

**Министерство образования и науки Украины
Славянский государственный педагогический университет**

**ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И
ПРИКЛАДНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
РУССКОЙ ФИЛОЛОГИИ**

**Научно-методический сборник
(Выпуск XVII. Часть 2)**

Утверждено
на заседании ученого совета СГПУ.
Протокол № 4 от 27.11.2008 г.

Славянск – 2009

Теоретические и прикладные проблемы русской филологии : научно-методический сборник. – Вып. XVII. Часть 2 / отв. ред. В.А. Глущенко. – Славянск : СГПУ, 2009. – 170 с.

ISBN 5-7763-4464-6

Рассматриваются актуальные вопросы русского, украинского и общего языкознания и литературоведения, методики преподавания языка и литературы в педагогическом вузе и общеобразовательной школе.

Сборник предназначен для научных работников, преподавателей педагогических вузов, учителей, аспирантов, студентов.

Выпуск подготовлен по материалам научных исследований преподавателей и аспирантов СГПУ, вузов Украины и других стран.

Редакционная коллегия:

В.А. Глущенко – доктор филологических наук, профессор – отв. ред. (Славянский государственный педагогический университет);

Г.Ф. Гаврилова – доктор филологических наук, профессор (Педагогический институт Южного федерального университета, г. Ростов-на-Дону);

И.Н. Казаков – кандидат филологических наук, доцент (Славянский государственный педагогический университет);

В.М. Калинин – доктор филологических наук, профессор (Донецкий национальный медицинский университет им. М. Горького);

Н.П. Матвеева – доктор филологических наук, профессор (Николаевский государственный гуманитарный университет им. Петра Могилы);

Н.М. Маторина – кандидат филологических наук, доцент (Славянский государственный педагогический университет);

А.А. Нестеренко – доктор филологических наук, профессор (Витебский государственный университет им. П.М. Машерова);

Е.С. Отин – доктор филологических наук, профессор (Донецкий национальный университет).

УСТНОЕ НАРОДНОЕ ПОЭТИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

Сабельникова Т.М.

(м. Донецьк)

ВАРІАТИВНЕ РОЗМАЇТТЯ СОЦІАЛЬНО-ПОБУТОВИХ ПІСЕНЬ ДОНЕЦЬКОГО ПРИАЗОВ'Я

Донеччина за географічними параметрами традиційно поділяється на три зони: північну, середню та південну. Ці смуги різняться і в історико-культурному плані. Культурна традиція Північної Донеччини тяжіє до Слобожанщини, Середня Донеччина – дифузна, Південна має свої специфічні особливості, що випливають із близькості до Азовського моря, складу населення. Донецьке Приазов'я розташувалось на Приазовській низовині та Приазовській височині, межа якої проходить через Волноваський, Старобешевський та Амвросіївський райони. Окреслена територія збігається з Південною Донеччиною, але спільність історико-культурних умов дозволяє частково віднести сюди і дифузну зону, тобто північні частини Старобешевського, Волноваського районів та Мар'їнський район.

Фольклорний процес Донецького Приазов'я являє собою білу пляму на етнологічній карті Донеччини, хоча є досить неординарним і самобутнім явищем. Цим обумовлюється актуальність теми дослідження. Справа в тому, що населення Донецького Приазов'я, як зрештою і всієї Донеччини, – своєрідний конгломерат, що формувався протягом тривалого часу. В його основі – українці з північних та центральних районів України, частково – депортовані із західних областей, росіяни, греки, татари, цигани та ін. У зв'язку з цим фольклор Донецького Приазов'я, на наш погляд, заслуговує на особливу увагу, оскільки тут він був чи не єдиним виявом національної ідентифікації та етнічної самосвідомості, перебуваючи у тісних контактах з іншими національними традиціями.

Оскільки фольклорний процес завжди перебуває в русі, підлягає постійним змінам, то зафіксувати певний момент цього руху, простежити його особливості надзвичайно важливо для подальших досліджень, які виявлятимуть закономірності його руху. Подібні дослідження “можуть послужити до пізнання краю та ... людности, їх сучасного і минулого життя” [4, с. 42]. Про необхідність, важливість

збереження фольклорного фонду та його дослідження говориться і в рекомендації ЮНЕСКО державам-членам, яка була прийнята на генеральній конференції ООН з питань освіти, науки та культури в Парижі 1989 р. [19]. Окремі локальні дослідження допомагають виявити своєрідність фольклорної традиції та встановити місце фольклору певного регіону в загальнонаціональній творчості.

Джерельною базою нашого дослідження є сучасний зріз усної народної творчості, який включає матеріали студентських фольклорних практик та експедицій науковців, що містяться у Центрі української культури та літератури при кафедрі української літератури і фольклористики ДонНУ, а також власні записи.

Обсяг статті не дозволяє здійснити аналіз всього пісенного репертуару краю, тому ми зупинимось лише на соціально-побутових піснях.

