із словом «могила», але це є, на нашу думку, традицією українського національного топонімікону, яка бере початок від скіфських могил-курганів.

Назви долин належать до негативних оронімів, напевно, тому що містять сему 'рівнина'. Наприклад: *Як **Тапурів рід** кочував у долині **Семи Вітрів**, в Ольвії почалися пологи* [10, с. 180], *Там воно [кочовище] за кряжем, у долині **Трьох Колодязів*** [10, с. 51]. Негативні ороніми мають майже однаковий словниковий склад, що й позитивні (пор. долина *Семи Вітрів* та узвишшя *Трьох Вітрів*). На сучасному етапі розвитку мови

зрозуміти логіку називання вже неможливо. Аналізовані назви двоскладові (числівник + іменник), у їх основі, на нашу думку, лежить метафоричне перенесення назви апелятива на інший об'єкт.

Розмір і наявність тварин стали основними мотивувальними ознаками в номінуванні балок, назви яких ужито в реченнях: *Кордонами міста на сході був берег Бузького лиману і глибокі балки – Заяча та Північна на заході й півночі* [10, с. 85]; *От дійшов він до Глибокої балки, на дні якої біг струмок* [10, с. 60]. У романі «Фортеця на Борисфені» це інші назви: *Від Громової балки Сулима попростував степом до Дніпра, звідти також неслося завзяте цюкання сокир* [11, с. 34] та *Ти любиш Півнячий яр і світлий струмок на його дні, що й нині тихо жебонить* [11, с. 149].

Щоб зрозуміти різницю між оронімами, звернімося до тлумачного словника. Слово *яр* в українській мові полісемічне: ЯР, у, ч. 1. Глибока довга западина (перев. з крутими або прямовисними схилами), що утворилася внаслідок розмиву пухких осадових порід тимчасовими потоками. 2. перен., розм. Те саме, що прірва [4, т. 11, с. 647]. Лексичне значення іншого слова – БАЛКА, и, ж. Яр з пологими схилами [4, т. 1, с. 96]. Отже, люди ще в давні часи бачили різницю між особливостями рельєфу різних територій, що і відбилося в назвах цих географічних об'єктів.

Найширше (37 одиниць фактичного матеріалу) представлено в романах Валентина Чемериса гідроніми. Це назви виключно природних водойм, оскільки штучних на момент подій, описаних у творах, не було. Океанонімів у досліджуваних творах не виявлено.

Пелагоніми (назви морів) представлено поодинокими прикладами: *І чого там тільки не було: чорнофігурний посуд із Аттики, вино з островів Родосу, Самосу, фрукти з Єгипту, з островів Егейського моря* [10, с. 103]; *Ольвія народилася і виросла у найбільшій і найзначнішій грецькій колонії Північно-Західного Причорномор'я, котра славилась як великий ремісничий, торговий і землеробський центр усього Понтусу Еуксіносу* [10, с. 28]. Автор у примітці сам наводить сучасну назву цього гідроніма: *Понтус Еуксінос, Понт Евксінський, тобто Гостинне море (грец.) – Чорне море* [10, с. 28]. Греки любили й обожнювали Чорне море, ці почуття В. Чемерис намагався передати і читачам. Такий висновок ми зробили через те, що в романі переважає назва, близька сучасним українцям, а не грецький номен: *Один ти в мене лишився, Ясоне, лишився*

далеко звідси, за **Гостинним морем**, в незнаних Афінах [10, с. 21]; Та ще видно, як вдалині неквапливо повзе валка по караванній дорозі, прямуючи до моря, до ласкавого і теплого Понтусу Еуксіносу – **Гостинного моря**, до щасливого міста Ольвії [10, с. 467].

Потамоніми (назви річок) можна поділити на дві групи:

1. Ті, що протікають поза межами України: **Військо самозванця** стало на березі **Тигру** [10, с. 401]; **Заради надійного тилу й безпеки** вже в землях Фракії, неподалік гирла ріки **Мариця**, Дарій звелів збудувати укріплення [10, с. 263]; **І він привів своє військо до берегів Яксарту** [10, с. 250]. Дослідники вважають, що так у давнину називалася річка Сирдар'я у Середній Азії; **Поставивши стовп для майбутніх поколінь, Дарій рушив далі, до ріки Артеска**, щоб по дорозі покорити войовничі племена гетів [10, с. 264] (річка у країні фракійського племені, згадка про неї є у праці Геродота). Сучасний Дунай у давнину мав назву Істр, саме цей гідронім вживає письменник у своєму романі: **Ганялися колись за мною фракійські волоцюги, яких чимало переходить Істр і тиняється тут з надією поживитися, ганялися, але ти, степ, порятував мене тоді** [10, с. 26], а Дон називався Танаїсом: **Це були савроматські пастухи, котрі переганяли табуни з-за Танаїсу і пасли на травах твого степу** [10, с. 69]; **Відходячи, скіфи перейшли ріку Аракс, довго тікали... ну, відходили, аж доки потрапили в землю кіммерійську** [10, с. 7]; **Покоривши Фракію, Дарій пішов до ріки Теару, котра славилась своїми цілющими джерелами. Від довгого походу, спеки та куряви, що здіймалась над ордою до півнеба, владика почував себе негаразд. Він то їхав у колісниці, то верхи, то пересідав у царський візок, але ніде не міг знайти собі місця. Боліли руки і ноги, нило все тіло, і лікарі порадили йому скупатися в цілющих джерелах Теару.**

Цар царів послухався їхньої смиренної поради, скупався в цілющих джерелах Теару і відчув себе посвіжілим та збадьорілим. На radoцях велів поставити на березі ріки стовп із таким написом: «Джерела Теару дають найкращу воду. До них прибув походом на скіфів найкращий і наймужніший з усіх людей – Дарій, син Віштаспа, цар персів і всього Азіатського материка» [10, с. 264]. Згадки про цей стовп є у знаменитого Геродота. Цей напис зберігся і дотепер.

Таке різноманіття іноземних (Ні перша ріка **Істр**, ні друга **Тірас**, ні третя **Гіпаніс**, ні п'ята **Пантікан**, ні шоста **Гінокіріс**, ні сьома **Герр**, ні, зрештою, восьма **Танаїс**, ні десятки інших малих річок і річечок та озер,

разом узятих, не в змозі зрівнятися красою і величиною з **Борисфеном**, якого скіфи вродисто називали **Арноксаєм**: цар-ріка [10, с. 231]), часто невживаних у сучасних мовах, гідронімів свідчить про надзвичайну обізнаність письменника із всесвітньою історією, про його прагнення достовірно точно відтворити історію нашої країни, уславити наших предків.

На підтвердження нашої думки говорить і авторська примітка до роману: ріки Скіфії – **Борисфен** – Дніпро, **Істр** – Дунай, **Тірас** – Дністр, **Гіпаніс** – Південний Буг, **Пантікан**, **Гіпокіріс** (розташування цих двох річок не встановлено), **Герр** – Молочна, **Танаїс** – Дон [10, с. 475].

2. Ті, що протікають територією України: *І доки в небі сяє Колаксай, а на землі тече **Арноксай**, ми – скіфи – володарі усіх тутешніх родів і племен* [10, с. 7]. Це легендарна річка скіфської землі, про існування якої історики сперечаються і досі; *Там протікає річка **Герр**, і там живе народ, який так і називається – герри* [10, с. 56]. *Земля Герр (як і річка Герр) – як гадають деякі вчені, нинішня р. Молочна, над правим берегом якої і нині височать стародавні кургани* [10, с. 474].

Етимологічно прозорими є потамоніми: *По **Великій** ріці припливла, чи що?* [10, с. 217]; – *Од Великої ріки йшла до **Малої**, – розказував Спаніф, радіючи, що хоч раз у житті опинився він у центрі уваги всього табору* [10, с. 221].

Автор майстерно вплітає етимологію багатьох гідронімів у контекст або подає у власних примітках до роману. Зупинімося на такому топонімічному масиві з «Ольвії»: *Твої чуткі вуха почули, а твої зіркі очі побачили таке: від ріки **Істр** і до середини скіфської землі, до **Великої** ріки, яку всі тут називають **Борисфеном**, десять днів путі. Від Великої ріки на схід аж до кінця скіфської землі, до озера **Меотіди** і ріки **Танаїсу**, за якою вже починаються землі савроматів, теж десять днів путі. З півдня, від моря, яке називається тут **Понтус Еуксінос**, і на північ, де холодно і кінчається земля скіфів, двадцять днів путі* [10, с. 327]. Виявляється, озеро Меотіда – це потаномім **Азовське море** [10, с. 476].

З усіх річок, згаданих у творах письменника, найчастіше вживаною є назва річки **Дніпро**: *Однак саме звідсіль пішов той благородний люд, який називається нині запорозькими козаками і котрий протягом стількох уже літ заселяє різні місця уздовж **Дніпра** і в суміжних землях* [11, с. 10]. І це не дивно, адже Дніпро – головна водна артерія України. Навряд чи знайдеться на земній кулі ріка, що мала б стільки (понад 60)

назв, як їх має центральна річка нашої Батьківщини. Таке явище пояснюється тим, що Дніпро відігравав винятково важливу роль у житті численних племен і народів, у розвитку цілої низки людських цивілізацій.

Українці вживають такі його назви: *Дніпр*, *Дніпер*, *Дніп*, *Ніпро*, *Слаут*, *Слаутець*, *Слаута*, *Слаутиця*, *Слаутич*.

Літературно-нормативною, стилістично нейтральною є форма *Дніпро*, походження якої остаточно не з'ясоване. Побутує версія, що назву ця річка дістала від імені слов'янської богині води Дани, бо стара назва р. Дніпро – Данапер [8, с. 66].

Назви з коренем Слаут- тепер осмислюються як похідні від прикметника «слаутний» (славетний) і відзначаються емоційно-експресивним забарвленням, що підтверджує і текст роману «Фортеця на Борисфені»: *Не бувати більше ворогам на Дніпрі-Слауті* [11, с. 35]; *Землю свою рідну zostавити навіки? Краще кістками в ній лягти! Чи ж є другий який Дніпро? Та ви, як риба без води, не можете бути без нашого Слауту! Де ви знайдете нову таку славну ріку, щоб вам, козакам, так служила і кохала вас?* [11, с. 418]. Утім, можливим є й те, що вони були найдавнішими власне українськими назвами Дніпра, які етимологічно пов'язані з праслов'янським коренем «слав» чи «слов» у значенні «текти» або «плисти» [8, с. 67].

Ймовірно, старогрецькою є інша назва Дніпра – *А могутній Дніпро-Борисфен так полонив греків своєю красою і величчю, що ольвіополіти іноді називали себе ще й борисфенітами* [10, с. 31]. Валентин Чемерис дотримувався саме цієї назви: в «Ольвії», зрозуміло, з огляду на час, описаний у романі, а в іншому досліджуваному романі, напевно, як поетичну назву нашої славної річки, щоб підкреслити поважне ставлення козацтва до неї.

До гідронімів у творчості Валентина Чемериса потрібно уналежнити ще й назви Дніпрових порогів, адже до спорудження Дніпровської ГЕС, коли їх затопили, вони були гордістю й окрасою Дніпра. Усі закордонні мандрівники із захопленням описували їх у своїх книгах.

Уперше Дніпрові пороги згадуються у творах давньогрецьких авторів початку нашої ери. Перший порівняно докладний опис порогів подав візантійський імператор Костянтин VII Багрянородний. Дніпрові пороги також згадує автор «Слова о полку Ігоревім». На Дніпрі було

дев'ять порогів. У проаналізованих нами творах автор згадує лише перший з них – *Кодацький*. Він розкинувся навпроти однойменного урочища. Падав чотирма лавами: *Плоскою, Гостренькою, Вишняковою та Мишиною*. Після *Ненаситця* був одним з найнебезпечніших для судноплавців. Ще його називали *Єссуні* – *перекручений на грецький манір вислів «не спи» як попередження тим, хто Дніпром наближався до небезпеки* [9, с. 75].

Пороги у творчості письменника виконують символічну функцію, адже є особливістю Дніпра, символом України: *Внизу широкою стрічкою білів Дніпро, за ним – густа темрява, у якій глухо шумів Кодацький поріг* [11, с. 41]. Згадуючи у своїх творах Дніпровські пороги, автор проводить аналогію з могутнім та волелюбним характером українців.

Назви річок з роману «Фортеця на Борисфені» сприймаються українським читачем набагато легше, ніж топонімікон роману «Ольвія». Для аналізу ми виділили: *В гирлі Самари* – «святої козацької ріки», – як зазначає *Боплан*, брали ліс для фортеці [11, с. 10]; *Острів Базавлук*, на якому запорозькі козаки ще в 1593 році заснували столицю свого краю-Січ, лежав якраз там, де в Дніпро впадали три його праві притоки: *Чортмлик, Підпільна та Скарбна* [11, с. 19]; – *Над самою Ворсклою моя хатина стоїть*, – замріяно-журно мовив *Чурай* [11, с. 176], *Ваша милість, дозвольте вас вітати з щасливим прибуттям до Росі* [11, с. 267]; *Ви сидіть собі на Дніпрі, а я – у верхів'ях Нижньої Терси господарюватиму* [11, с. 53], *Над Чигирином летіли запізнілі гуси й падали на зелені луки побіля Тясмину* [11, с. 139], *У серпні 1635 року повсталі нереєстрові козаки на чолі з Сулимою, повернувшись з Дону, де вони зимували після морського походу під Азов, напали на Кодак* [11, с. 11]. З цього переліку «випадає» назва річку в Криму: *Поминувши місток, перекинутий через маленьку гірську річку Чурук-Су, котра текла паралельно головній вулиці, Роман опинився перед різьбленою брамою Хан-Сарая* [11, с. 130].

Як бачимо, назви річок можуть бути утворені шляхом переходу прикметника в іменник (субстантивацією) (*Підпільна, Скарбна*). Назва *Самара* – іранського походження. За руськими літописами, річка носила назву *Сніпород, Снопород*. Козацькі джерела означають річку як *Самар*, іноді *Самарь*. Пізніше, із захопленням України Росією, річку почали називати *Самара* [3, с. 307]. Український мовознавець Євген Отін виводить назву річки *Терса* з тюркського прикметника *ters, teris* –

«неправильна», а саме за великий тупий кут, під яким вона впадає в річку Вовчу. Дослівно: «Та, що неправильно тече» [12]. Інші вважають, що назва походить від тюркського *ters* «протилежна, зворотна». Таку назву вона одержала тому, що перша на шляху з Криму, на відміну від інших річок, тече на північ, тобто у зворотному напрямі [6].

Назв озер у романах згадано менше: знамените Куруківське озеро, на якому під час козацького повстання під проводом Жмайла в 1625 році козацький табір був блокований польським військом [12], та міфічне озеро давніх скіфів (*Історики засвідчують, що в повстанців, числом близько двадцяти тисяч, в рішучій битві біля Куруківського озера з військами коронного гетьмана Станіслава Конєцпольського не вистачило не лише зброї та припасів, а й – головного – єдності* [10, с. 2]; – *О, спека не владна над озером Пама-Лама, – Тапур показав рукою на середину балки, де блакитніло озеро* [10, с. 461]).

Поодинокі представлені протоки, причому лише в романі «Ольвія»: *На Боспорі вже почалося будівництво переправи, по якій армія царя царів мала перейти з Азії в Європу* [10, с.258] та *А повертаючись із мандрів у рідні степи, Анахарсіс, пливучи Геллеспонтом, зупинився у Кизику, а там якраз відзначали свято Матері Богів* [10, с. 256]. Дарданелли – раніше грец. *Геллеспонт* – протока між європейським півостровом Галліполі та півостровом Мала Азія у Туреччині [12].

Лише констатуємо назву в романі «Ольвія»: *Ось тоді на правому березі Бузького лиману, неподалік від місця його впадіння в Дніпровський лиман, і виникла Ольвія* [10, с. 30]

Загальновідомо, що назви мають як природні географічні об'єкти, так і створені людиною.