Важливою особливістю народної поетичної творчості є її традиційність. Фольклорна традиція – складова національної традиції загалом, визначення якої Є. Маркарян цитує у своїй статті Г. Скрипник: “традиція – ...є специфічним механізмом, який детермінує загальну спрямованість суспільного розвитку” [21, с. 4]. Далі, розвиваючи це поняття, авторка наголошує, що традиція – це своєрідний етнокод нації: роль традиції для соціального життя можна прирівняти до ролі генетичних програм для біологічного життя [21, с. 4]. Так само співвідносяться фольклорна традиція і фольклорний процес. Конкретизуючи це положення, наведемо міркування О. Дея, який вважає, що основа фольклорної традиції в стереотипності, адже, типізація дійсності в фольклорному творчому процесі відбувається у межах стереотипів колективної художньої свідомості” [6, с. 18]. Та, з іншого боку, в стереотипності – основа “поетичного арсеналу імпровізації” [6, с. 18]. Імпровізація тісно пов’язана з варіативністю, що є однією з найважливіших ознак фольклору. У варіативності виявляється гнучкість фольклорної традиції – основна ознака її життєвості. Існування фольклорних творів у багатьох варіантах зумовлено усною формою їх побутування та колективним характером народної творчості. Власне, кожне виконання одного і того ж твору, в строгому розумінні, є новим варіантом [1, с. 272]. Разом з тим фольклорний твір виникає не в єдиному тексті, а в ряді реалізацій художнього замислу, тобто в ряді варіантів [16, с. 397], [17, с. 192]. За якими ж закономірностями відбувається розщеплення тексту на варіанти. У науковій літературі ця проблема висвітлена досить широко. В довіднику “Народные знания. Фольклор. Народное искусство” знаходиться спеціальна стаття, присвячена визначенню

поняття “варіант” та шляхам утворення різних варіантів, написана Б. Путиловим та Г. Штробахом [13, с. 28–29]. Інші роботи висвітлюють окремі деталі процесів варіативності (І. Франко “Як виникають народні пісні” [30, с. 64-65], О. Дей “Поетика української народної пісні” [6, с. 24,28-29,210], ”Соціально-побутові пісні чумацького циклу” [7, с. 38], В. Іванов, В. Топоров “Инвариант и трансформации” [9], Б. Путилов “Мотив как сюжетообразующий элемент” [18]). Поки що ми не будемо зупинятися на характеристичі цих деталей, а далі залучатимемо відомості про них у процесі аналізу. Загальні напрямки, за якими здійснюється творення варіантів, визначені М. Грицаєм, В. Бойко, Л. Дунаєвською: “Варіанти можуть відрізнитися за рівнем збереження першооснови, за змістом, словесним складом, а також за художньою формою” [3, с. 8]. Зауважимо, що вислів, за рівнем збереження першооснови не відповідає останнім досягненням науки. Якщо фольклорний твір виникає одразу в багатьох варіантах, то ні про яку першооснову не може йти мова. Поняття “скорочення варіантів” є відносним. Скорочення відбувається не стосовно першооснови, а стосовно варіантів, що побутували в інший історичний період, або побутують одночасно. Тому нам більше імпонує окреслення напрямків процесів варіативності, здійснене В. Гусевим: заміна окремих слів; якісне перетворення ідеї та структури твору [5, с. 176].

Заміна окремих слів може відбуватися на основі співзвучності, коли незрозуміле чи недочуте слово замінюється іншим, зрозумілим і близьким за звучанням [7, с. 39]. Так, наприклад, у деяких варіантах пісні “Забіліли сніжки, забіліли білі” замість “сніжки” співається “стежки”, а в пісні “А ще сонце не заходило” замість “рекруточки” з’являється “покриточка”, що викликає певну трансформацію образу ліричної героїні.

Заміна одного слова може бути пов’язана і з синонімічною варіативністю. Природу цього явища з точки зору психології пояснює О. Дей [6, с. 28-29]. Відтворення пісенного тексту пам’яттю здійснюється на основі психологічного шляху асоціативності, тобто відтворення певного образу за системою зв’язків, в які цей образ входить. Для нашого зорового сприйняття і для пам’яті основними є асоціації за суміжністю і подібністю. Вони ж були визначальними під час першопочаткового творення народних пісень, організовували матеріал вражень від дійсності. Щоб легше запам’яталася пісня, народна поезія вибирала систему опор-стереотипів, образно-сміслових моделей, які полегшують запам’ятовування і особливо пригадування [6, с. 28]. У ході пригадування людина використовує ті

слова, думки, які виступають для неї в певному відношенні як подібні, рівнозначні. Ця закономірність і обумовлює синонімічну варіативність у народній пісенності.

Приклад синонімічної варіативності також наводить О. Дей, аналізуючи чумацькі пісні [7, с. 39]. Він зокрема зупиняється на пісні “Гуляв чумаки на риночку” і простежує варіювання рядків:

Прокинувся чумаки вранці
Та й пошарив у карманці.

Підкреслені слова замінюються синонімами, решта лишається без змін. У варіантах цієї пісні, записаних в Донецькому Приазов’ї, перший із наведених рядків константний, а другий варіюється. Він може звучати, як наведений О. Деєм або ось так:

1 вар.: Прокинувся чумаки вранці
Та й полапав у карманці.

(Зап. у 1969 р. у с. Євгенівці В-Новосілівського р-ну від Сердешної Олени Петрівни 1904 р. н.)

2 вар.: Прокинувся чумаки вранці
Та й помацав у карманці.

(Зап. у 1991 р. у Зеленому Ярі Володарського р-ну від Луньової Ніни Федосіївни 1917 р. н.)

Подібне зустрічаємо і в інших рядках. Так, наприклад, у наступній строфі:

Всі кишені вивертає,
А там грошей вже немає...
(Зап. там же)

Підкреслене слово може замінюватись більш експресивним “чортмає”. Звичайно, варіанти Донецького Приазов’я не відзначаються таким синонімічним багатством, як представлені О. Деєм, але зауважимо, що він оперував матеріалами з усієї України.

Синонімічна варіативність є типовою і для інших пісень нашого краю. Пригадаймо, як мати-чайка, сповнена відчаю, проклинає кривдників:

1 вар.: - Бодай же ви, чумаки, на Дін не сходили,
Що ви моїх дрібних діток в каші поварили.

(Зап. у 1984 р. у с. Євгенівці В-Новосілівського р-ну від Яблуновського Петра Олександровича 1924 р. н.)

2 вар.: - Бодай же ви, чумаки, та й добра не знали,
Як ви моїх чаєняток ой у каші поварили.

(Зап. у 1996 р. у с. Антонівці Мар’їнського р-ну від Чепіжко Любові Степанівни 1926 р. н.)

3 вар.: - Бодай же вас, чумаки, та й злидні побили,

Як ви моїх чаєняток в каші поварили.

(Зап. у 1997 р. у м. Маріуполі від Селищевої Раїси Михайлівни 1917 р. н., переселенки із Запорізької обл.)

Окремі слова можуть замінюватись не лише синонімами, а й означати різні характеристики або різні види ознак одного і того ж предмета. Простежимо це на прикладі останньої строфи пісні “Била мене мати березовим прутом”:

Била мене мати тонкою лозою,
Щоб я не стояла з милим під вербою.

(Зап. у 1997 р. у с. Ольгінці Волноваського р-ну від Самойленко Марії Пантеліївни 1932 р. н., Тюпіної Любові Михайлівни 1928 р. н.)

Замість виділеного епітета вживаються “білою”, “з берези”, “довгою”. Такі приклади свідчать про те, що місцеві жителі не запам’ятовують фольклорні твори механічно, а їхня пам’ять наближається до мислення.

У результаті імпровізації варіативне поле розширюється заміною назв побутових речей. У пісні “Гуляв чумак на риночку” є назва одягу “жупан” (вжито у формі “жупанина”), який закладає пияк, щоб похмелитися. В деяких варіантах з’являється “чумарчина” (суконний чоловічий одяг [22, с. 477]), та при цьому зберігається попередня конотація (одяг заможної людини).

Варіативність, за твердженням О. Дея, з погляду творчого методу, або виконує функцію посилення типізації дійсності, або ж є елементом своєрідної конкретизації зображення. Найпростішим прикладом переходу від конкретного до загального і навпаки є заміна імен і топографічних назв загальними поняттями [6, с. 24]. Таке явище зустрічаємо і у фольклорі Донецького Приазов’я, зокрема в пісні “Стоїть явір над водою, на воду схилився” в одних варіантах козак поїхав у “Московщину”, в інших більш узагальнено – “на чужину”; загинувши, покинув “свою рідну Україну” або “свою рідну країну”.

Крім пам’яті на творення варіантів впливають інші зовнішні чинники: соціально-історичний [6, с. 24], [2, с. 60], територіальний [30, с. 65], [6, с. 24], мовно-діалектний [30, с. 65], [6, с. 24] та суб’єктивно-виконавський [6, с. 24]. Творчі здібності виконавця виявляються у виборі засобів вираження певної думки або почуття, у створенні нових мотивів під впливом життєвих ситуацій. Нові мотиви можуть не змінювати загального змісту пісні, а лише його увиразнювати. Показовою в цьому плані є пісня “Цвіте, цвіте черемшина”, в деяких варіантах якої з’являється мотив вечері приймака:

Забігає теща в хату та й до доньки-[душки]:

– Сип ти, доню, приймакові триденної юшки. /2
Сидить приймак в кінці столу, юшку уплітає,
Стара теща з-за комина скоса поглядає. /2

(Зап. у 1995 р. у с. Калініному Волноваського р-ну від фольклорного ансамблю “Доярочка”)

Як відомо, пісня змальовує життєві негаразди приймака-наймита. Новий мотив підпорядковано загальній ідеї твору, при цьому він збагачує засоби втілення цієї ідеї. Становище приймака характеризується у наведеному уривку трьома аспектами: що він їсть, як він їсть, як до нього ставиться теща. Звернімо увагу, що замість нейтрального дієслова “їсть” вжито емоційно забарвлене “уплітає” та ще й “триденну юшку”. Це ж треба яким бути голодним. Не випадково увага фокусується на погляді тещі, що має найбільші можливості для передачі її презирства до зятя. Таке ставлення посилюється і назвою страви, яку вона велить подавати приймакові. Бідування приймака увиразнюється і мотивом самогубства:

Як зібрались всі приймаки, та ніде топиться,
Подивились, подивились: мілкая водиця. /2

(Зап. у 1999 р. у с. Оленівці Волноваського р-ну від Горелової Ганни Йосипівни 1933 р. н.)