Історизмом серед географічних об'єктів вважаємо назву *Кодак*. Кодацька фортеця, або Кодак (сучасне Кайдаки; пол. *Kudak*, *Кудак* від тюркського «кой» – селище та «даг» – гора) – фортеця на правому березі Дніпра напроти Кодацького порогу, 10 км нижче м. Дніпра, на території села Старі Кайдаки. Збудована польським урядом у липні 1635 року з метою ізолювати Запоріжжя і Дон від України, перекрити вихід до Чорного моря і перешкодити втечі селян на Запорозьку Січ [12]. У романі назва вживана в різних граматичних формах, зокрема: *Не схотіли кляті ляхи попустити й трохи, щоб їздили в Січ бурлаки та й через пороги, – спорудили над Кодаком город кріпосницю, ще й прислали в Кодак військо*

чужу чужаницю [11, с. 5] (Ор. в. та Зн. в.), Полковник Жан Маріон встиг побути комендантом **Кодака** близько місяця [11, с. 12] (Р. в.) тощо.

Стратегічно важливим був і Сахнів міст на річці Рось. У романі «Фортеця на Борисфені» виділено декілька вживань цього штучного об'єкта: *Гетьман з одним полком просувається в напрямку Сахнового мосту на Росі* [11, с. 257]; *Потоцький вилаявся і велів хоругвам поки що відійти на схід до лісу, а коронному стражнику перейти Сахнів міст через Рось і розвідати дорогу на Мошни* [11, с. 266]. На жаль, нам не пощастило знайти більше інформації про цю споруду. Ймовірно, його побудував козак на ім'я Сахно.

Найуживанішими у Валентина Чемериса є ойконіми.

Ойконім – вид топоніма, власна назва будь-якого поселення (міста, селища, села, виселка, хутора). За характером поселення ойконіми поділяють на астіоніми, або полісоніми – власні назви поселень міського типу, і комоніми – власні назви поселень сільського типу [5, с. 399].

Астіоніми з роману «Фортеця на Борисфені» можна поділити на:

1. Власні назви українських поселень міського типу: *Черкаси, Корсунь, Бар, Броди, Переяслав, Хотин, Канів, Полтава, Гадяч, Фастів, Богуслав, Кумейки* тощо.

Топоніми уналежнюють до тієї категорії слів, які в усьому своєму обсязі відомі людству лише в цілому. Кожна окрема людина знає невелику кількість назв об'єктів, що її оточують, а також тих місць, де вона колись була. Крім того, люди, що вивчають географію, читають книги й газети, пам'ятають найчастіше вживані назви місць, де вони ніколи не були, причому для кожної людини цей набір різний. Для нас, незнайомими виявилися назви таких давніх українських містечок: *Подався й собі на Україну, прямуючи до містечка Летичів* [11, с. 212]; *Панам отаманам негайно прибути в містечко Мошни* [11, с. 216]; *Дванадцятого серпня гетьман підійшов до невеличкого містечка Крилова, котре стояло на річці Тясміні, в одній милі від Дніпра* [11, с. 176]; *Полки виступали. Маршрут: на Вінницю, Погребище і Білопілля* [11, с. 211]; *Біля містечка Паволоч Потоцький наздогнав обліплений снігом полк коронного гетьмана* [11, с. 222] тощо.

2. Власні назви закордонних поселень міського типу: *Руан, Варшава*. Цю категорію власних назв у романі представлено найбільше, оскільки події роману розгортаються на території України.

Серед кономінів у романі потрібно назвати: *В офіційних, надто скуких історичних довідках зазначено, що Іван Михайлович Сулима народився (рік народження невідомий) у селі **Рогощі**, тепер Чернігівського району Чернігівської області [11, с. 11]; Тому загопи Скидана і Биховця сьогодні ж, а найпізніше завтра вранці підуть вгору по Дніпру, захоплять в путі **Воронівку, Бужин, Боровицю**, а просунувшись ще далі, візьмуть **Домонтів і Бубнівку** [11, с. 178]* тощо.

Під час дослідження нами спостережено, що кономіми, ужиті в романі «Фортеця на Борисфені», становлять словосполучення іменник + прикметник. Мотивувальною ознакою таких онімів є здебільшого колір об'єкта (– *Стоять табором біля слободи **Білі Млини**, – відповів Караїмович [11, с. 67]*), належність іншому об'єктові (*Кизименко доводив батькові, що не треба було спинятися у **Монастирських Луках**, а будь-що спішити в Боровицю [11, с. 320]*) або наявність тварин (*Лицарство боїться, аби не потерпіти вдруге такої поразки, яку воно вже скуштувало у **Ведмежих лозах і біля Куруківського озера** [11, с. 210]*).

Ойконіми побутують у вигляді слів або словосполучень, наприклад, у романі функціонують однослівні географічні назви та двослівні: *Він мав непоганий маєток десь під **Білою Церквою** [11, с. 91]; Він мав непоганий маєток десь під Білою Церквою. В **Зеленій Гуті**, здається [11, с. 133]; Лащівці вирізали населення цілих містечок, як то сталося в **Лисянці й Димері** [11, с. 7].*

Лексичною основою ойконімів, ужитих у романі, є загальні назви (*Гетьман змушений був зупинитися в **Білилівці** на кілька днів [11, с. 217]*, пор. білило + продуктивний суфікс для творення ойконімів -івк(а), а також антропоніми (*А він і досі змушений сидіти в глухій **Данилівці** [11, с. 184]*, пор. Данило + -івк(а); *Універсал самозванця до мешканців **Домантова** [11, с. 267]*, пор. Назва села Домантово походить від прізвища князя Довмонта, який брав активну участь у визволенні та захисті краю від Кримського ханату і Московії [12].

Астіоніми роману «Ольвія» зовсім іншого семантичного плану. Ми говоримо про поліси: *Вавилон, Халкедон, Афіни, Ольвія*. У давнину міста отримували «значенневі» назви, оскільки люди вірили, що назва буде своєрідним тотемом для міста. Цю думку вдало обіграв Валентин Чемерис у творі: *Місто було названо **Ольвією**, що в перекладі зі старогрецької означає «щаслива», «щасливе місто» [10, с. 32]. Стародавні міста і будувалися за іншим принципом, ніж нові, що*

відбивалося на їхніх назвах. У цій гіпотезі спираємося на дослідження І. Царалунги про те, що «ойконіми природно-географічного походження утворені від назв підвищень, низьких, відкритих, заболочених місць, географічних назв природних і штучних водних басейнів, рослинного світу» [7, с. 156]: *Переселенці, колоністи з Мілета, збудували Ольвію наче з двох міст: із **Верхнього**, яке розташувалося на узвишші, над лиманом, і **Нижнього**, яке вибрало собі місце в прилиманній частині* [10, с. 85].

Часто вживаним у романі є топонім *Доходили аж до стін **Вавилону** – набачились див, пригодами наситились та уму-розуму набралися в чужих краях* [10, с. 84].

У цьому історичному романі ойконіми представлено поодинокими прикладами з огляду на давні події нашої історії – війну між скіфами та могутнім перським військом царя Дарія, що відбувалася наприкінці VI століття до нашої ери. А як відомо, у той час міста були малопоширені на нашій планеті.

Годоніми (назви вулиць) в аналізованих романах з огляду на описуваний у них час представлені поодинокими прикладами. Це, зокрема, назва Остання путь (*До «царства тіней» вела **Остання путь** – широка дорога, по якій віками в останню путь проводжали живі мертвих* [10, с. 96]). Напевно, назвати це вулицею в сучасному розумінні цього слова (1. Обмежений двома рядами будинків простір для їзди та ходіння [4, т. 1, с. 785]) важко, тому автор користується словом *дорога*. Але не можемо вважати цю назву і дромонімом, бо дромонімом називається топонім, назва шляхів сполучення (здебільшого за межами населених пунктів). На відміну від вулиць у населених пунктах уживання цих назв не є обов'язковим, як і саме їх існування.

До урбанонімів зараховуємо назву, ужиту в романі «Ольвія»: *Вранці, нікому не сказавши й слова, він побіг у **Пірейську гавань*** [10, с. 102]. У давнину поселення будували біля водойм, тому назви різних елементів водного рельєфу уналежнюємо до урбанонімів (назв внутріміських об'єктів).

Отже, топонімічний простір аналізованих романів різний, утім, в обох творах порівняно широко представлено хороніми, омоніми, гідроніми та ойконіми.

У художньому тексті, як відомо, топоніми відіграють важливу зображально-виражальну роль.

Національно-стилізовані назви географічних об'єктів простежено в обох романах, наприклад: *Над майданом гудів вітер, вільний вітер Запорозького краю, маяв білим прапором над станком кошового, гудів у верхогір'ї дзвіниці... І чув він, як на оболоні Скарбної іржали козацькі коні, як у передмісті Січі гупали молотами ковалі, як бриніли-гули од вітру січові дзвони, а з неба линули лебедині згуки* [11, с. 20] або *Загадкова країна Вершників з Луками починалася по той бік Босфору Фракійського, за далекою звідси рікою Істром, і шлях до неї із столиці Персії Суз прослався неблизький* [10, с. 256]. Назву території скіфів, ужиту в романі «Ольвія», уважаємо вигаданою В. Чемерисом на підставі метонімічного перенесення: скіф – вершник з луком.

Завдяки географічним назвам літературна розповідь набуває життєвої достовірності, документальної точності, детальності обрамлення художньо-історичних просторових меж твору: *Павлюк глянув на місто своєї загибелі. Все у Варшаві було високе, чорне і гостре: гостроверхі дахи магнатських палаців з кольоровими вікнами, незліченні вежі будинків, що тіснили один одного у вузьких вогких завулках Старого Міста і, не знаходячи місця на землі, витягувалися вгору, гострі шпилі костьолів, що скидалися на закам'янілі скелети якихось чудовиськ, ратуша і Свентоянський собор також намагалися проіттрикнути небо гострими списами своєї верхотури...*

– Нічого мені так зараз не хочеться, як на свою милу *Полтаву* глянути, – зітхнув Гордій світлою, тихою журбою. – Та ще якби скупатися у світлій *Ворсклі*, надіти чисту вишивану сорочку і посидіти на березі під зеленими вербами... Ех, гетьмане, ніколи ти не був у нашій *Полтаві*, а дарма! *Благословенний рідний край!* [11, с. 336–337].

За висновками дослідників, власні назви створюють реальне тло для розвитку сюжету, композиції, локалізують місце дії, допомагають окреслити «контури художнього простору» (за висловом О. І. Фонякової). Так, розвиткові сюжету роману «Фортеця на Борисфені» сприяють епіграфи з українських народних дум, у яких ключовими словами виступають різні топоніми: *Обіззався серед Січі / курінний Сулима: / «Не схотіли кляті ляхи / Попустити й трохи, / Щоб їздили в Січ бурлаки / Та й через пороги, – / Спорудили над **Кодаком** / Город кріпосницю, / Ще й прислали в Кодак військо / Чужу-чужаницю» ...* [10, с. 5]; *Наробили вражї пани / У **Варшаві** дива, / Як помирав на майдані / Курінний Сулима. / А Павлюк, на диво шляхті / Жив-здоров лишився... / ...Повернувсь Павлюк*

додому, / У **Січ Низовую**, / Та й задумав Павлюк знову / Бить шляхту гнилюю... / То не хмари з буйним вітром / З **Дніпра** налягають – / То Павлюк та Острияниця / Ляхів обступають [11, с. 116].

Топоніми, не вказуючи на певну конкретність, сприяють образному відтворенню автором дійсності і внутрішнього стану героїв, їхніх настроїв, формують своєрідність їхньої мовленнєвої характеристики (це особливо стосується навмисне дібраних автором прізвищ або інших власних назв). Дослідники наголошують, що топоніми в художньому творі є засобом локалізації, мають явні чи приховані стилістичні мотивації, прямі чи непрямі натяки, що розкриваються в літературній композиції тексту і за його межами [2, с. 33]. Ілюстрацією такої думки є цитата: *Після ряду запеклих битв, особливо біля **Куруківського озера**, коли польське військо було вкрай виснажене, коронний гетьман Конєцпольський, аби врятуватися, відрядив у повстанський табір своїх послів з пропозицією про мирну угоду. Поляки завжди так викручувалися: відчуваючи неминучу поразку, спішно пропонували мир, використовуючи нестійку, а часом реакційну козацьку старшину, і вже потім, вгамувавши повстанців золотими обіцянками, чинили по-старому. Так сталося і біля **Куруківського озера**. **Куруківське озеро** – район теперішнього м. Крюкова на Дніпрі (примітка автора тексту)* [11, с. 339]. Битва на Куруківському озері, Куруківський договір – угода, що не принесла бажаного результату через розбрат керівництва, хоча коштувала багатьох життів українців. Це підтверджує і В. Чемерис: *Повстанський табір ускладнювали внутрішні суперечності: реєстрова старшина прагнула угоди з панством, сподіваючись, що вдячне панство урівняє її в правах з великопольською шляхтою, рядова ж маса козацтва воліла й далі боротися за свою волю* [11, с. 339].

Отже, Валентин Чемерис широко вживає у своїй творчості топоніми. Іноді в його романах трапляються речення, перенасичені назвами географічних об'єктів, що дає підстави стверджувати: письменник цікавився історією своєї країни і намагався донести відомості про зміни в її топоніміконі своїм читачам.

Топоніми в проаналізованих романах В. Чемериса представлені хоронімами (*Дике поле, Прибалтика, Наддніпряниця, Задніпров'я, Задніпряниця, Придніпров'я, Причорномор'я, Гілея, Согд* тощо), оронімами (*острів Базавлук, Березань*). Серед позитивних оронімів потрібно назвати узвишся *Три Вітри, Гостра Могила, Ведмежа Могила*

та негативні долина *Семи Вітрів*, долина *Трьох Колодязів*; балки *Заяча*, *Північна*, *Глибока*, *Громова*, *Півнячий яр* тощо. Виявлено широке вживання гідронімів, зокрема назви морів (*Егейське море*, *Понтус Еуксінос*, *Понт Евксінський*). У романі «Ольвія», як зазначалося вище, переважає назва, близька сучасним українцям, а не грецький номен: (*Та ще видно, як вдалині неквапливо повзе валка по караванній дорозі, прямуючи до моря, до ласкавого і теплового Понтусу Еуксіносу – Гостинного моря, до щасливого міста Ольвії*). Найрізноманітніше й найбільше представлено назв річок та їхніх приток, оскільки ріки завжди відігравали вирішальну роль у становленні людської цивілізації. Серед потамонімів, що номінують річки, які протікають територією України, потрібно назвати: *Дніпро*, *Ворскла*, *Рось*, *Нижня Терса*, *Тясмин*; *Підпільна*, *Скрабна*, *Чортотлик* тощо та поза межами нашої держави: *Тигр*, *Мариця*, *Яксарт*, *Артеск*, *Істр*, *Танаїс*, *Аракс*, *Теар*, *Тірас*, *Гіпаніс*, *Пантікан*, *Гіпокіріс*, *Герр*, *Арноксай* та інші), озер (*Куруківське*, що в романі «Фортеця на Барисфені» постає ще символом неузгоджених дій керівництва, що мають негативні наслідки; легендарне скіфське *Пама-Лама*), ойконімів. Серед ойконімів варто виділити астроніми: назви українських міст, зокрема *Черкаси*, *Корсунь*, *Бар*, *Броди*, *Переяслав*, *Хотин*, *Канів*, *Полтава*, *Гадяч*, *Фастів*, *Богуслав*, найбільше поданих у творі, та комоніми: *Рогощі*, *Воронівка*, *Бужин*, *Бровиця*, *Бубнівка*, *Монастирські Луки*, *Ведмежі Лози* тощо.

Топонімікон української землі, а відповідно і у творах В. Чемериса потрібно розглядати не як монолітне нерухоме ціле, а як багатошарове, хронологічно різне утворення, тому нами спостережені і сучасні назви, і ті, які вважаємо історизмами (*Січ*, *Запороги*, *Січ Низова*, *Запорозька Січ*, *Прибалтика*, *Вест-Індія*, *Кодак*).

Творчу манеру В. Чемериса у зображенні топонімів вирізняє те, що кожен ужитий ним онім має певне смислове навантаження, відіграє призначену йому роль у художньому тексті. У творах письменника немає жодного топоніма, ужитого без мети.