Під впливом життєвих обставин можуть з’являтися нові мотиви, що корінним чином змінюють зміст твору. Пригадаймо пісню “Калино-малино, чом не розцвітаєш?”. Найбільшим змінам підлягають її останні рядки, в яких реалізується то мотив туги за дружиною:

У неділю вранці ще й сонце не сходить,
А вже мій миленький по казармі ходить.
У казармі ходе, білі ручки ломе,
Білі ручки ломе, в руках шапку носе,
Молодий боєць командира просе,
– Командиру-батьку, одпусти додому,
Бо покинув жону не знаю на кого.

(Зап. у 1985 р. у с. Максиміліанівці Мар’їнського р-ну від Швець Олександр Павлівни 1896 р. н.);

то мотив зради, який може комбінуватись з мотивом народження дитини:

1 вар.: – Ой куда ж ти їдеш, ворота минаєш?
Я ж твоя мила, хіба ти не знаєш?
– Якби ти була б моя, [то] мене [б] чекала.
Я за гору скрився, – ти з другим стояла.

(Зап. у 1975 р. у с. Гусельщиковому Новоазовського р-ну від

Іванової Марії Григорівни 1925 р. н.)

2 вар.: – Аби ж ти кохана, ти б мене кохала,
А то од другого ти сина придбала.
Ти придбала сина з карими очима.
Та ще й не від того, кого [ти] любила.

(Зап. у 1965 р. у с. Красногорівці Мар'їнського р-ну від Круликівської Марії Артемівни 1900 р. н.)

Серед варіантів Донецького Приазов'я зустрічаються такі, в яких дівчина розвіює сумніви солдата щодо її вірності, тобто відбувається обмін функціями:

Не сама я дбала, дбали вдвох з тобою,
Дбали ми з тобою ой в лузі під вербою.

(Зап. у 1999 р. у с. Оленівці Волноваського р-ну від Горелової Ганни Йосипівни 1933 р. н.)

Відірваність солдата від рідного оточення в молодому віці часто призводила до втрати моральних цінностей, які ще не встигли закріпитись у незрілій свідомості. Так, в одному з варіантів вищеаналізованої пісні зустрічаємо рядки:

Іде козак, іде та й хату минає.
Вийшла мати з хати та й стала прохати:
– Козаче, козаче, заходи до хати,
Бо твоя дівчина буде помирати.
– Та хай помирає, я її не знаю,
Вийду на вулицю – двадцять чотири маю.

(Зап. у 1991 р. у с. Новотроїцькому Волноваського р-ну від Татаренко Віри Іванівни 1915 р. н.)

Ця смислова розмаїтість пояснюється міграційними процесами, які донедавна досить інтенсивно відбувались у нашому краї, що призводило до засвоєння чужих варіантів представниками різних регіональних традицій.

Смислове та виражальне багатство варіантів свідчить про існування живої фольклорної традиції в краї, про невичерпний творчий потенціал місцевих носіїв фольклору.

Якщо порівняти місцеві варіанти із надрукованими в різних фольклорних збірниках, то можна також простежити певні закономірності. Вагому групу складають пісні, варіанти яких близькі за змістом і текстуально до надрукованих в різних джерелах. Так, місцеві варіанти пісні “Стоїть явір над водою, на воду схилився” виявляють схожість до записаних Доленгою-Ходаківським [8, Б-с. 648], М. Максимовичем [27, с. 43-44], Д. Яворницьким [26, с. 402]; варіант пісні “Віє вітер, віє буйний, дуби нагинає” подібний до місцевого було записано у 80-х роках ХХ ст. на Бойківщині [29, с. 368]. Близький варіант пісні “Ой ходив чумак та ходив бурлак сім год

по Криму” зустрічаємо у записах Д. Яворницького [26, с. 409]; “Ой у полі два явори, третій зелененький” – у записах М. Лисенка [31, с. 302-303]; “Шумить, гуде сосеночка” – у записах О. Марковича та Марка Вовчка [28, с. 313], М. Лисенка [10, с. 159]; “Як піду я в ліс зелений та зрубаю йолку” – у записах М. Лисенка [10, с. 144], Д. Яворницького [26, с. 366]; “Ой наступає та чорна хмара” – у записах С. Тобілевич [25, с. 240]. Одні з місцевих варіантів пісні “У неділю вранці ще й сонце не сходить” схожі із записаним О. Стеблянком [14, с. 236-237], інші із записаним І. Франком [20, с. 360]. Варіанти пісні “Била мене мати березовим прутом”, подібні до місцевих, побутують на Рівненщині [20, с. 406]; “Тихий Дунай бережечки зносить” – на Чернігівщині [20, с. 478-479], Харківщині [15, с. 144-145]; Полтавщині [12, с. 68]; “Ой поля, ой ви поля, ви широкі степа” – на Полтавщині [20, с. 516-517]; “Цвіте, цвіте черемшина, ягідок немає” – на Тернопільщині [11, с. 205]; “Вітер з поля та хвиля з моря” – на Чернігівщині [11, с. 497].

Існують варіанти, скорочені порівняно з вміщеними у збірках. В них вилучені або окремі рядки (“Забіліли сніжки, забіліли білі”) або відсутні якісь відносно незалежні мотиви, як наприклад у місцевому варіанті пісні “Ой з-за гір, з-за гір вилітав сокіл” відсутній мотив туги за козаком членів його родини: матері, сестри, дружини, який міститься у варіантах, записаних М. Лисенком [23, с. 66] та С. Тобілевич [25, с. 223-224]. Великі за обсягом твори, що складаються з кількох рівноправних частин, в місцевій традиції розділяються на окремі твори. Так, наприклад, пісня, “Ой у лузі та ще й при березі червона калина” (див. запис Я. Новицького [24, с. 968-969]), розділилась на дві: одноіменну, яка закінчується мотивом “молодецького завзяття”, і “Ой гай, мати, ой гай, мати”, присвячену провадам у похід.

Підсумовуючи сказане, зазначимо, що варіативне розмаїття сучасного пісенного репертуару Донецького Приазов'я свідчить про гнучкість фольклорної традиції краю, що є основною ознакою її життєвості. Порівняльний аналіз варіантів Донецького Приазов'я з надрукованими у різних фольклорних збірниках показав, що місцева традиція органічно пов'язана із загальнонаціональною, але має і певні локальні особливості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Азбелев С. Основные понятия текстологии в применении к фольклорному материалу / С. Азбелев // Принципы текстологического изучения фольклора: сб статей. – М. – Л. : Наука. – 1966. – 302 с.
2. Грица С. Фольклорний радіоконкурс “Золоті ключі” / С. Грица // Народна творчість та етнографія. – 1981. – № 4. – С. 58 –

62.

3. Грицай М. С. Українська народно-поетична творчість: підручник для філологічних факультетів університетів / М. С. Грицай, В. Г. Бойко, Л. Ф. Дунаєвська. – К. : Вища школа, 1983. – 360 с.

4. Грушевський М. Береження і дослідження побутового і фольклорного матеріалу як відповідальне державне завдання / М. Грушевський // Народна творчість та етнографія. – 1996. – № 4. – С. 42–51.

5. Гусев В. Е. Эстетика фольклора / В. Е. Гусев. – Л. : Наука, 1967. – 320 с.

6. Дей О. І. Поетика української народної пісні / О. І. Дей. – К. : Наукова думка, 1978. – 251 с.

7. Дей О. Соціально-побутові пісні чумацького циклу // Чумацькі пісні / упоряд. О. І. Дея, А. Ю. Ясенчук, А. І. Іваницького. – К. : Наукова думка, 1976. – С. 11 – 45.

8. Доленга-Ходаковський Зоріан. Українські народні пісні в записах Зоріана Долеги-Ходаковського (З Галичини, Волині, Поділля, Придніпрянщини і Полісся) / упоряд., текстол. інтерпретація і коментарі О. І. Дея. – К. : Наукова думка, 1974. – 781 с.

9. Иванов В., Топоров В. Инвариант и трансформации // Типологические исследования по фольклору: Сб. статей памяти В. Я. Проппа (1895 – 1970). – М. : Наука. – 1975. – С. 44 – 76.

10. Лисенко М. В. Твори: В 20 т. / музична редакція М. І. Вериківського, літ. редакція М. Т. Рильського / М. В. Лисенко. – К. : Мистецтво, 1953. – Т. XVIII: Українські народні пісні для голосу з фортепіано. – 1953. – 230 с.

11. Наймитські та заробітчанські пісні / упоряд. О. І. Дей, С. Й. Грица, М. І. Марченко. – К. : Наукова думка, 1975. – 575 с.

12. Народна творчість та етнографія. – 1987. – № 6.

13. Народные знания. Фольклор. Народное искусство: свод этнографических понятий и терминов / под общ. ред. Ю. В. Бромлея, Г. Штробаха – вып. 4. – М. : Наука, 1991. – 168 с.

14. Пісні кохання / упоряд. О. І. Дея. – К. : Дніпро, 1986. – 368 с.

15. Пісні Слобідської України / упор. Л. Новикової. – Харків : Майдан, 1996. – 188 с.

16. Потебня А. А. Из записок по теории словесности / А. А. Потебня // Потебня А. А. Эстетика и поэтика / сост. вступит. статьи, примеч. И. В. Иванько, А. И. Колодной. – М. : Искусство, 1976. – С. 286 – 453.

17. Путилов Б. Н. Методология сравнительно-исторического изучения фольклора / Б. Н. Путилов. – Л. : Наука, 1976. – 244 с.

18. Путилов Б. Н. Мотив как сюжетобразующий элемент / Б. Н. Путилов // Типологические исследования по фольклору: сб.

статей памяти В. Я. Проппа (1895 – 1970). – М.: Наука. – 1975. – С. 141 – 155.

19. Рекомендація ЮНЕСКО державам-членам про збереження фольклору // Народна творчість та етнографія. – 1990. – № 2. – С. 3–7.