Топоніми у творах В. Чемериса – поліфункційні. Деякі виконують суто номінативну функцію (*Через багато століть військові статисти й історики підрахують і запишуть в графу «Втрати в найбільших битвах у Східній Європі в XVII столітті» і битву під Кумейками: шість тисяч повстанців!*), деякі є допоміжним матеріалом для опису місцевості; наявні й такі, що витворюють символи України (– *Ти хотів*,

воріженьку, знати моє ім'я? Настею мене люди кличуть. А для тебе я просто українка. А ще у мене є брат Ярема, він на Січі козакує. ... Дніпре, любий Дніпре, прийми мене, і тіло моє, і душу. І зроби мене чайкою-зигзицею) або є вдало дібраним тлом для зображення людських емоцій.

Топонімікон проаналізованих творів різноманітний з огляду на час, описаний у художньому тексті, та територію, але кожен топонім, ужитий автором в історичному романі «Ольвія» та «Фортеця на Борисфені», має певне відкрите або приховане значення. Уживаючи «значеннєві» топоніми у своїх творах, Валентин Чемерис прагнув звернути увагу людей на історію рідного краю та українського народу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гуцул Л. І. Причини акцентної варіативності ойконімів української мови. *Ономастика і апелятиви: зб. наук. пр.* / За ред. В. О. Горпинича. Дніпропетровськ: ДНУ, 2007. Вип. 30.
2. Кравченко Ю. Історична топонімія Нижньої Наддніпрянщини у творах Яра Славутича. *Вісник ЗОВУД. Запоріжжя: ЗДУ*, 2002.
3. Отин Е. С. Названия русского происхождения в топонимии Украины. К происхождению названия р. Самары. *Труды по языкознанию*. Донецк, 2005. С. 303–347.
4. *Словник української мови: в 11 т.* Київ: Наук. думка, 1970–1980.
5. *Українська мова: енциклопедія* / редкол. Русанівський В. М. (співголова), Тараненко О. О. (співголова), М. П. Зяблюк та ін. Київ: Укр. енциклоп., 2000. 752 с.
6. *Фоменко В.* Звідки ця назва? Дніпропетровськ: Промінь, 1969. 93 с.
7. Царалунга І. Географічна термінологія у складі українських ойконімів на -ани (-яни). *Вісник Львівського університету: серія «Філологія»*. 2009. Вип. № 46. Ч. II. С. 155–161. Режим доступу: <http://www.nbu.gov.ua/> (дата звернення: 22.03.2022).
8. *Чабаненко В. А.* Великий Луг Запорозький. Історико-топонімічний словник. Запоріжжя, 1999. 331 с.
9. *Чабаненко В. А.* Порожистий Дніпро. Історико-топонімічний словник. Запоріжжя: ЗНУ, 2008. 188 с.
10. *Чемерис В.* Ольвія. Київ: Дніпро, 1990. 478 с.
11. *Чемерис В.* Фортеця на Борисфені. Київ: Український письменник, 1993. 463 с.
12. <http://www.uk.wikipedia.org> (дата звернення: 23.03.2022).

Аліна САЇК
(м. Дніпро, Україна)

**АНАЛІЗ КОЛІРНИХ ЛЕКСЕМ ЯК ВНУТРІШНЬОГНІЗДОВИХ
КОМПЛЕКСНИХ ОДИНИЦЬ СЛОВОТВІРНОЇ СИСТЕМИ В
ПОЕТИЧНІЙ ЗБІРЦІ «ЗНАМЕННЯ КАЛИНИ»
НАТАЛКИ НІКУЛІНОЇ**

Дослідження пов'язане зі словотвірним аналізом кольороназв у збірці Наталки Нікуліної «Знамення калини», а саме з культурним та лінгвістичним розумінням тих чинників, що вплинули на формування внутрішньогніздових комплексних одиниць словотвірної системи поетичних творів авторки. Мова піде про з'ясування системних параметрів упорядкованості похідних слів в комплексних одиницях цієї словотвірної системи. Щоб значення словотвірних утворень було зрозумілим, наводитимемо контекст, в якому вони використовуються. У статті розглянуто одиниці мови на позначення кольорів, які утворили словотвірні пари, ланцюжки, парадигми, гнізда. Також у науковій розвідці з'ясовано, що в поетичних творах Наталки Нікуліної переважають лінійні словотвірні утворення колірних лексем, в яких частиномовна належність вихідного та кінцевого слів не збігається.

Ключові слова: словотвірна пара, словотвірний ланцюжок, словотвірна парадигма, словотвірне гніздо, кольороназва.

Специфіка словотвірної системи характеризується її зв'язками з іншими системами, наприклад, лексичною та морфологічною. З одного боку, завдяки словотвору відбувається поповнення лексичного складу української мови, а з іншого – кожне новостворене слово має свою частиномовну приналежність. Таким чином, словотвірний аналіз лексики базується саме на її системному характері.

У статті розглянемо специфіку словотвірної системи колірних лексем на матеріалі поетичної збірки «Знамення калини» письменниці Придніпров'я Наталки Нікуліної, творчий стиль якої відзначається поетичною елегантністю.

Дослідженню творчої спадщини Наталки Нікуліної присвячено чимало робіт видатних науковців, критиків, літературознавців, серед яких: письменниця Л. Голота, літературний критик М. Зобенко, доктори філологічних наук Ф. Білецький, А. Поповський, перекладачка,

літературний критик та письменниця С. Йовенко, літературознавець А. Кацнельсон, український дисидент В. Сіренко, публіцист та критик В. Базилевський, краєзнавець-письменник І. Шаповал, прозаїки В. Савченко, В. Лисенко, директор видавництва «Січ», журналіст, краєзнавець М. Чабан, Н. Старюк, Т. Ковальчук.

В україністиці поняттю «кольоративи» у творчості Н. Нікуліної приділено значну увагу, яка демонструє тенденцію до зростання. Наприклад, питаннями новацій із колірним компонентом у творчості письменників Дніпропетровщини, а також аналізу їхніх семантичних і функційних особливостей займалася дослідниця І. Лощина «Кольоративи у творчості письменників Дніпропетровщини» [7]. Вона аналізувала лексеми на позначення ахроматичних кольорів в поетичній творчості Н. Нікуліної, а також показала взаємодію традиційного й індивідуально-авторського у вживанні кольороназв.

Інша дослідниця М. Єрмолаєва у своїй статті «Калинове серце Наталки Нікуліної» аналізує образи-символи у поезії письменниці. Наприклад, *«образ калини в поезіях Наталки Нікуліної пов'язаний із життям – складним, суперечливим, часом терпким, але дивним і прекрасним... Калина для неї – провісниця долі, долі сумної і радісної. Вона її немовби вичитувала з калини. Дивилася на палаючий плодами куш і бачила долю людську, палку красу. Чула спів пташок, мліла від соловейкового співу-плачу. Соловейко на калині вразив серце жіноче, серце творче. Та пісня – спомин про минуле, таке болюче і таке солодке, від чого завмирає серденько. Облітає з калини цвіт, отак і життя проминає. Калиновий цвіт, калиновий плід – то доленьки слід»*. [10, с. 247; 249]

Посилення потенційності у плані наукової «привабливості» феномену «кольороназви» надає той факт, що в сучасній українській мові колірні лексеми утворюють кількісно багате та якісно різноманітне лексико-семантичне поле. Кольороназви, які входять до його складу, відзначаються неоднаковим семантичним наповненням, тобто колір може виражатися експліцитно чи імпліцитно, різною словотворчою структурою та граматичним оформленням [3, с. 18]. Завдяки кольоропозначенню людина передає свої почуття, емоційний стан, створюється своєрідна рамка сприйняття та розуміння навколишнього середовища самою людиною.

Колір – це усвідомлений, ретельно продуманий прийом, який допомагає художникові слова відобразити свої думки і відчуття. Зрозуміло, що в кожного митця своє вміння використовувати кольори, своє осмислення цієї проблеми [2, с. 12]. Наприклад, О. Потебня підкреслював, що ознака, яка пов’язує пряме та переносне значення слова називається «...уявленням, засобом порівняння, менш точно, – образом, символом». Отже, створюється своєрідна рамка сприйняття та розуміння навколишнього середовища, де образ ділиться на кілька частин, а саме: 1) свідомість єдності ознак у комплексі...; 2) полегшення свідомого узагальнення...; 3) заміщення значення...; 4) поділ чуттєвого образу на окремі ознаки...» [12, с. 256]. Тобто, саме через ці ознаки кольору будь-який індивід сприймає навколишній світ.

Інший науковець А. Критенко кольороназви ділить на основні і другорядні. Основними є назви давнього походження, генетично споріднені з кольоропозначеннями в інших слов’янських мовах, вони становлять ядро всієї лексико-семантичної групи кольороназв, навколо якого розташовані назви пізнішого походження [6, с. 97].

Цікаву думку стосовно колірних лексем має дослідниця О. Крижанська: *«Усі українські назви кольорів за походженням можна поділити на дві лексико-семантичні групи: первинні і вторинні. До первинних належать назви кольорів, які в сучасній українській мові не співвідносяться з іменниками-референтами і означають абстрактні колірні якості. Їх походження та зв’язок з певною конкретною назвою розкривається за допомогою етимологічного аналізу. Вторинними є українські кольороназви, що передають конкретний колір за колірною подібністю до предметів і явищ навколишнього світу»* [5, с. 22].

Про колір як елемент мовної картини світу говорить дослідник О. Трофимюк у своїй статті «Колір як елемент мовної картини світу Миколи Хвильового». Науковець розглядає лексеми кольору як особливі компоненти мовної структури тексту Миколи Хвильового. Автор наголошує, що *«колоративи характеризуються багатством семантичної наповненості та виконуваних функцій у контексті твору і є одним із засобів відображення мовної картини світу письменника»* [8, с. 161].

Таким чином, *актуальність* пропонованої розвідки впливає з потреб охарактеризувати колірну лексику поетичних творів Наталки Нікуліної з погляду словотвірної системи української мови, що на

сьогодні є малодослідженим питанням у вітчизняному мовознавстві. Оскільки словотвірна система визначається як ієрархічно впорядкована сукупність похідних слів (похідне слово – це кінцевий результат, заради якого і відбувається акт словотворення) [1, с.123], то *метою* нашого дослідження є з'ясування системних параметрів упорядкованості похідних слів в комплексних одиницях цієї словотвірної системи. *Об'єктом* дослідження обрано колірні лексеми як комплексні одиниці словотвірної системи.

На початку нашого дослідження, не вдаючись до аналізу словотвірної системи колірних лексем збірки «Знамення калини» Наталки Нікуліної, хотілося б надати короткі біографічні відомості з життя талановитої поетеси Придніпров'я 60-х років. Народилася вона 7 липня 1947 року в м. Макіївці на Донеччині. В десятирічному віці Наталка разом із батьком-журналістом і матір'ю-лікарем переїхала в Дніпропетровськ. Саме тут вона закінчила середню школу №89 із золотою медаллю, потім університет, захистила дисертацію кандидата філологічних наук, у Дніпропетровську вийшла її перша збірка віршів «Вишневий спалах», тут Нікуліна працювала радіожурналістом, завоювавши симпатії слухачів, тут писала і творила. Та все ж поетична домінанта в ній була настільки сильною, що стала головним сенсом її життя.

Ще з дитинства Наталка почала писати вірші, які стали прикрасою шкільних вечорів. На сторінках газет, журналів, солідних часописів публікували її поезію. Перша збірка «Вишневий спалах» побачила світ у 1967 році. Через 14 років після виходу першої книжки побачила світ друга збірка «Пізнання» (1981), згодом – «Червоний кетяг» (1984), «Житом перейти» (1990), «Тиха бесіда» (1993) і остання – «Знамення калини» (2000), видана її друзями посмертно.

Ще в 60-ті роки Наталка була делегатом республіканського зльоту обдарованих дітей, якими опікувався письменник і наставник Абрам Кацнельсон. З ним вона листувалася, телефонувала йому і остання її незакінчена стаття, як не дивно, – це рецензія на збірку віршів А. Кацнельсона «Троянди тягнуться увись». Наталка писала в ній: *«Ловлю себе на думці: скільки відкрив поет такого, що співзвучно і моїй душі...»*. У свою чергу, А. Кацнельсон порівнював Наталку Нікуліну з Лесею Українкою.

Наталка Нікуліна за цикл радіопередач «На полі слова» (понад сто п'ятдесят передач) була удостоєна почесного Диплому лауреата премії

ім. Д. Яворницького, премією ім. П. Тичини (помертно). Колеги-журналісти згадують Наталку як добросовісну, вимогливу, самовіддану своїй справі особистість. Наче справжня бджілка збирала вона нектар українського слова, це: дослідження творчості письменників нашого краю (радіопередачі «На полі слова»), замальовки з культурного та мистецького життя Дніпропетровщини (радіопередача «Джерела»), радіоклуб знайомств «Три поради». Понад 150 радіопередач Наталки Нікуліної – це справді золотий фонд радіо Придніпров'я.

Н. Нікуліна була строгим літературним критиком. Висока вимогливість до себе, до слова, до культури вірша, відобразилися не лише в її поетичній творчості, а й у її літературних розвідках про поезію Михайла Чхана, Олександра Зайвого, поетичні збірки Абрама Кацнельсона, прозу Марії Зобенко, творчість Олесі Омельченко. Публіцистика, наукові та популярні статті Наталки могли б скласти окреме видання, проте їй не судилося прожити довго, 23 червня 1997 року вона трагічно загинула.

Поезія Наталки Нікуліної багатогранна та відверта. Вірші про мову, про рідний край, про кохання, природу і звісно високу поезію творять квіти. Наталка любила жовті гвоздики, мріяла створити окремий цикл передач «Квітка», який би складався із роздумів про долю квітів, їх символіку в просторі українського духу [11].

Колір у творчості поетеси визначає її індивідуальний стиль, бо авторка послуговується своїми улюбленими кольорами, які складають своєрідне кольорополе. Поняття про кольори знаходять відображення у словесних одиницях мови – у колоративах (кольороназвах, кольоролексемах, іменах кольору, хроматизмах, колірних прикметниках).

Джерелом виникнення кольороназв є полісемія – це використання назв предметів, об'єктів природи з певним забарвленням для утворення нових назв кольору, також лексико-морфологічні засоби – це складні слова, спеціальні слова для передачі відтінків та запозичення [4, с. 188].

Комплексні одиниці словотвірної системи можна поділили на два типи:

1) Міжгніздові комплексні одиниці – такі одиниці, які виконують свою функцію систематизування, об'єднуючи різнокореневі похідні. До них належать: *словотвірний тип, словотвірна категорія, словотвірний ряд.*

2) Внутрішньогніздові комплексні одиниці – це такі одиниці, в яких систематизуються спільнокореневі похідні. До них належать: *словотвірна пара, словотвірний ланцюжок, словотвірна парадигма, словотвірне гніздо* [1, с. 124].

Практичну цінність для нашого дослідження становлять саме внутрішньогніздові комплексні одиниці кольороназв, оскільки в них відбувається систематизація спільнокореневих похідних слів.

Варто зазначити, що найпростішим словотвірним утворенням, в якому відображається процес словотворення в мініатюрі, є словотвірна пара. Проте це утворення є не тільки основною одиницею словотвірного аналізу, але й обов'язковою одиницею словотвірної системи. Досліджуючи колірні лексеми в збірці «Знамення калини» Н. Нікуліної, в першу чергу виділяємо словотвірну пару, яка складається з твірного і похідного слова, пов'язаних між собою формально і семантично. Наприклад:

Рудий → рудіти

*Танцівниця **руда** з кастаньєтами карих каштанів
наче вихор пройшлась, закружляла в жагучім танку* [9, с. 113].

***Рудіють** верби і земля **рудіє**.*

Тополі загортаються в туман [9, с. 87].

Черлений → черлено

І вишивались рушники...

*І «дерево життя» **черлено** квітло
на полотнянім тлі...*

*В усі часи, ба, навіть і найтяжчі,
розцвічувавсь рушник
важкою кров'ю серця,*

***черленим** цвітом мрій... [9, с. 10–11].*

Блакитний → блакить

Читаю Свідзинського.

*Шю **блакитним** і жовтим.*

*Душа його – тихо-замріяна,
їй ці кольори до лиця* [9, с. 87].