20. Рекрутські та солдатські пісні / упоряд. А. Л. Іоаніді, О. А. Правдюка. – К. : Наукова думка, 1974. – 623 с.

21. Скрипник Г. Утвердження української державності і екологія національної культури / Г. Скрипник // Народна творчість та етнографія. – 1996. – № 4. – С. 3 – 10.

22. Словарь української мови / упор. з додатком власного матеріалу Борис Грінченко: в 4 т. – К. : Наукова думка, 1997. – . – Т. 4. – 1997. – 563 с.

23. Соціально-побутові пісні / упоряд., вст. ст. та приміт. О. М. Хмільевської – К. : Дніпро, 1985. – 336 с.

24. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край, снаряженной Императорским Русским географическим обществом. Юго-Западный отдел: материалы и исследования, собранные д. чл. П. П. Чубинским. – Спб., 1874. – . –

Т.5: Песни любовные, семейные, бытовые и шуточные. – 1874. – 1209 с.

25. Українські народні пісні в записах Софії Тобілевич / упоряд. С. В. Мишанич, М. В. Мишанич. – К. : Наукова думка, 1982. – 424 с.

26. Українські народні пісні, наспівані Д. Яворницьким: пісні та думи з архіву вченого / упоряд. М. М. Олійник-Шубравської. – К. : Музична Україна, 1990. – 454 с.

27. Українські пісні, видані М. Максимовичем / підготовка вид. і розвідка П. М. Попова. – К. : АН УРСР, 1962. – 344 с.

28. Фольклорні записи Марка Вовчка та Опанаса Марковича / атрибуція автографів / упоряд., передмова ті примітки О. І. Дея. – К. : Наукова думка, 1983. – 527 с.

29. Фольклорні матеріали з отчого краю / упоряд В. Сокола та Г. Сокіл; у ноті звела Л. Лукашенко. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 1998. – 616 с.

30. Франко І. Як виникають народні пісні / І. Франко // Франко І. Зібрання творів: у 50 т. – К. : Наукова думка, 1980. – . –

Т. 27: Літературно-критичні праці (1886 – 1889). – 1980. – С. 57 – 65.

31. Чумацькі пісні / упоряд. О. І. Дея, А. Ю. Ясенчук, А. І. Іваницького. – К. : Наукова думка, 1976. – 542 с.

В статье рассматриваются направления процессов вариативности современного репертуара социально-бытовых песен

Донецкого Приазовья, что позволяет судить о характере фольклорной традиции края, а также прослеживается соотношение местной традиции и общеукраинской. Актуальность темы обуславливается тем, что фольклорный процесс Донецкого Приазовья является белым пятном на этнологической карте Донетчины, хотя представляет собой достаточно неординарное и самобытное явление. Кроме того, зафиксировать определенный момент движения фольклорного процесса крайне важно для последующих исследований, которые смогут выявить закономерности его движения.

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

*Марченко Т.М.
(г. Харьков)*

ОБРАЗ БОГДАНА ХМЕЛЬНИЦКОГО В РЕТРОСПЕКТИВНЫХ ЭПИЗОДАХ РУССКОЙ ПРОЗЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX века

Образ Богдана Хмельницкого начал разрабатываться русской литературой в первые десятилетия XIX века, оказавшись, по словам Г. Грабовича, в тематическом фокусе русского романтизма [10]. Украинский гетман стал героем нескольких лиро-эпических стихотворений (К.Ф. Рылеев, Ф.Н. Глинка, О.М. Сомов), исторических повестей, романов (П.И. Голота, А.П. Кузьмич) и драм (Н.И. Хмельницкий, Н.В. Маклаков). Каждый из авторов, следуя законам избранного жанра, стремился средствами художественного слова максимально ярко и колоритно воссоздать облик одного из самых значительных героев украинской истории. Этому подчинены сюжетно-композиционное построение произведений, определённым образом организованные системы персонажей, стилистический строй художественных текстов. Однако первые попытки художественного воссоздания образа украинского гетмана связаны отнюдь не с масштабным его изображением, а с использованием приёма ретроспективного исторического экскурса в прозаических произведениях непосредственно Хмельницкому не посвящённых. Этот приём активно использовался авторами, находившимися под влиянием сентиментальной традиции, уже уступавшей позиции преромантическим и ранним романтическим художественным опытам.

Цель нашей статьи – показать специфику авторской интерпретации образа Богдана Хмельницкого в историко-ретроспективных эпизодах произведений русской прозы первой половины XIX века, идейно-художественные функции такого рода ретроспективных эпизодов. Проведенная работа позволит существенно дополнить общую картину «жизни» этого «украинского» исторического образа в русской художественной словесности, процессов становления прозаических жанров в литературном процессе указанного периода.