*І поєдналось світло і **блакить** –
і стало Небо, й розлилося Море:
душа і простір лагідно говорять
й оповідають голубі казки* [9, с. 75].

Голубий → світло голубе

*...Незворушна небес голуба течія,
У степах непохована матір чиясь [9, с. 40].
Оце є Море: світло голубе,
з глибин блакиті – повіви хвилясті.
Замріюють й вколисують тебе... [9, с. 75].*

Порівняно з іншими комплексними одиницями словотвірної системи словотвірна пара характеризується найменшим обсягом, а тому сприймається як одиниця нижчого порядку відносно комплексних одиниць вищого порядку. Цим, власне, зумовлюється той факт, що словотвірна пара, з одного боку, входить до комплексних одиниць вищого порядку як їх складова та обов'язкова частина, з іншого – її можна вважати вихідною одиницею всієї системи словотвору української мови [1, с. 124].

Вивчення відносин послідовності похідності призвело до виділення такої комплексної одиниці, як словотвірний ланцюжок. Одним із перших визначення цієї комплексної одиниці дав науковець О. Тихонов: словотвірний ланцюжок – «це ряд спільнокорневих слів, пов'язаних між собою відношеннями послідовної похідності» [1, с.134]. Інша дослідниця О. Земська пропонує більш деталізоване тлумачення цьому поняттю: «Словотвірний ланцюжок – це сукупність похідних, упорядкованих таким чином, що кожна попередня одиниця є безпосередньо твірною для наступної» [1, с 134].

Про ступеневий характер словотвірного ланцюжка говорить також дослідник А. Зверев: «Словотвірний ланцюжок – це ряд споріднених слів, пов'язаних відношеннями послідовної похідності, коли мотиваторна частина наступного похідного ускладнюється за рахунок формантної частини попереднього» [1, с. 134–135].

У нашому дослідженні словотвірний ланцюжок на позначення колірної лексики в поезії Н. Нікуліної представлено лише декількома прикладами, що вказує на малопродуктивність цієї комплексної одиниці в творчості письменниці. Наприклад:

Багрянний → багрянити → багрянє

*Ох, і рано зима на відчайність озимих,
ох, і рано всріблівсь листопада багрянний рукав [9, с. 49].*

*Світ доносить химерні якісь голоси,
багрянніє зоря вечорова...
порятуй мя, любове, порятуй і спаси,*

ти мене прихисти, о любове [9, с. 100].

*...Її врочиста, пломінка **багрян**
світитиме мені, допоки світу
Дай, Боже, і душі такого цвіту
й таких плодів, як ця палюча грань! [9, с. 24].*

З наведених прикладів зрозуміло, що словотвірний ланцюжок у рамках словотвірної системи виконує функцію систематизації, оскільки організовує певним чином спільнокореневі слова. Проте не слід забувати про вихідну і кінцеву ланки словотвірного ланцюжка, оскільки саме в ньому спільнокореневі слова організовуються за принципом похідності.

Аналізуючи цей словотвірний ланцюжок, відмічаємо, що він зв'язаний з іншими одиницями словотвору: формантом, похідним словом, словотвірною парою.

Ланки словотвірного ланцюжка розрізняються якісно і функціонально. Найбільшим протиставленням характеризується вихідна та кінцева ланки: вихідна – непохідне і твірне слово; кінцева – похідне і нетвірне. Проміжні ланки мають функцію вихідної (попередньої) та якості (наступної) ланки ланцюжка, причому від ланки до ланки відбувається зменшення здатності основи слова бути твірною [1, с. 135].

Як відомо, словотвірний ланцюжок має план вираження і план змісту. Кожен наступний елемент словотвірного ланцюжка у плані вираження відрізняється від попереднього на один словотвірний крок, наприклад:

Срібний → срібло → сріблястий → всрібливсь
*...На голівки дощик чистий,
Срібний, золотий, перлистий.
Діаманти, іскри-чари –
Вниз! – з усміхненої хмари [9, с. 130].*

*Свинець і वोхра, **срібло** й сухозлоть –
Несильні барви степового літа [9, с. 45].*

*«На могилі Максиміліана Волошина»
...Обрій **сріблястий** мріє,
мов чарівний вінець.
Камінчик з морським портретом
я принесла сюди [9, с. 21].*

Ох, і рано зима на відчайність озимих,

ох, і рано всрібливсь листопада багряний рукав [9, с. 49].

При цьому кількість формантів визначається кількістю словотвірних кроків за ступенем похідності. З вищенаведеного прикладу зрозуміло, що кожен попередній член ланцюжка виступає твірною базою для наступного, всі слова ланцюжка є спільнокореневими. У цьому ланцюжку відбувається поступове ускладнення формальної структури похідних слів, яке супроводжується поступовим зростанням семантики. Також треба відмітити, що у цьому ланцюжку стільки словотвірних пар, скільки в ньому похідних слів, бо кожне похідне, як ми вже зазначали, є твірним для наступного похідного.

Щодо символізму *срібного* кольору, то в творчості Н. Нікуліної він асоціюється з мудрістю, невинністю, благородством, чистотою, надією, правдивістю.

Відношення послідовної похідності між спільнокореневими словами також можна простежити і на прикладі словотвірного ланцюжка з вихідним компонентом *жовтий*:

Жовтий → жовкнути → зжовклити

На Перуновій ріні

берег завжди осінній

від брунатних трав і жовтої глини [9, с. 45].

...Десь у твані, неначе в корості,

жовкнуть їх неприкаяні кості [9, с. 38].

...Листя зжовклеє неприкаяно

з шурхотінням на землю спада.

Наче срібним пилком припорошені,

маревіють осінні сади [9, с. 114].

До речі, *жовтий* колір в Україні асоціюється з пшеницею, житом і є символом добра, благополуччя, життя. Водночас цей колір може мати і негативне значення: колір опалого листя, завершення циклічності життя в природі, кінець тощо.

З погляду бінарності та полінарності можна говорити про різноструктурність словотвірного ланцюжка. Наводимо приклад бінарної структури ланцюжка, який ми виділили в поезії Н. Нікуліної: *рудий* → *рудити*, *черлений* → *черлено*, *білий* → *білити*.

Як бачимо з прикладів, бінарні ланцюжки дорівнюють словотвірній парі, тобто вже на першому ступені словотворення словотвірні кроки

припиняються. У наступних прикладах, які ми подаємо, колірні лексеми мають полінарну структуру ланцюжка:

срібний → *срібло* → *сріблястий* → *всрібливсь*,
багрянний → *багрянити* → *багрянть*,
жовтий → *жовкнути* → *зжовкліти*.

Тут на полінарний характер ланцюжка вказує те, що у своїй структурі він має більше ніж одну словотвірну пару. Семантика останнього слова ланцюжка вбирає в себе значення всіх інших слів.

Виходячи з формально-структурної характеристики, словотвірний ланцюжок можна визначити як сукупність словотвірних пар, які перебувають у відношеннях послідовної мотивації [1, с.136].

Проте словотвірні ланцюжки мають також частиномовну належність свого початкового і кінцевого компонентів. У результаті цього виділяють лінійні та кільцеві ланцюжки. Аналізуючи ланцюжки з погляду їх належності до певних частин мови, було з'ясовано, що в поетичних творах Н. Нікуліної переважають лінійні словотвірні утворення колірних лексем, в яких частиномовна належність вихідного та кінцевого слів не збігається: *срібний* → *срібло* → *сріблястий* → *всрібливсь*; *багрянний* → *багрянити* → *багрянть*; *жовтий* → *жовкнути* → *зжовкліти*.

Загалом у віршах поетеси ми не виділили жодного прикладу кільцевого словотвірного утворення колірних лексем, в яких частина мови вихідного слова і частина мови кінцевого збігалися б.

Структурно складнішою комплексною одиницею словотвору є словотвірна парадигма. Результатом її виникнення стали відношення між твірною основою і всіма похідними, утвореними від неї. Прийнято вважати, що словотвірна парадигма – це частина гнізда. Всі слова, які беруть участь у словотворенні і які виступають твірними, мають словотвірну парадигму. Будемо розуміти словотвірну парадигму як «сукупність похідних, які мають одну і ту саму твірну основу і знаходяться на одному ступені словотворення» [1, с. 137]. У поетичних творах Н. Нікуліної ми виділили словотвірну парадигму на позначення зеленого кольору:

Зелений $\left\{ \begin{array}{l} \rightarrow \text{зеленіти} \\ \rightarrow \text{празелений} \\ \rightarrow \text{зеленолист} \end{array} \right.$

...І павутинка на зеленім листі

нагадує, що осінь вже – в мені.
Великі зорі. Айстри мовчазні [9, с. 117].

Як мовили б мені: «Зречися
Стежинок рідних і дібров! –
Зросла б одвічною ялицею
І зеленіла б знов і знов [9, с. 138].

...І дозрію я в полі, празеленою кров'ю земною,
І достигну я словом, наче колос тугий, молодим [9, с. 92].

Нам треба таких, щоб все вміли прощати,
сумирних, покірних, мов янголи чистих.
А тим, непокірним – барвінок хрещатий,
На ранніх могилах їм – зеленолисту [9, с. 89].

У народній культурі зелений колір символізує, з одного боку, життя, молодість, природу, весну, а з іншого – незрілість, мінливість, недосвідченість. Цей колір також символізує перемогу над злими силами, воскресіння, надію та радість, однак інколи наводить тугу.

Кожен із компонентів словотвірної парадигми утворює зі своїм твірним словом словотвірну пару. Через це у вітчизняному мовознавстві словотвірну парадигму ще визначають як «сукупність словотвірних пар, які мають одну і ту саму твірну базу» [1, с.136].

Під час нашого дослідження ми помітили, що в збірці «Знамення калини» Н. Нікуліної дуже часто зустрічаються кольороназви на позначення золотого кольору, які утворені в основному за допомогою осново- і словоскладання, наприклад:



...По хвилі нурці золотий скарб виносять,
Дивоцвіти якісь, що з підводного поля,

Й дивовижні клейноди, не бачені досі [9, с. 133].

*...Серпневі роси обважнілі
хай зронять слово золоте.
Душа у золотавім тілі
сама собі перецвіте [9, с. 94].*

*В золотобанному храмі
соняшникового поля
чистій блакиті молися,
зранена душе моя.
В сонмі золотонімбних
щиро відчуй, що сваволя
понад тобою не вічна.
Вічна – небес течія.
Золотопелюсткових
тихо торкнись заспокоєнь.
Краще ніхто не розрадить,
ніж золотінь мовчазна... [9, с. 79].*

*І стала хата хатонькою-святком,
і стала хата – сонячна криниця.
У золотнім німбі вибілена хата
дивилася привітно в білий світ [9, с. 121].*

*Промінні сонячні віти
в блакиті золотить вись.
Надто однакові міти
на нас, щоб ми не зійшлись [9, с. 149].*

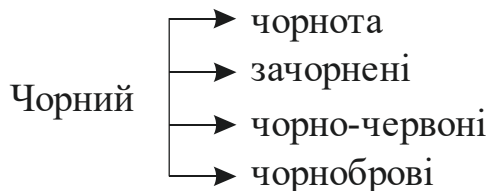
*...Йдіть сюди хутчіше, діти!
З неба дощик злотом світить... [9, с. 129].*

*О словники! – пахучі щільники,
де слово медом темно-золотим
чарунки повнить [9, с. 47].*

*В золотосонячний час розімлілий полудній,
Коли з поля рільниці спішать й оболоні
Без людей порожніють, до древньої студні
Йде дівчина тремтлива дивитися в тоню [9, с. 133].*

У цій комплексній одиниці слова, які утворені за допомогою основно-та словоскладання, можна віднести до індивідуально-авторських

кольороназв. В українській ментальності *золотий* колір є символом меду і пшениці, благополуччя, достатку, багатства, і радості. У поетичному тексті Наталки Нікуліної значна кількість колірних лексем побудовані на основі прямої асоціації з кольором *золота*, що має позитивне забарвлення. Компоненти словотвірної парадигми пов'язані між собою значенням. Їх семантична єдність визначається тим, що всі члени словотвірної парадигми структурно поєднані з одним твірним, а тому їх лексичне значення впливає з лексичної семантики похідного. Однак між собою члени словотвірної парадигми семантично не пов'язані, оскільки їх лексичне значення формується незалежно одне від одного. Це можна простежити на прикладі словотвірної парадигми кольороназви на позначення чорного кольору:



*...А ваша чорна **чорнота**
й підніжжя не сягне хреста,
біля якого вироста
лілея Слави... [9, с. 15].*

*Я думала, **чорна** зима – це моє,
а вже, виявляється, є у Чуриліна.
Не викреслю. Хай уже буде, як є,
цей смуток, ця постать, над хатою схилена,
і платками **чорними** – сніг, і в хатах
віконця **зачорнені** – все в негативі [9, с. 19].*

*Ворог дарує мені троянди
чорно-червоні.
Що то за знак?
Серце в кулак затисши,
стою в обороні [9, с. 77].*

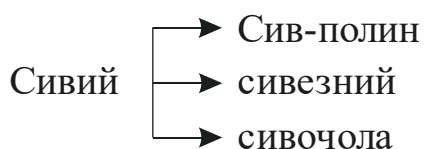
*Дні такі білолиці, вечори такі **чорноброві**,
почуття тая квітка екстатично так в них згоря [9, с. 107].*

У цій парадигмі ще додано червоний колір, проте він додає відтінок чорному кольору, розширюючи семантику похідного слова. Сам *чорний* колір – це колір ночі, смерті, трауру та горя. З чорнотою ночі пов'язані зло й чаклунство. Він, як і білий колір, належить до ахроматичних

кольорів (ті, які відрізняються один від одного тільки світлістю, наприклад: *білий, чорний* і всі проміжні між ними *сірі* кольори).

У вищезазначених прикладах можна помітити, що між членами словотвірної парадигми існує семантичний паралелізм, тобто семантична незалежність. У цій парадигмі спостерігаємо утворення похідних слів способом основоскладання (*чорноброві*) та словоскладання (*чорночервоні*).

Наступні приклади словотвірних парадигм на позначення кольорів, які ми виділили в процесі аналізу, характеризуються меншою кількістю похідних слів в своїй структурі. Ці парадигми охоплюють такі семантичні різновиди похідних:



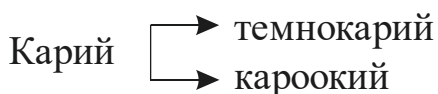
*Проводарем нам – мудрість сивочола
у сяйві небуденної душі.
Вчителю сивий, розверзлись світи,
Думка змагається з часом, з собою... [9, с. 50].*

*Тут починалось місто...
Сив-полин
Стелився безбережними степами [9, с. 8].*

*...і стільки літ тоді наворожила,
що сам сивезний час та збився з ліку [9, с. 120].*

У своїх віршах Наталка Нікуліна часто використовує ахроматичний *сивий* (як варіант *сірий*) колір. Цей колір пов'язувався у народному розумінні насамперед з мудрістю, сивиною і добротою, а також означав давнину, втому, барву попелу.

Відношення між твірною основою та її похідними у словотвірній парадигмі називають радіальними, оскільки в ній можна чітко простежити парадигматичні відношення. У наступних прикладах колірних лексем бачимо, що слова однієї словотвірної парадигми мають близький склад похідних:



*...Карі очка змалювала –
милого поцілувала,*

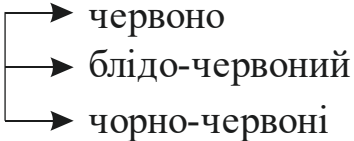
*рідні вустонька-коралі
малювала-цілувала... [9, с. 122].*

*Не відати. Не чутися. Плоди
ясної осені – каштани **темнокарі**
збирають на зволожілім тротуарі... [9, с. 115].*

*Як пензликом до мене промовляє
ця, усіма стихіями рожденна
(найбільш – землею!) – **кароока** жінка,
що вірить в сни, в пісні, в своє кохання... [9, с. 121].*

Коричневий колір втілює різні символічні значення. З одного боку, він уособлює материнство, родючість, землю, а з іншого – занепад, бруд, завершення життєвого циклу.

Стосовно символіки *червоного* кольору, то можна зазначити, що він асоціюється з пристрасстю, коханням, емоційністю, красою. Наприклад, вислів «красна дівчина» означає *красива дівчина* не тільки в українській, але й в чеській картині світу. Проте *червоний* є також символом крові, війни іноді смерті:

Червоний 

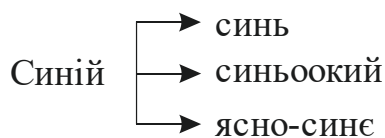
*Вечірнього сонця зажуру **червону**
й довічну захланність людську,
яка обламала калинові грона,
красу обірвала палку [9, с. 26].*

*Ховаю від нього галузку клечальну,
бо вірю, що **червоно** ще проросте... [9, с. 19].*

***Блідо-червоні** степові мачки –
якщо зірвати, швидко облітають [9, с. 45].*

*У непокірній думі чоло захолоне
з білістю хмар.
І відтінятиме блідість **чорно-червона** –
ворога дар [9, с. 77].*

Щодо *синього* і *блакитного* кольорів, то вони символізують небесний простір, море, воду, а також – чесність, добру славу, вірність.



Ми виходимо з нею на ганок.

Синій дим тихо в'ється над хатою,

Каже мати так тепло, світанно:

— Чуєш, доню, як пахне м'ятою [9, с. 140].

*...Під мирною славутиною **синню***

сплять круточолі велетні-пороги.

Колись вони уперті, людоборці,

підводилися в ореолах піни... [9, с. 42].

...А так, що земля квітку родить

*сумну, **синьооку***

і доли для неї напитує... [9, с. 93].

От і діждали його Воскресіння.

*І небо відсвічує **ясно-синє***

над полянами ранніх сивин... [9, с. 14].

Деякі похідні слова у вищенаведених словотвірних парадигмах утворені способом основоскладання (*сивочола, темнокарий, синьоокий, кароокий*) та словоскладання (*ясно-синє, блідо-червоний, Сив-полин*). Ці способи словотворення належать до чистих способів творення складних слів у межах морфологічного словотворення.

Поняття словотвірної парадигми в теорії синхронного словотвору є найбільш «молодим». Виникнення його пов'язане з пошуками ізоморфізму між будовою різних підсистем мови, намаганнями виявити парадигматичні відношення між одиницями словотвору [1, с. 137].

Остання комплексна одиниця системи словотвору, яку ми проаналізували в науковій статті, – це словотвірне гніздо. Ця комплексна одиниця є найбільшою у формальному аспекті, «...це вся сукупність спільнокореневих слів, упорядкованих відношеннями послідовної похідності» [1, с. 140].

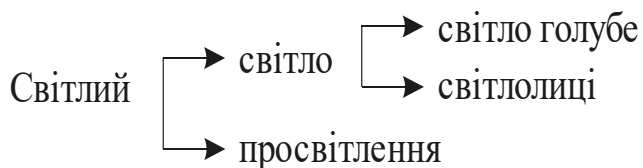
Як відомо, до словотвірного гнізда входять такі комплексні одиниці: словотвірна пара, словотвірний ланцюжок, словотвірна парадигма. Таким чином, словотвірне гніздо ще називають сукупністю словотвірних ланцюжків та парадигм. Можна говорити про об'єднання у словотвірне

гніздо слів, які характеризуються формально-семантичною спільністю. Це одна із суттєвих ознак цієї комплексної одиниці.

Аналізуючи поетичний текст збірки «Знамення калини», ми виділили два словотвірних гнізда з вершинними компонентами *світлий*, *білий*.

Як відомо, структура гнізда залежить від семантики, будови і частиномовної належності початкового слова. Від інших комплексних одиниць гніздо відрізняється деревоподібною структурою, завдяки чому в ньому виділяються блоки, які складаються зі словотвірних парадигм та ланцюжків [1, с. 141].

Досліджуючи специфіку колірних лексем як внутрішньогніздових комплексних одиниць словотвірної системи у віршах поетеси, ми помітили, що письменниця в своїх творах ніби протиставляє ахроматичні темні та світлі кольори. Відмічається посилена тенденція авторки до використання у віршах світлого кольору, наприклад:



*Такі деснянські плеса світлолиці,
такі бори тут, древні й молоді.
Такі криниці! Схожі на каплиці,
до котрих йдуть молитися воді.
...А пишеться – про слід на світлім глеї
чорнобильської чорної біди... [9, с. 17].*

*Що означає ця безмеж,
яка притягує й лякає,
це світло, що в світах блукає,
ллючися з безконечних веж? [9, с. 12].*

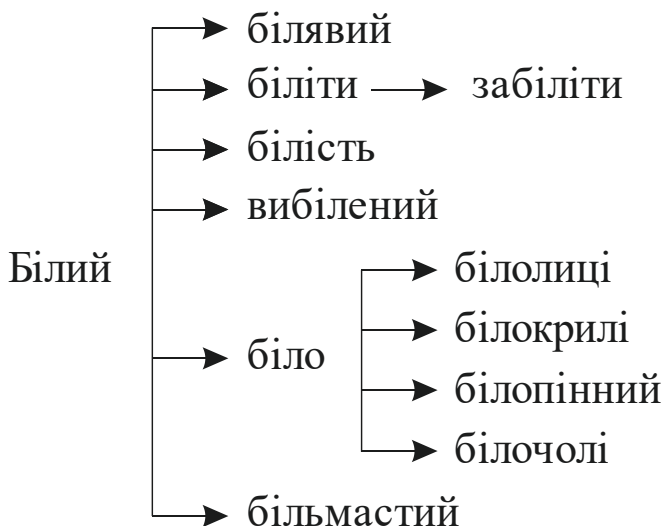
*Оце є Море: світло голубе,
з глибин блакиті – повіви хвилясті.
Замріюють й вколисують тебе... [9, с. 75].*

*... Чи буде в них терплячість просвітління,
чи пітьма сповнить хмари грозові? [9, с. 46].*

У цій парадигмі один з кінцевих похідних твориться способом основокладання, який належить до чистих способів творення складних

слів у межах морфологічного словотворення. Кількість словотвірних пар у гнізді дорівнює кількості похідних слів.

Як відомо, словотвірні гнізда можуть містити в собі різну кількість елементів: від двох до кількох сотень. У наступному прикладі словотвірне гніздо має більш деревоподібну структуру з окремими блоками в середині цієї комплексної одиниці.



*...Над **білу** прохолодь конвалій,
над анемонову завію
зоріти трепетно у далі –
чи вмію? [9, с. 13].*

*...Чи була ця зима, що наснилась мені весняною?
Чи пашили морози розкішним **білявим** бузком? [9, с. 26].*

*Латина каже: «Астра» – це «зоря».
На темнім тлі **біліють** зорі-айстри... [9, с. 117].*

*...Скоро й осінь мине. Скоро вволить зима свою волю.
І морози впадуть. І сніги **забіліють**, мов крин [9, с. 118].*

*У непокірній думі чоло захолоне
з **білістю** хмар.
І відтінятиме блідість чорно-червона –
ворога дар [9, с. 77].*

*У золотнім німбі **вибілена** хата
дивилася привітно в **білий** світ [9, с. 121].*

...Білий же, наче цвіт, душе крилата,
бо дивиться так біло у світи
у білому садочку біла хата
з «вирізуванням» вікон золотих [9, с. 29].

Дні такі білолиці, вечори такі чорноброві,
почуття тая квітка екстатично так в них згоря [9, с. 107].

...Зоря озерам падає в долоні,
в кугу-осоку.
З озер виходять білокрилі коні
легенд високих... [9, с. 22].

А все-таки, горда дівчино-калино,
ти знала, і гарні часи:
на вітах – віночками цвіт білопінний,
у листі – пташок голоси... [9, с. 26].

...Любила. І не встигну відлюбить
степи, квітки і хмари білочолі... [9, с. 109].

...Щира вість її ніколи не зігріє
і лиш більмаста безнадія
на смертний зойк ваш відповість... [9, с. 34].

З погляду символічності білого кольору, то в українській картині світу він є кольором чистоти, невинності, радості і пов'язаний з денним світлом.

Щодо похідного слова *більмастий* може виникнути питання, чи належить воно до словотвірного гнізда з вершинним компонентом *білий*? Треба зазначити, що твірним словом для похідного *більмастий* виступає *більмо*. Проте твірним словом для похідного *більмо* є вихідне *білий*. Отже, можна зробити висновок, що для похідного слова *більмастий* твірною основою виступає *білий*, від якої твориться похідне, і яка у дещо видозміненому вигляді повторюється у похідному.

Оскільки кількість словотвірних ланцюжків в гнізді визначається за кількістю похідних гнізда, то у вищенаведеному прикладі маємо дев'ять кінцевих похідних, що відповідають дев'ятьом словотвірним ланцюжкам.

Отже, словотвірне гніздо є однією з найважливіших комплексних одиниць. Проаналізувавши словотвірні гнізда на позначення кольорів в збірці «Знамення калини», варто зазначити, що комплексні одиниці в середині словотвірного гнізда пов'язані між собою спільністю

мотиваторної частини. Саме в гнізді відбувається перетин та взаємодія синтагматичних і парадигматичних відношень, на яких і ґрунтується системність будь-якого рівня мови.

Отже, якщо словотвір розуміти як розділ науки про мову, що вивчає структуру похідного слова і способи творення нових слів, то його можна кваліфікувати як галузь наукових знань, де вивчається словотвірний потенціал окремих слів, їх систематизація, особливості поєднання мотиваторної та формантної частини у складі похідних слів, взаємодія синтагматичних і парадигматичних відношень. Наша дослідницька увага зосереджена на вивченні специфіки колірних лексем (кологоративів, кольороназв) як внутрішньогніздових комплексних одиниць словотвірної системи в поетичній збірці «Знамення калини» Н. Нікуліної – особливих за своєю природою словесних одиниць мови на позначення кольорів, які утворюють словотвірні пари, ланцюжки, парадигми, гнізда.

Практичну цінність для нашого дослідження становили внутрішньогніздові комплексні одиниці кольороназв, в яких відбувалася систематизація спільнокореневих похідних слів.

Ми з'ясували, що в збірці «Знамення калини» Н. Нікуліної, порівняно з іншими комплексними одиницями словотвірної системи, словотвірні пари колірної лексики характеризуються найменшим обсягом і разом зі словотвірними ланцюжками представлені лише декількома прикладами, що вказує на малопродуктивність цих комплексних одиниць у творчості письменниці. Аналізуючи словотвірні ланцюжки з погляду їх належності до певних частин мови, було з'ясовано, що в поетичних творах Н. Нікуліної переважають лінійні словотвірні утворення колірних лексем, в яких частиномовна належність вихідного та кінцевого слів не збігається.

Під час дослідження колірних лексем у віршах авторки було виділено сім типів словотвірних парадигм, в яких більшість похідних слів утворені способом основоскладання та словоскладання, що належать до чистих способів творення складних слів у межах морфологічного словотворення.

Аналізуючи поетичний текст збірки, ми виділили три словотвірних гнізда з вершинними компонентами *жовтий, світлий, білий*. Було з'ясовано, що ця комплексна одиниця є найбільшою у формальному аспекті.

Сьогодні дослідження кольороназв з погляду словотвірної системи української мови виступає як необхідний теоретичний складник, як важливий етап у вивченні закономірностей дії того внутрішнього механізму, який визначається ієрархічними зв'язками між іншими комплексними одиницями словотвірної системи. Оскільки питання специфіки колірних лексем як внутрішньогніздових комплексних одиниць словотвірної системи є недостатньо вивченим у вітчизняному мовознавстві, то продовження роботи над цією проблематикою визначає подальшу перспективу наукового дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вакарюк Л. О., Панцьо С. Є. Українська мова. Морфеміка і словотвір : навчальний посібник / Вид. 2-ге. Тернопіль : Навчальна книга-Богдан, 2010. 200 с.
2. Васютенко И. О. Семантика и функционирование цветоназваний как способ художественного отражения в поэтическом творчестве Николая Бажана. *Лінгвістичні дослідження*. Зб. наук. праць ХНПУ ім. Г.С. Сковороди. Київ, 2012. Вип. 33. С. 3–7.
3. Губарева Г. А. Семантика та стилістичні функції кольоративів у поетичній мові Ліни Костенко : автореф. дис. канд. філол. наук : 10.02.01. Харків, 2002. 18 с.
4. Іншаков А. Є. Основні засади дослідження колірної лексики в мовознавстві. *Кривий Ріг : Філологічні студії*. 2013. №9. С. 188–194.
5. Крижанська О. Яким буває червоне? Синонімічні кольороназви в українській мові. *Урок української*. Київ, 2001. № 2 (24). С. 22–24.
6. Крищенко А. П. Семантична структура назв кольорів в українській мові. *Славістичний збірник*. Київ, 1983. 99 с.
7. Лоцинова І. С. «Кольоративи у творчості письменників Дніпропетровщини». Режим доступу: <https://repo.dma.dp.ua/644/1/срібний.PDF>
8. *Матеріали* Всеукраїнської науково-практичної інтернет-конференції «Вітчизняна наука на зламі епох: проблеми та перспективи розвитку»: Зб. наук. праць. Переяслав, 2020. Вип. 58. 161 с.
9. Нікуліна Н. Знамення калини : Вибране. Дніпропетровськ : Січ, 2000. 79 с.
10. Єрмолаєва М. Калинове серце Наталки Нікуліної (до уроків літератури рідного краю). *Палітра слова й тексту Січеславщини : колективна монографія / за ред. В.П. Біляцької*. Вип. 2. Дніпро : Ліра, 2021. С. 241–254.
11. Портал «ДніпроКультура». Режим доступу: https://www.dnipro.lib.dp.ua/Natalka_Nikulina
12. Потебня А. А. Мысль и язык. Москва : Лабиринт, 2007. С. 256.

*Ксенія ТАРАНЕНКО
(м. Дніпро, Україна)*

ІНТЕРФЕРЕНЦІЯ У СУЧАСНИХ ДНІПРОВСЬКИХ МЕДІА

Дослідження присвячене проблемі лексичної, граматичної та лінгвокультурної інтерференції у мові сучасних дніпровських медіа.

Ключові слова: лексична інтерференція, граматична інтерференція, лінгвокультурна інтерференція, літературна мова, медіа.

Нині питання дотримання норм літературної мови в публічному мовленні є одним із пріоритетних напрямів у загальнонаціональній мовній політиці нашої держави, діяльність якої спрямована передусім на розвиток та забезпечення функціонування та утвердження української мови як державної в усіх сферах життєдіяльності та піднесення її престижу. Однією із нагальних потреб, що вимагає негайного вирішення, є вилучення з мовлення засобів масової комунікації ненормативних інтерферентних утворень на всіх рівнях сучасної української літературної мови, які є наслідком тривалих українсько-російських міжмовних контактів (в історичному та соціологічному аспектах), що, зі свого боку, зумовило посилення процесу інтерференції.

Українська мова впродовж століть контактує з російською, і наслідком тривалих українсько-російських міжмовних контактів стало посилення процесу інтерференції на усіх рівнях української літературної мови. Яскравим прикладом відображення цих процесів є мова дніпровських медіа, оскільки донедавна більшість з них була російськомовною, а нині відбувається перехід до цілковитого україномовного мовлення. Тому вивчення змін у структурі української мови, спричинених інтерференційним впливом, на сучасному етапі наукового розвитку є дуже важливим. Особливо це стосується інтерференційних перетворень у мові сучасних дніпровських медіа.