Итак, первые ретроспективные упоминания о славном украинском гетмане встречаем в весьма популярных на заре

романтической эпохи письмах и литературных путешествиях. Признанным мастером эпистолярной прозы того времени был Ф.Н. Глинка, автор широко известных циклов «Письма русского офицера» (первое издание – 1808г., второе – 181516гг.) и «Письма к другу» (1816-17гг.). Как отмечает А.А. Ильин-Томич, уже заглавные формулы этих эпистолярных книг явно перекликаются с «Письмами русского путешественника» Н.М. Карамзина, литературный авторитет которого был настолько значителен, что всякий молодой прозаик, вступающий на поле изящной словесности, почитал себя его учеником [4, с. 578]. Как и у Н.М. Карамзина, письма Ф.Н. Глинки представляют собой путевые заметки человека, побывавшего в Европе. Но перед читателем «замечания, мысли и рассуждения о разных предметах» – событиях современности и истории, увиденных глазами офицера – центральной фигуры в культуре эпохи наполеоновских войн, постнаполеоновского десятилетия, времени первых тайных политических обществ в России. Именно эта эпоха прошла под знаком пристального внимания к истории, как источника, предшествования современности, именно в эти годы в русской литературе была заложена традиция эстетического восприятия и осмысления прошлого.

Разделяя возникший в русском обществе интерес к истории, в том числе к прошлому народов, населяющих Российскую империю, Ф.Н. Глинка, офицер Апшеронского пехотного полка, расквартированного на Волыни, включает в описания путевых впечатлений исторические экскурсы, среди которых есть и «украинские». «В «Письмах русского офицера» украинская история представлена немногочисленными, немногословными, но чрезвычайно выразительными сведениями... Легко убедиться, что в истории Украины внимание писателя привлекли два момента – деятельность Богдана Хмельницкого и военные походы запорожцев", – констатирует Н.М. Жаркевич. При этом подчёркивается, что «все упоминания о Богдане Хмельницком, выявляют к нему неизменную симпатию и содержат высокую оценку его деятельности» [3, с. 47, 52].

Находясь в составе сражающейся с Наполеоном русской армии, Ф.Н. Глинка побывал на территориях, некогда принадлежавших Речи Посполитой. Древние украинские и польские города-крепости, встречи с представителями славных фамилий побуждают писателя вспоминать «то достопамятное время, когда славный Зиновий Богдан Хмельницкий освобождал Малороссию от ига польского» [1, с. 186]. Так, 4 апреля 1814 года, будучи в Вильно, автор «писем...» осмотрел развалины старинного замка, «в котором некогда русские защищались

с необычайным мужеством против Казимира, отнявшего у них завоёванную ими Вильну. В 1658 году, когда знаменитый Хмельницкий вырвал уже Малороссию из рук польских, войска казацкие вместе с воеводами царя Алексея Михайловича брали Вильну и победоносное оружие своё подносили даже к берегам Вислы» [1, с. 202]. Приведенная информация содержит ряд неточностей, на которые в своё время уже указывала Н.М. Жаркевич [3, с. 49]. Осада и штурм Вильны датируются в исторических документах 1655 годом, руководил казацким войском нежинский полковник Иван Золотаренко, ближайший соратник Хмельницкого. Великий гетман, умерший в 1657 году, никак не мог возглавить победоносный поход на литовскую крепость, датированный в тексте «Писем...» 1658 годом. Эти отступления от исторических фактов нельзя отнести к разряду сознательных анахронизмов, более того, они вполне позволительны и объяснимы – поскольку допущены автором не просто путевых, но походных записок, фиксирующим непосредственные впечатления и всплывающие в связи с ними сведения «по памяти».

Используя приём исторической параллели, писатель вновь допускает хронологический сдвиг – события национально-освободительной борьбы венгров (1685-1687гг.) под предводительством Е. Текелли совпадают в его представлениях с временами Хмельницкого (1654г.), когда «малороссияне с таким же мужеством отбили у поляков права и свободу свою». И этот пример вписывается в художественную логику «Писем русского офицера» – ведь главная функция исторических экскурсов и параллелей – дать не столько чёткую фактографию, сколько вполне определённую характеристику, оценку деятельности человека, который воспринимается автором и должен восприниматься читателями, «только что разгромившими нашествие «двунадесяти языков» и живущими в атмосфере величайшего патриотического подъёма» [3, с. 52], как выдающийся национальный герой.

Именно так – в героико-патриотическом ракурсе – трактуется исторический образ Хмельницкого и в аналогичном экскурсе-справке, помещённом в книге князя И.М. Долгорукого «Славны бубны за горами, или Путешествие моё кое-куда в 1810 года». Впервые опубликованное лишь в 1869 году, это путешествие («в Малороссию» – Т.М.) «свободно соединяет элементы этнографического очерка, исторической справки, лирического стихотворения и т.д.»,... создавая из множества деталей «мозаику» украинской действительности [5, с. 25]. Немногословные, но ёмкие и чётко-оценочные упоминания о

Богдане Хмельницком вновь создают в читательской среде определённую установку к восприятию образа этого героя.