Сьогодні ми живемо в абсолютно інформаційному середовищі. Сучасній людині складно уявити себе без новин, які можна отримати звідусіль: з телебачення, радіо, газет, сайтів новин, соціальних мереж тощо. Щодня ми гортаємо стрічку новин, шукаємо інформацію

в інтернеті, розмовляємо телефоном чи особисто, листуємося у соціальних мережах, публікуємо власні дописи чи читаємо інші. Саме медіакомунікації відіграють важливу роль в обміні інформацією між людьми. Медіакомунікації – це процес створення, трансляції, обміну інформацією медій в особистому, груповому, масовому форматі різноманітними каналами за допомогою різних комунікаційних засобів (вербальних, невербальних, аудіальних, візуальних й ін.) [21, с. 224]. У вузькому розумінні під словом «медіа» маємо на увазі засоби масової комунікації. У широкому – всі соціальні інститути, що спрямовані на виготовлення, збір та транслювання інформації суспільству. Сюди ж додаються інтернет-форуми, сайти, блоги, соціальні мережі, ігри тощо. Проте варто розмежовувати поняття медіакомунікації із традиційним поняттям масової комунікації. Медіакомунікація не є різновидом масової комунікації, адже у ній люди не є споживачами інформації, що послуговуються всім, що їм запропонують, а навпаки – ведуть діалог різних та рівних, у ній немає сприйняття лише маси, є сприймання окремої людини, родини, спільноти, групи чи суспільства [17, с. 52]. Найпотужнішими засобами медіаіндустрії прийнято вважати пресу, радіо, телебачення, тобто масмедіа, а на сучасному етапі – інтернет [6].

Безсумнівно, комунікації відіграють важливу роль і невпинно прогресують. Наприкінці ХХ століття система комунікацій істотно змінилася, адже відбувся перехід до відкритого інформаційного суспільства. Держави світу почали привідкривати завіси економічної, політичної та культурної сфер, а сама інформація стала «товаром» і в гуманітарній сфері, і в соціальній. Зараз люди споживають інформацію з абсолютно різних джерел, часом не перевірених та сумнівної якості. Ринок переповнений інформаційними продуктами на найрізноманітніші теми і кожний знаходить свого читача. У цьому контексті роль засобів масової інформації у процесах формування мовної культури та стереотипів поведінки аудиторії важко переоцінити, адже вплив інформаційного поля медіа на свідомість людини є незаперечним. Панівне становище в стильовій системі нашого часу мови медіа стало головним чинником продуктивного функціонування української мови, чинником, що визначає її культурно-історичну та історико-лінгвістичну своєрідність. Ця теза підтверджується численними дослідженнями, в яких підкреслюється, що *«стиль засобів масової інформації очолює ієрархію впливових функціональних сфер літературно-мовної практики. Мова*

засобів масової інформації, політикуму, розвиток лінгводидактики на національній державній літературно-мовній основі, екстралінгвальні чинники централізації економічного та культурного життя етносу сприяють уніфікації дескриптивної та прескриптивної норм літературної мови, їх поширенню та усвідомленню соціумом» [4, с. 9].

Взаємодіючи з усіма функціональними стилями, засвоюючи і переробляючи їхні одиниці відповідно до чинних настанов, мова засобів масової комінкації створює нову реальність. Так, мова медіа характеризується певним набором мовностилістичних властивостей та ознак. Однак, питання про її вираження як окремого функціонального стилю вирішується досить складно через відсутність системного опису її внутрішньої функціонально-стильової організації. Між тим, мова сучасних медіа виконує в інформаційному суспільстві роль своєрідної моделі національної мови, багато в чому формуючи літературні норми, мовні смаки та уподобання, впливаючи на сприйняття політики, мистецтва, літератури тощо. Разом із тим, у сучасному медійному дискурсі спостерігається: а) тенденція до розмивання чітких стильових меж, і внаслідок цього – поширення елементів некодифікованої розмовної мови навіть в таких, здавалося б, строгих жанрах, як новини, інформаційно-аналітичні програми, коментарі оглядачів; б) тяжіння до виокремлення мови медіа як окремого і самостійного функціонального стилю. Іншими словами, з одного боку, у медіа як в найбільш оперативних засобах інформації першочергово відтворюються активні процеси лексичних, стилістичних та інших змін, а з іншого – у мовленні медіа порушуються нормативні обмеження у користуванні мовою. По суті відбувається неконтрольоване змішання книжково-письмових та усно-розмовних мовних особливостей, а це зумовлює загальне зниження мовної культури [15, с. 35].

Безпосередньо у м. Дніпро мовна ситуація певною мірою унікальна: неофіційний білінгвізм є особливістю розвитку цього українського міста, як і засобів масової комунікації. Значна частка дніпровських медіа наочно відображає бінальне функціонування мови. Однак двомовність являє очевидну небезпеку: 1) поширеною стає інтерференція, прояв якої – падіння мовної культури; 2) ситуація ускладнюється і тим, що при певній спорідненості мов їх взаємопроникнення є більш інтенсивним і глибшим, ніж при генетичній мовній віддаленості; 3) багато хто вірить, що володіє двома мовами, насправді не знає жодної [15, с. 36]. Прямий ефір

і відсутність цензури звільнили усне мовлення від раніше прийнятих правил, що призвело до зниження рівня культури медійної мови, до її орієнтації на розмовну мову і просторіччя і навіть поширення ненормативної лексики в різних соціальних групах населення, чому сприяли і засоби масової інформації. По суті, відбулася лібералізація мови, мовних норм у пресі, виникнення принципово інших стилістичних стандартів у нових мас-медіа. Тому сьогодні вкрай важливо осмислити роль мови медіа в нових умовах з урахуванням процесів, що відбуваються в суспільстві загалом і культурі зокрема.

Складність сучасної мовної ситуації у дніпровських медіа – в її багатовимірності. У загальних мовних процесах беруть участь не лише «старі» чинники, такі, як взаємодія функціональних стилів, розмовна мова, яка протиставляється книжній, просторіччя, діалекти, суржикізми, жаргони, а й нові, наприклад, інтернет, роль якого дедалі зростає. У цих умовах мова медіа відіграє роль об'єднувального чинника, своєрідного полігону, на якому випробовується взаємодія найрізноманітніших засобів. Будучи за своєю природою дуже проникною, медійна комунікація включає в себе все, що має суспільне значення. Таким чином, мову медіа можна визначити як широку функціонально-стильову єдність, в межах якої об'єднуються мовні засоби різних функціональних стилів (насамперед публіцистичного), а також нелітературних засобів (просторіччя, суржик, жаргони). Критерієм включення слугують якості мовної одиниці – експресивність, що має оцінний характер, зручність (стислість) номінації та ін. Слід підкреслити, що ці критерії є широкими і гнучкими, що відповідає сутності масової комунікації, яка охоплює практично всі сфери життя суспільства.

Інститут масової інформації протягом 10 місяців здійснював моніторинг інформаційних сайтів та газет Дніпропетровщини на предмет дотримання стандартів, тематичного наповнення, джерел інформації, гендерного балансу. Моніторинг показав, що дніпровським медіа бракує журналістської роботи, опрацювання важливих для регіону тем з достатньою глибиною. Ключовою проблемою, особливо онлайн-ЗМІ є публікації таких собі інформаційних напівфабрикатів. Редакції сайтів надають перевагу більшій кількості повідомлень, ніж ретельнішій обробці інформації та перевірці методів її подачі [7]. Найпопулярнішими джерелами інформації є повідомлення офіційних осіб, що найчастіше взяті із прес-релізів, мова яких не завжди відповідає літературній нормі.

Мова сучасних українських медіа привертає увагу лінгвістів, оскільки є невичерпним джерелом для дослідження новітніх тенденцій розвитку сучасної української літературної мови. Сучасний медійний дискурс позначений тенденціями демократизації та інтелектуалізації, пов'язаними з перетвореннями в суспільному житті. Так, демократизація призвела до зміцнення позицій розмовної мови, посилення складової вербальної комунікації, а це увиразнило процеси розхитування літературної норми української мови. Одним з найпоширеніших процесів, що відбуваються в мові нашого регіону сьогодні, є процес інтерференції. Сучасна ситуація у мовленні дніпровських медіа з цього погляду потребує всебічного вивчення, відповідних узагальнень і практичних дій.

У сучасному мовознавстві явище інтерференції розглядають як один із типів мовної взаємодії, який відбувається в межах і внаслідок мовного контакту [9, с. 225]. Проблемам мовної взаємодії, осмисленню різних аспектів білінгвізму у своїх працях приділили багато уваги такі мовознавці, як Т. Барановська, Л. Булаховський, У. Вайнрах, Ю. Жлуктенко, Т. Ільяшенко, Г. Їжакевич, Л. Масенко, А. Мартіне, В. Сафонова, О. Тараненко, Л. Щерба та ін. Нині в соціолінгвістичній науці репрезентовано широкий спектр думок і поглядів щодо явища інтерференції. С. Семчинський називає інтерференцію *«процесом взаємодії систем та елементів цих систем у мовах, що контактують»* [18, с. 3]. А. Мартіне визначає цей процес як взаємопроникнення одиниць однієї мови до іншої у поєднанні з процесами запозичення [16, с. 525]. Дослідник У. Вайнрайх вважає, що інтерференція – це відхилення від норми будь-якої мови під впливом іншої [5, с. 22], а Л. Крисін диференціює контрольовані і неконтрольовані помилки мовлення, під інтерференцією лінгвіст розуміє лише останні [3, с. 32]. Л. Щерба та Ю. Жлуктенко визначають, що сутність процесу інтерференції полягає в обопільному пристосуванні мови того, хто говорить, та мови того, хто слухає. Учені зараховують до інтерференції всі зміни в структурі мови, а також у значеннях, властивостях, що виникають унаслідок взаємодії з мовою, що знаходиться з нею в контакті міжмовного зв'язку [10]. На думку В. Маккея, інтерференція – це використання елементів, що належать одній мові, в ситуації, коли письмовий чи усний акт спілкування відбувається з використанням іншої мови [3]. Л. Лазаренко зазначає, що змішаність рідної мови представників національних меншин України спричинена недостатнім рівнем володіння ними літературним стандартом

цієї мови [14, с. 4]. Функціонування двомовності в одному етнічному середовищі викликає серйозні зрушення у мовному організмі. У двомовних групах людей дві мовні системи вступають у контакт, впливають одна на одну, внаслідок чого з'являються контактні зумовлені відхилення від мовної норми, які називаються інтерференцією [12, с. 192].

Міжмовна інтерференція – це відхилення від норм однієї мови від впливом норм іншої мови, які мають місце у мовленні білінгвів [12, с. 20]. Небезпека інтерференції полягає в тому, що несвідоме, доведене до автоматизму порушення мовних норм може з часом призвести до неусвідомленого вживання. В умовах, коли засвоєння української мови нерідко відбувається як другої, слід обов'язково зважати, що лексико-семантичні відношення, притаманні одній мові, у свідомості білінгва автоматично поширюються й на другу мову [20, с. 141]. У сучасній лінгвістиці наслідки процесу міжмовної взаємодії оцінюють по-різному. Одні мовознавці (Ф. Філін, К. Яковлев, Ю. Шевельов) вважають, що зростання кількості запозичень негативно впливає на мовну систему, гальмуючи розвиток її власних словотворчих можливостей. Інші – С. Семчинський, Г. Їжакевич, І. Білодід, О. Білецький – відзначають, що запозичення збагачують лексичний склад мови, вдосконалюють й активізують її власні ресурси.

Вплив однієї мови на іншу може набирати особливих форм (наприклад, ставлення мовців до мови, її стилів, діалектів, просторіч), тобто мовні ідеали мовців можуть формуватися під впливом моди, престижного іміджу, образу еталонного соціуму тощо. Ця залежність виявляється в типологічній подібності нормативно-стилістичних систем відповідних мов. При цьому умовою стилістичного впливу є, насамперед, культурно-ідеологічна наближеність контекстів існування мов. На основі цього сформовано явище, що стало характерним для початку ХХІ століття – так звана «культурна двомовність». Її характеризують масові запозичення, які проникають у свідомість білінгва (а ширше – у мову) «зверху»: через перекладачів, впливових визначних журналістів, ідеологів, політичних діячів, тобто тих, хто володіє престижною чужою мовою в результаті численних культурних контактів. У цьому випадку друга мова стає маркером елітарності, обраності, приналежності до певного кола, підставою для вироблення певного жаргону, тональної й стилістичної своєрідності, які свідомо культивуються й відтворюються цим «елітним індивідуальністю». «Культурна двомовність» неможлива

без участі сучасних медіаресурсів, які продукують і тиражують певні двомовні «напівфабрикати» і кліше, що відразу поширюються серед широких мас населення [15, с. 35].

Конкретним виявом інтерференції є інтерферама – лінгвоодинаця, утворена шляхом буквального перекладу з урахуванням орфоепічних мовних норм, що зазнає впливу [24, с. 226]. Інтерферема є небезпечним лінгвістичним явищем, тому що витісняють з ужитку питомі мовні одиниці [13, с. 12]. Зосередимо свою увагу на випадках вживання інтерферем у мовленні сучасних дніпровських медіа.

Лексична інтерференція. Наслідком тривалих українсько-російських мовних контактів стало поглиблення інтерференційних тенденцій на всіх рівнях української мови, зокрема, на лексичному. Це вмотивовано відкритістю і рухливістю лексичного складу мови, у зв'язку з чим тривалі позаструктурні контакти із зовнішнім середовищем можуть стати реальною загрозою глибинних семантичних зрушень та змін лексичної і синтаксичної сполучуваності слів у мові. Початковою стадією лексичної інтерференції є спорадична девіація від нормативного слововживання, яка спершу з'являється в розмовній мові. Під дією різноманітних чинників структурного і позаструктурного характеру таке відхилення може закріпитися й «унормуватися» в літературній мові. Причиною лексичної інтерференції У. Вайнрайх вважає природну схильність людини до уподібнення лексем, вживаних нею мов: оскільки мова – це система опозицій, часткове ототожнення двох систем є для двомовного індивіда полегшенням його мовного тягара [5, с. 41].

Взаємодія близькоспоріднених української та російської мов має суттєві особливості щодо лексичної інтерференції: з боку діяльності, це тривале й стійке явище, яке постійно супроводжує діяльність білінгвів; стійкість інтерференції за близькоспорідненої мовної взаємодії зумовлена її семантичною індиферентністю для мовців, а також яскраво вираженим взаємоспрямованим характером у процесі комунікації, що впливає на поведінку тих, хто користується двома мовами. Джерелом лексико-семантичної інтерференції в умовах контактування близькоспоріднених української і російської мов є: загальна частотність вживання слів у різних і передусім побутових сферах комунікації; розбіжності лексичних відповідників на формальному (диференційна лексика) і семантичному рівнях (наприклад, міжмовна омонімія, різний обсяг та зміст когнітивного компонента значень слів, різні структури лексем та ін.).

Лексичний склад мови найбільше відображає зміни, що відбуваються у житті суспільства. На відміну від граматики цей мовний рівень менш кодифікований і не настільки консервативний. Наприклад, при нормативному функціонуванні іменника *навчальний* у дніпровських медіа все ж фіксуємо лексему *учбовий*, що співвідноситься з російським прикметником *учебный*. Словотвірна модель інтерферени *учбовий* відповідає моделі, за якою творяться інші прикметники української мови: основа іменника + суфікс *-ов-*. Проте у лексико-семантичній системі української мови не існує іменника, від якого міг би утворитися цей прикметник. Інтерференза *учбовий* наявна й у ненормативній аббревіатурі *вуз* витісняє з ужитку українські еквіваленти – *ВНЗ, ЗВО, виш*, тому на сучасному етапі слід її усувати з медійних текстів, натомість повертати до активного використання питомі мовні одиниці.

За певних соціокультурних умов у свідомості двомовних індивідів відбувається щось на зразок поєднання словникових запасів двох мов у єдине ціле. Результатом цих процесів є ненормативна поява у мовленні міжмовних омонімів. На сайті дніпровського 34 каналу (<https://34.ua/>) читаємо оголошення: *Шановні містяни, коли оголошується сигнал тривоги, до нього потрібно **відноситись** з усією відповідальністю за власне життя та життя своїх близьких*. Лексема *відноситися* в українській мові існує, однак має два значення: 1) Перебувати в певній відповідності, співвідношенні з чим-небудь; 2) пасивний стан до дієслова «відносити», тобто несучи кого-, що-небудь, доставляти кудись або кому-небудь. Жодне із цих значень не відповідає контекстові повідомлення. Напевно, автори вжили інтерферензу, що походить від російського дієслова *относиться*, що в українській мові для вказаного контексту має відповідник *поставитися*.

Серед дослідженого мовлення дніпровських медіа є лінгвістичні одиниці, перенесені з однієї мови до іншої, у непригаманному для мови використанні значенні, наприклад: *Нагадуємо про необхідність вчасно **підписку** на газету «Твій Регіон»* (<https://www.facebook.com/Газета-ТВій-Регіон-297462407573825/>).

Російське слово *подписка* має два значення: 1) договір, умова для надсилання друкованого видання; 2) письмове зобов'язання про щось. В українській мові *підписка* – письмове зобов'язання або потвердження чогось, а для називання попередньої плати за що-небудь у словниковому запасі є лексема *передплата*. Аналогічні інтерференційні процеси

спостерігаємо і при вживанні слів, утворених від прикметника *вірний* (іменника *вірність* і прислівників *вірно*, *вірніше*), наприклад: *Є декілька вірних способів перевірити достовірність інформації* (<https://9-channel.com/category/news/>). У російській мові *верный* – 1) такий, що відповідає правді, дійсності; достовірний, точний; 2) той, що не викликає сумнівів у своїй надійності; безсумнівний, очевидний; 3) той, що не зрадить; відданий, надійний; 4) неминучий. В українській мові прикметник *вірний*, порівняно з російським еквівалентом *верный*, характеризується вужчою семантикою і означає – який заслуговує довір'я; постійний у своїх поглядах і почуттях.

Не мотивовані номінативно, інтерферени не стають фактом мови, оскільки функціонують як паралельні, але не синонімічні до нормативних засоби словесного вираження. Інтерферени не є одиницями лексико-семантичного складу мови, не вживані в жодній із комунікативних ситуацій, а є результатом чужомовних впливів. Прикладом інтерферени може бути ненормативна лексема *поскілки*, що виникає внаслідок перенесення російського сполучника *поскольку* і супроводжується зміною фонемного складу відповідно до орфоепічних норм української мови. Утворення лексеми *поскілки* не мотивується з погляду номінації, тому що в підрядних реченнях причини нормативно функціонує сполучник *оскілки*.

У новинах сайту телеканалу ДніпроTV (<https://dnipro.tv/>) читаємо: *Наша область перша, яка укомплектована людьми. З останні дні через стіни військкоматів пройшли 20000 чоловік, котрі готові служити.* Через інтерферему *чоловік*, яка, безумовно, виникла під впливом російського іменника *человек*, читачам так і лишилося невідомим: до військкоматів прийшли 20000 осіб (і чоловіків, і жінок) чи 20000 чоловіків. У будь-якому разі форма іменника *чоловік* у сполученні з кількісним числівником не відповідає літературній нормі сучасної української мови та не передає точної інформації, якої чекають від офіційних новин.

Спортивні новини: *За перший день Параолімпійських ігор, які проходять у Пекіні, збірна України здобула 3 золоті нагороди та зайняла перше місце.* Усталений нормативний мовний зворот *посісти місце* під впливом російського кліше *занять место* перетворилося на міжмовну інтерферему *зайняти місце*.

Найпродуктивнішим джерелом лексичної інтерференції української мови є асиметрія семантичної структури багатозначних одиниць. У мовленні дніпровських медіа процесу інтерференції зазнала лексема *приймати*. Академічний тлумачний словник української мови фіксує 18 значень цього дієслова (не враховуючи переносні): 1) брати до рук, на плечі і т. ін. від когось, або звідкись кого-, що-небудь; 2) погоджуватися взяти собі що-небудь запропоноване; 3) погоджуватися з чим-небудь; 4) брати на свою відповідальність що-небудь для передавання, пересилання, зберігання і т. ін.; 5) знайомлячись із станом справ якого-небудь господарства, підприємства, установи і т. ін., брати на себе керівництво ним; 6) виконувати якусь гігієнічну, лікувальну і т. ін. процедуру; 7) терпіти, переживати що-небудь; 8) вислуховувати що-небудь; 9) сприймаючи що-небудь, реагувати певним чином; 10) розцінювати кого-, що-небудь певним чином; вважати за якогось, за щось; 11) дозволяти кому-небудь увійти, впускати кудись; 12) погоджуватися вважати кого-небудь своїм, допускати в своє товариство; 13) зустрічати певним чином кого-небудь; 14) набирати якогось вигляду, характеру; 15) уміщати в себе що-небудь, завантажуватися чимсь; 16) давати дозвіл на прибуття, причалювання; 17) забирати що-небудь звідкись; 18) допомагати при народженні (дитини або маляти якої-небудь тварини) [1]. Однак серед цих значень немає жодного, яке б вмотивувало вживання на сторінках дніпровських медіа словосполучень *приймати участь*, *приймати до уваги*, *приймати рішення*, *приймати закон*, *приймати форму*, *приймати за основу*, *приймати за правило* тощо. Читаємо на сторінках газети «Вісті Придніпров'я» від 27.01.2022: *Місцеві жителі прийняли цю інформацію в штики* (<https://vesti.dp.ua/>). Певно, автор статті мав би вжити нормативне словосполучення *зустріти вороже* або ж *зустріти багнетами*, а не використовувати російську кальку.

Саме таким інтерферамам присвячені численні публікації про розмежування значень українських слів *передплата часопису* і *підписка про невізд*, *відкрити листівку* й *відчинити двері*, *зустрічатися* (про людей) і *траплятися* (про помилки), *відносити речі* й *зараховувати до певного розряду*, *знаходиться* (про загублене) і *перебувати десь* і багато інших, яким відповідають різні значення російських полісемантів: *подписка*, *открыть*, *встречаться*, *относится*, *находиться* [20, с. 138].

Більшість типових помилок в українській мові під впливом російської описані у різних практичних посібниках із культури,

стилістики та граматики української мови, та варто згадати й про зворотній процес міжмовної інтерференції, коли, боючись вжити інтерферему, журналісти оминають увагою питому українську лексику. З метою «убезпечити» своє мовлення від інтерферем, медійники воліють оминати іменник *строк* через його фонетичну близькість до російського іменника *срок*, вживаючи слово *термін*. Та в офіційно-діловому та публіцистичному стилі за цими словами закріпилося різне значення. *Строк* – певний період у часі, із закінченням якого пов'язана дія чи подія, що має юридичне значення; вимірюється *годинами, днями, місяцями, роками* тощо. *Термін* – певний момент у часі, з настанням якого пов'язана дія чи подія, що має юридичне значення; це календарна дата або певна подія.

24 лютого 2022 року у зв'язку з військовою агресією Російської Федерації проти України Указом Президента введено воєнний стан. *Воєнний*, тому що стосується війни. На сайті телеканалу ДніпроTV (<https://dnipro.tv/>) читаємо новину від 05 березня 2022 року: *Мешканців Дніпра, які під час **військового** стану не можуть сплатити комунальні послуги, не штрафуватимуть*. Прикметник *військовий* має стосунок до війська (наприклад, *військовий обов'язок, військовий радник, військовий оркестр*), а на території України оголосили *воєнний* стан. Утім, прикметник *воєнний*, напевно, видався журналістам росіянізмом (від рос. *военный*) та вони вирішили його оминати, тим самим порушивши лексичну норму сучасної української мови.

Однакове написання слова *сковорода* в українській та російській мовах призводить до появи порад частіше вживати в українській слово *пательня* на позначення неглибокого круглого посуду для смаження їжі. Однак, слова *сковорода* та *пательня* синонімічні, тому можуть вживатися паралельно, враховуючи, що *пательня* – запозичення з польської мови, та у деяких лексикографічних працях має маркування діалектного слова.

В українській і російській мовах є ряд сталих сполук, які утворені за різними законами мовної системи. Цей факт є причиною контамінації одиниць різних мов в одному словосполученні. Так, за умов російсько-українського білінгвізму часто відбуваються зміни в лексичному складі компонентів фразеологічних одиниць, що призводить до порушення їх образності, до втрати експресивності. У дослідженому мовному матеріалі дніпровських медіа виявлено порушення в структурі фразеологічних одиниць. Наприклад: *Мова йде про Сергія Клименка, який працює в*

театри (<http://www.verim.dp.ua>). Словосполучення *мова йде* утворено за аналогією до російського *речь идет*, та нормативним відповідниками до цього сталого виразу в українській мові є *йдеться* або *мовиться*. Так, відбувається заміна одного з компонентів фразеологічних одиниць за аналогією до російських фразеологічних одиниць: *Найперше, що кидається у вічі, – це надмірна моралізаторська позиція та зверхність* (<https://www.056.ua/>). *Кидатися у вічі* від рос. *бросаться в глаза* – це *впадати, впасти в око (в очі); набігати, набігти на очі*. Або: *Черги на вокзалі зараз такі, що дехто не витримує та втрачає свідомість* (<https://www.056.ua/>). *Втратити свідомість* (пор. рос. *потерять сознание*) – *знепритомніти*. Подібне калькування російських фразеологічних одиниць є причиною появи численних штампів та кліше, що засмічують українську мову, призводять до втрати її лексичної своєрідності.

Отже, лексична інтерференція – це відхилення від норм слововживання внаслідок перенесення значення слів російської мови, їхніх лексичних особливостей на українську мову. Основні причини, що породжують лексичну інтерференцію, – це семантичні і структурні відмінності в лексиці російської та української мов.

Граматична інтерференція. Загальноприйнятим є той факт, що відносно відкритим для інтерференційних впливів є лексичний рівень мови, але, на жаль, дуже часто наслідки інтерференційних процесів спостерігаються і в межах граматики. У такому разі потрібно говорити про граматичну інтерференцію.

Відомий мовознавець Л. Крисін, говорячи про інтерференцію в граматиці, пов'язує цей процес з мимовільною інтерпретацією граматичних категорій нерідної мови через посередництво рідної. Якщо певна граматична категорія рідної мови в нерідній виражається нерегулярно, вона визнається як взагалі відсутня [3, с. 34–35]. Дослідник зазначає, що інтерференція, крім морфології, може спостерігатися і в синтаксисі. Вплив нерідної домінуючої мови на рідну в граматичній сфері найбільше виявляється в моделях керування. Ю. Жлуктенко причиною граматичної інтерференції вбачає в ототожненні слів, морфем і граматичних моделей обох мов. У роботі «Лінгвістичні аспекти двомовності» він дає таку типологію граматичної інтерференції:

1) зміна граматичних відношень в одній мові за аналогією з тими відношеннями, які є в іншій:

а) перенесення граматичних відношень із мови А в мову Б або навпаки;

б) усунення граматичних відношень, що існують в одній мові, з огляду на їхню відсутність в іншій;

2) зміна граматичної функції слова чи морфемі однієї мови за зразком іншої;

3) розширення чи звуження використання граматичної форми, моделі чи одиниці цієї мови, під впливом уживання ототожнюються явища іншої мови [9].

Говорячи про граматичну інтерференцію, дослідники виділяють два її типи – морфологічний і синтаксичний. Розмежувати ці підтипи на практиці буває вкрай важко, а іноді й неможливо, тому для нашого дослідження обрано термін «граматична інтерференція», що об'єднує у своєму значенні словотвірну, морфологічну та синтаксичну інтерференції. Морфологічна інтерференція проявляється на рівні морфем і частин мови. М. Д'ячков визначив морфологічну інтерференцію як «запозичення з однієї мови в інший систем афіксів і їх парадигм» [8].

Як відомо, ядром граматичного ладу переважної більшості мов, у тому числі й української, є категорії, що відображають позамовну дійсність. Серед широкого загалу цих категорій особливе місце займають категорії з цілісною однорівневою парадигмою афіксів. У мовленні дніпровських медіа часто вживаються лексеми *лідирує, курирує, копірує, фігурирує, передувати, маркірувати, парирувати, зліквидувати* – ці мовні одиниці утворенні за моделлю, яка дуже активна в російській мові: *лидировать, курировать, копировать, фигурировать, передовать, маркировать, парировать, ликвидировать*. У своїй структурі такі слова мають корінь здебільшого із латинської чи грецької мови і суфікс -ир (німецький за походженням). В українській мові є лише поодинокі слова такого типу походження. О. Сербенська зауважує, що: «у нас активно творяться слова за іншою моделлю: запозичена твірنا основа + український суфікс -ува-: *агітувати, акцентувати, фігурувати, ліквідувати, репетирувати* тощо. До поданих висловів зі словом *лідирувати* можна підібрати синонімічні вислови: *вести перед, бути лідером, бути попереду*. В українській мові доволі продуктивною є модель, за якою від іменників-назв осіб (українських та запозичених) дієслова творяться за допомогою активного суфікса -ува-(-юва-) [19, с.138]. У. Вайнрайх зазначає, що мовець зазвичай ототожнює морфемі на

основі їх формальної подібності або схожості їх попередніх функцій [5]. Іноді суфікс може переноситися з однієї мови в інший для того, щоб замінити нульову морфему або морфему, що складається з невеликої кількості фонем [2]. Однак на рівні морфем інтерференція проявляється порівняно рідко, значно частіше вона проявляється на рівні частин мови.

В основі інтерференції на рівні частин мови лежать, перш за все, категоріальні відмінності й інші особливості частин мови української й російської мов. Відмінності ці виявляються при зіставленні будь-якої частини мови, наприклад: розбіжність роду іменників, форм дієслів, наявності або відсутності артиклів. Прикладом морфологічної інтерференції є сплутування категорії роду: *Нагадуємо, що ви можете допомогти **один одному** і через друзів та «сарафанне радіо», але у такому випадку треба дуже ретельно перевіряти всю інформацію* (<https://34.ua/>). За нормами літературної української мови правильно було б вжити сполуку середнього роду *одне одному*, адже йдеться і про чоловіків, і про жінок. У російській же мові у такому контексті вживається чоловічий рід – *друг другу*.

Категорія роду є характерною ознакою граматичного ладу як української, так і російської мов, а для іменників – це класифікувальна категорія. У мовленні дніпровських медіа виявлено масовий характер помилок, пов'язаних з російськомовним впливом. Це стосується, зокрема, іменників, які в російській та українській мовах належать до різних родових категорій: *сильна біль* – *сильний біль*; *вдала продаж* – *вдалий продаж*; *яка птаха* – *який птах* (порівняймо з російською мовою: *боль, продажа, птица* – іменники жіночого роду).

Для подолання граматичної інтерференції у журналістських текстах необхідно виявити подібності й відмінності граматичних категорій та встановити міжмовні еквіваленти для успішного їх засвоєння. В. Алімов, який вивчав морфологічну інтерференцію в письмовому перекладі (на матеріалі російської та англійської мов), виділяє наступні причини виникнення інтерференційних помилок в області граматичних категорій:

- 1) недостатньо глибоке проникнення комуніканта в контекст переданої інформації;
- 2) хибне ототожнення граматичних категорій, що існують в обох мовах;
- 3) формальне використання прямих граматичних відповідностей при перекладі [2].

У зв'язку зі спорідненістю української та російської мов деякі синтаксичні конструкції (дієслівного, прийменникового й іменного керування) є схожими. Але в українській мові є велика кількість специфічних синтаксичних утворень, що свідчить про її мовну своєрідність. Саме під час їх вживання найбільш інтенсифікуються процеси інтерференції, що виражається в порушенні синтаксичних норм літературної мови при керуванні, під час використання прийменників [11, с. 20]. Аналіз мовного матеріалу свідчить про те, що у безприйменникових конструкціях вплив російської мови спостерігається у сполученнях числівників з іменниками: *біля його будинку постійно чергують два патрульних автомобіля* (<https://informer.ua/uk>) (за нормами української літературної мови – *два патрульні автомобілі*).

М. Д'ячков визначає, що синтаксична інтерференція відбувається тоді, коли моделі словосполучень і пропозицій, характерні для однієї мови, запозичуються в іншій [8]. Синтаксичної інтерференції можуть зазнавати практично всі члени речення, порядок слів у ньому і його будова. Дослідник відзначає, що синтагматика і парадигматика в мові являють собою нерозривну, взаємопроникаючу єдність, тому провести чітку межу між морфологічною та синтаксичною інтерференцією часто неможливо [8].

Значною проблемою досліджених текстів дніпровських медіа на синтаксичному рівні виявилось порушення норм керування у прийменникових конструкціях. Набір прийменників у двох мовах схожий, але їх використання значно різниться, що і викликає порушення норм: *згідно Постанови, відповідно Інструкції, у двох кроках, на протязі тижня, на наступний день* та ін., що суперечить синтаксичним нормам української мови (*згідно з Постановою, відповідно Інструкції, за два кроки, протягом тижня, наступного дня*). Через посередництво російської мови широкого розповсюдження набули конструкції з прийменником *по*. Прийменник *по* функціонує в українській та російській мовах, однак у російській мові це один з найуніверсальніших прийменників і конструкції з ним виражають велику кількість найрізноманітніших відношень. Однак велику групу становлять конструкції, у яких прийменник *по* замінили інші українські прийменники (а часто необхідно вживати взагалі безприйменникові вислови), наприклад: *по технічним причинам* (правильно *через технічні причини*), *змагання по плаванню* (правильно *змагання з плавання*), *по*

нашим підрахункам (правильно за нашими підрахунками), не по прямому призначенню (правильно не за призначенням), працюють по багато років (правильно працюють багато років). Перевантаження прийменником по призводить до штампованості мови.

Обов'язковою умовою створення журналістом будь-якого медійного тексту є вміння правильно аналізувати граматичний склад та будову мовної системи. Щоб зменшити випадки граматичної інтерференції у медіа, необхідно вивчати мовні розбіжності, виявляти явища, які провокують інтерференцію, і прогнозувати їх негативний вплив. Дослідження вже засвідчених інтерференційних явищ мають велике значення для підвищення рівня культури мови. Привернення уваги журналістів до тих мовних одиниць, де є вірогідною поява відхилень від норми під впливом іншої мови, може допомогти уникнути інтерференції.

Лінгвокультурна інтерференція. Донедавна дослідження інтерференції зосереджувалося переважно на вивченні її лінгвістичної природи, але з еколінгвістичного погляду не менш важливою є соціокультурна складова цього явища, яка призводить до помилок, викликаних не системою мови, а неправильною інтерпретацією культури, яку ця мова відображає. Н. Федорова розглядає інтерференцію як конфліктну взаємодію когнітивно-мовленнєвих механізмів, що проявляються у вторинної мовної особистості у вигляді відхилень від мовних, дискурсивних, соціокультурних норм однієї лінгвокультури під впливом іншої. Лінгвокультурна інтерференція, тобто неправильне осмислення фонової лексики, визначається як конфліктне явище, що виникає в комунікації на основі заміщення відсутніх чи неповних концептів іншомовної культури (внаслідок їх незнання, нерозуміння чи неправильної інтерпретації) концептами власної культури, що виражається у мовленнєвій діяльності. Лінгвокультурна інтерференція викликана не самою системою мови, а культурою, яку ця мова відображає [23], а саме: культурними реаліями, цінностями, етичними нормами. Наприклад: укр. *сир* – 1) харчовий продукт, який одержують із молока при його сквашуванні і відокремленні сироватки; 2) харчовий продукт у вигляді твердої або напівтвердої маси, який виготовляють шляхом сквашування молока й дальшої обробки згустка. У російській мові на позначення цих продуктів функціонує дві окремі лексеми: *творог, сыр*. Лінгвокультурну інтерференцію визначають як повну чи часткову невідповідність культурної конотації мовних одиниць та позамовної

дійсності, що стоїть за ними, накладання якої на семантику одиниць інших мовних систем, що взаємодіють з першою у процесі міжкультурної комунікації, призводить до різного роду комунікативних непорозумінь [23, с. 8]. Підкреслюючи конфліктний характер взаємодії мов, інтерференцію також визначають як «конфліктну взаємодію когнітивно-мовленнєвих механізмів, що проявляється у вторинної мовної особистості у формі відхилень від мовних, дискурсивних, соціокультурних норм однієї лінгвокультури під впливом іншої» [25, с. 3]. Власне виникнення лінгвокультурної інтерференції можна пояснити невідповідністю картин світу учасників міжкультурної комунікації.

Лінгвокультурна інтерференція виникає через те, що учасники міжкультурної комунікації часто мають різні комунікативні очікування, викликані соціальним і дискурсивним досвідом своєї рідної культури, а також стереотипами стосовно партнерів по комунікації, що належать до чужої культури. Лінгвокультурна інтерференція викликана не самою системою мови, а культурою, яку ця мова відображає [25], а саме: культурними реаліями, цінностями, етичними нормами. Велике значення надається соціокультурним навичкам рідної мови: чим вищий ступінь володіння такими навичками, тим вірогідніше виникнення трансференції, або позитивного перенесення.

З погляду психології інтерференцію визначають як таку взаємодію навичок, за якої раніше набуті навички мають вплив на створення нових. Перенесення, що є характерним для вивчення іноземної мови, трактують як складне явище психіки, прихований механізм якого дозволяє людині застосовувати у своїй діяльності (у тому числі мовленнєвій) те, що їй відомо, за нових чи відносно нових обставин [26, с. 41]. Інтерференція є негативним результатом такого перенесення, або негативним перенесенням.

Отже, практичний аналіз мовного матеріалу засвідчив проникнення лексичної, граматичної та лінгвокультурної інтерференції до мови дніпровських медіа. З одного боку, це є ознакою відображення реальної мовної ситуації у регіоні, з іншого – проявом зниження загальної культури мови журналістів. Проведене дослідження підтвердило висновки мовознавців стосовно того, що лексичний рівень є найбільш проникним в умовах мовних контактів. Порушення на граматичному рівні призводять до невмотивованого розширення семантичних функцій прийменників, до сплутування граматичних категорії роду, числа,

відмінка, до різкого зростання частоти вживання окремих мовних одиниць та синтаксичних конструкцій, що зумовлює порушення законів сполучуваності слів. На Дніпропетровщині, де для деяких мовців українська мова засвоюється як друга, у свідомості білінгва відбувається поширення системних відношень (наприклад, лексико-семантичних), притаманних одній мові, на іншу. Низький рівень мовної культури авторів дніпровських медіа негативно впливає на загальний рівень культури літературної мови мешканців м. Дніпра. На жаль, на рівні суспільства це тиражується у засобах масової комунікації, рекламі, публічних виступах та ін. Активізація цих процесів згодом може спричинити розхитування мовних норм і призвести до структурних змін у мові.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Академічний тлумачний словник української мови* [Електронний ресурс]. URL: <http://sum.in.ua/>
2. *Алимов В. В.* Теория перевода. Перевод в сфере профессиональной коммуникации: учебное пособие. Москва : КомКнига, 2006. 160 с.
3. *Беликов В. И.* Социоллингвистика : учебник для вузов. Москва : Изд-во Рос. гос. гуманитар. ун-та, 2001. 439 с.
4. *Бибик С. П.* Усна літературна мова в українській культурі повсякдення: комунікативно-прагматичний та нормативний аспекти: автореф. дис. на здоб. наук. ступеня д-ра філол. наук: 10.02.01. Київ, 2013. 41 с.
5. *Вайнрайх У.* Языковые контакты: состояние и проблемы исследования. Київ : Вища школа, 1979. 263 с.
6. *Гасій З.-Н.* Роль медіакомунікацій у розв'язанні соціальних проблем. *Міждисциплінарні наукові дослідження: особливості та танденції*. Т. 3. Чернігів. 2020. С. 125–127.
7. *Дніпровські ЗМІ: кількість переважає над якістю.* [Електронний ресурс]. URL: <https://imi.org.ua/articles/dniprovski-zmi-kilkist-perevajae-nad-yakistyu-i344>
8. *Дьячков М. В.* Проблемы двуязычия (многоязычия). Москва : Институт национальных проблем в МО РФСР, 1992. 102 с.
9. *Жлуктенко Ю. А.* Лингвистические аспекты двуязычия. Київ : Вища школа, 1974. 176 с.
10. *Жлуктенко Ю. О.* Українська мова на лінгвістичній карті Канади. Київ, 1990. 176 с.
11. *Зимовець В. Г.* Культура мови і проблема міжмовної інтерференції. *Язык и культура*. 1994. С. 20–21.
12. *Кочерган М. П.* Вступ до мовознавства. Київ : Академія, 2001. 368 с.

13. *Кривошеєва О. С.* Питання культури української мови у періодичних виданнях української діаспори США і Канади: автореф. дис. канд. філол. наук. Харків, 1996. 18 с.
14. *Лазаренко Л. О.* Досвід мовних політик світу й українська перспектива (інформаційно-аналітичний огляд). *Українська мова*. 2003. № 4. С. 3–22.
15. *Лисинюк М. В.* Мова ЗМІ як показник мовної культури сучасного суспільства. *Культура і сучасність*. 2020. № 2. С. 33–38.
16. *Мартине А.* Основы общей лингвистики. Москва : Едиториал УРСС, 2004. 224 с.
17. *Різун В. В.* Медіакомунікації: до визначення понять. *Українське журналістикознавство*. 2013. Вип. 14. С. 50–56.
18. *Семчинський С. В.* Семантична інтерференція мов. Київ : Вища школа, 1974. 326 с.
19. *Сербенська О. А.* Дещо про культуру мови і слова. *Дзвін*. 2001. №9. С. 137–148.
20. *Соколова С. О.* Міжмовна асиметрія як джерело інтерференції. *Наукові записки НаУКМА*. 2012. Т. 137. С. 137–141.
21. *Тараненко К. В.* Екологічна комунікація у медіапросторі. *Philological science and education: transformation and development vectors*. Рига, Izdevniecība «Baltija Publishing», 2021. С. 146–161.
22. *Тараненко К. В.* Проблема міжмовної інтерференції (еколінгвістичний аспект). *Wyraz i zdanie w językach słowiańskich*. Вроцлав, 2020. С. 167–176.
23. *Тимачев П. В.* Лингвокультурная интерференция как коммуникативная помеха (на материале английского языка): автореф. дис. канд. филол. наук. Волгоград, 2005. 17 с.
24. *Ткаченко О. Б.* Интерференция. *Українська мова. Енциклопедія* / редкол. Русанівський В. М., Тараненко О. О. та ін. Київ : Українська енциклопедія, 2004. С. 225–226.
25. *Федорова Н. П.* Преодоление лингвокультурной интерференции в процессе обучения иностранному языку студентов неязыковых вузов: дис. канд. пед. наук. Волгоград, 2010. 205 с.
26. *Щепилова А. В.* Теория и методика обучения французскому языку как второму иностранному. Москва : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2005. 245 с.

ЗМІСТ

I. ПАРАМЕТРИ ПОЕТИЧНОГО ДИСКУРСУ

1. Біляцька Валентина

«СЛОВА У НЬОГО ВСІ – НА КРОВІ, НА БОЛІ І НА ЧЕСНОТІ»: МОТИВИ ЛІРИКИ ВОЛОДИМИРА СІРЕНКА..... 3

2. Кулакевич Людмила

«ЗОРЮЧИ У СВІТ ТЯЖКИЙ І ТЕМНИЙ»: ЗМІСТОВІ ДОМІНАНТИ ПОЕЗІЇ НАТАЛКИ НІКУЛІНОЇ..... 26

3. Райбедюк Галина

ДИСИДЕНТСЬКИЙ ДИСКУРС У ЖИТТЄТВОРЧОСТІ ІВАНА СОКУЛЬСЬКОГО: ТЕКСТ І СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ53

4. Цюп'як Ірина

РЕАЛІЇ БУТТЯ У МЕТАФОРИЧНОМУ СВІТІ ОЛЕКСАНДРА ЗАЙВОГО78

II. ПАРАМЕТРИ ПРОЗОВОГО ДИСКУРСУ

1. Корицька Галина

ПРОБЛЕМАТИКА ТВОРІВ АДРІАНА КАЩЕНКА ТА СВОЄРІДНІСТЬ ЇЇ ХУДОЖНЬОГО ВИРАЖЕННЯ..... 90

2. Ленська Світлана

ТЕМАТИЧНІ ТА СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ МАЛОЇ ПРОЗИ ВАСИЛЯ ЧАПЛЕНКА.....127

3. Мартинова Світлана

МИХАЙЛО ЧХАН ТА ІВАН СОКУЛЬСЬКИЙ ЯК ПРОТОТИПИ ЛІТЕРАТУРНИХ ГЕРОЇВ У ТВОРАХ ПИСЬМЕННИКІВ ПРИДНІПРОВ'Я 148

4. Стрюк Лариса

КОСТЯНТИН ДУБ ПРО ПОЕТИКУ ЗАМЦЕРЛИ НЕЗАЛЕЖНОСТІ МИКОЛИ МИКОЛАЄНКА164

III. МОВА ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ

1. Ігнат'єва Світлана

ОЛЕСЬ ГОНЧАР ЯК ЕЛІТАРНА МОВНА ОСОБИСТІТЬ (НА МАТЕРІАЛІ ЩОДЕННИКОВОГО ДИСКУРСУ) 177

2. Мамчич Інна

ТОПОНІМІКОН ІСТОРИЧНИХ РОМАНІВ ВАЛЕНТИНА ЧЕМЕРИСА189

3. Саїк Аліна

АНАЛІЗ КОЛІРНИХ ЛЕКСЕМ ЯК ВНУТРІШНЬОГНІЗДОВИХ КОМПЛЕКСНИХ ОДИНИЦЬ СЛОВОТВІРНОЇ СИСТЕМИ В ПОЕТИЧНІЙ ЗБІРЦІ «ЗНАМЕННЯ КАЛИНИ» НАТАЛКИ НІКУЛІНОЇ.....207

4. Тараненко Ксенія

ІНТЕРФЕРЕНЦІЯ У СУЧАСНИХ ДНІПРОВСЬКИХ МЕДІА228

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Біляцька Валентина Петрівна – доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри філології та мовної комунікації НТУ «Дніпровська політехніка».

Ігнатъєва Світлана Євгенівна – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри філології та мовної комунікації НТУ «Дніпровська політехніка».

Корицька Галина Романівна – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри філософії та суспільно-гуманітарних дисциплін Комунального закладу «Запорізький обласний інститут післядипломної педагогічної освіти» Запорізької обласної ради.

Кулакевич Людмила Миколаївна – доктор філологічних наук, доцент, заступник декана з виховної роботи факультету харчових та хімічних технологій ДВНЗ «Український державний хіміко-технологічний університет».

Ленська Світлана Василівна – доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри української літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка.

Мамчич Інна Петрівна – кандидат філологічних наук, доцент, завідувачка кафедри підготовки іноземних громадян Державного вищого навчального закладу «Придніпровська державна академія будівництва та архітектури».

Мартинова Світлана Миколаївна – старший науковий співробітник музею «Літературне Придніпров'я» відділу Дніпропетровського національного історичного музею ім. Д. І. Яворницького.

Райбедюк Галина Богданівна – кандидат філологічних наук, професор, професор кафедри української мови та літератури Ізмаїльського державного гуманітарного університету, докторантка кафедри української літератури Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова, лауреат премії імені Ірини Калинець.

Саїк Аліна Володимирівна – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри філології та мовної комунікації НТУ «Дніпровська політехніка».

Стрюк Лариса Борисівна – кандидат філологічних наук, професор.

Тараненко Ксенія Володимирівна – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри філології та мовної комунікації НТУ «Дніпровська політехніка».

Цюп'як Ірина Костянтинівна – кандидат філологічних наук, доцент, професор кафедри філології та мовної комунікації НТУ «Дніпровська політехніка», директор Центру культури української мови ім. Олеся Гончара.

НАУКОВЕ, НАУКОВО-ПОПУЛЯРНЕ ВИДАННЯ

ПАЛІТРА СЛОВА Й ТЕКСТУ СІЧЕСЛАВЩИНИ

Колективна монографія

За загальною редакцією доктора філологічних наук, професора
Валентини Біляцької

Художнє оформлення Маргарити Савранської

*За зміст статей та точність викладеного матеріалу
відповідальність покладено на авторів*

Підписано до друку 08.09.2022. Формат 60x84/16.
Папір офсетний. Друк цифровий. Ум. друк. арк. 14,65.
Наклад 30 прим. Зам. № 118.

Видавництво та друкарня ПП «Ліра ЛТД».
49107, м. Дніпро, вул. Наукова, 5.

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців, виготовлювачів та розповсюджувачів
видавничої продукції ДК № 6042 від 26.02.2018.

dnipro.lira@gmail.com | +38 (067) 561-57-05 | lira.dp.ua