Не менее интересно обращение к эпохе Хмельницкого в сохранившихся фрагментах повести «Гайдамак» О.М. Сомова (1825-30 гг.). Сам автор определил жанр своего неоконченного романтического произведения – «малороссийская быль». Здесь в авантюрно-назидательное повествование о похождениях полупоэтического разбойника Гаркуши и шайки его удалцов вторгается тоска по прошлому, героика былого – эпохи Хмельницкого. Подобное вторжение вполне соотносится с эстетическими намерениями автора-романтика, оригинально и художественное решение творческой задачи поиска романтического идеала. Вторая глава неоконченной повести, ключевая в сюжетно-композиционном плане, открывается эпиграфом из известной украинской народной думы «О походе Хмельницкого в Молдавию», эту же «старинную малороссийскую песню» (жанровое определение думы, данное автором – Т.М.), затем исполняет слепой бандурист, приглашённый в дом поветового судьи. Певец прерывает разговоры о мелких проделках местных гайдамаков повествованием о настоящих подвигах и славе «старой Гетманщины», «о быстром набеге гетмана Хмельницкого на союзную Польше Молдавию, о страхе и жалобах её господаря Василя Лупулы, о робком бегстве ляхов из Сочавы» [9, с. 317]. Слушатели встречают песню «громкими знаками одобрения и восторга», вздохами по «временам истинно героическим, когда развившаяся жизнь народа была в полном соку своём, когда закалённые в боях и взросшие на ратном поле казаки бодро и весело бились с многочисленными и разноплеменными врагами и всех их победили; когда Малороссия почувствовала сладость свободы и самобытности народной и сбросила с себя иго вероломного утеснителя...» [9, с. 317]. В.И. Мацапура совершенно справедливо считает не случайным присутствие в повести этого вставного эпизода, по сути – историко-ретроспективного экскурса – «героика прошлого противопоставляет времени героя (Гаркуши) и времени автора» [5, с. 153].

Сходную функцию выполняют ретроспективные отступления и исторические параллели в ещё одном известном литературном произведении, посвящённом истории Украины. Речь идёт о русскоязычной версии исторического романа П. Кулиша «Чёрная рада», завершённой в 1846 году, одновременно с украинским вариантом произведения. Фрагменты этой версии печаталась в 1845 г. в журналах «Современник» (первые пять глав – Т.М.) и «Москвитянин», в 1857 году в «Русской беседе» (шестая и седьмая

главы – Т.М.), в 1857 и 1860 гг. состоялись отдельные издания «русской» «Чёрной рады». Сам автор указывал, что написанные на двух языках тексты, «изображая одно и то же, представляют по тону и духу, два различных произведения» [6, с. 123]. Это авторское указание, различия в «русском» и «украинском» текстах, свидетельствующие о сознательной ориентации первого на восприятие и менталитет русского читателя, позволяют и нам поместить эту версию романа в круг анализируемых нами произведений русского литературного процесса первой половины XIX века.

Сравнивая разноязычные варианты романа, литературоведы обратили внимание на тот факт, что русский текст начинается не с завязки, а с экспозиции, исторического экскурса [5, 358]. Повествование о событиях 1663 года, событиях совсем не героических, предваряются «возвращением» в недалёкое прошлое, в эпоху Хмельницкого, которая, напротив, является «торжественным моментом нашей истории». Противопоставив две эпохи, П. Кулиш подходит к их оценке как Художник-Историк. Он подробно останавливается на причинах восстания под предводительством Хмельницкого – «восстания русского духа против духа польского, стремившегося его уничтожить» [7, с. 340]. Это религиозные гонения и политика польской шляхты: «владея верховной властью в королевстве, мимо королевской воли отнимали (паны – Т.М.) у казаков, для своей корысти, права и земли, пожалованные им за воинские заслуги...» [7, с. 333]. Как и у предыдущих авторов, Богдан становится в романе образом-символом народного вождя, заступника, спасителя Отечества, а сами события описаны в мифопоэтической традиции: «Вдруг падает искра тяжёлой обиды в полное мужества и энтузиазма сердце Хмельницкого... Он взывает к своему порабощённому народу; народ вострепнулся от вдохновенного слова вождя, ощутил дремавшие в себе силы воли, извергнул из себя золотого духа..., и из земли католической, ополяченной в несколько месяцев стала земля чисто православная, чисто русская» [7, с. 341].

Рассуждая о специфике образа украинского гетмана в романе «Чёрная рада» В.И. Мацапура отмечает: «Тень (курсив мой – Т.М.) Хмельницкого будет незримо присутствовать в повествовании о дальнейших событиях. И в основном тексте романа, и в подтексте к нему, ощущается романтическая тоска по прошлому, по временам былой славы Украины, по героям типа Хмельницкого: «... как не стало Хмельницкого, не стало и единодушия в Малороссии. Вместо этого мощного душою воина-политика...выступают на сцену люди

или ничтожные, или своекорыстные» [8, с. 359].

В этом высказывании исследовательницы мы не случайно выделили слово «тень», оно принципиально важно для понимания специфики этого образа в произведениях выстроенного нами ряда. Его появление тесно связано с реализацией каждого из авторских замыслов, особенностями их идейных концепций. «Образ-тень» великого гетмана, а не рельефно воссозданная фигура с выписанными на фоне развитого сюжета чертами характера, выступает в текстах как отдельная художественная реальность. Жанровая пестрота материала, использованного в данной статье, свидетельствует о том, что каждый из прозаиков шёл своим путём в осмыслении исторического прошлого Украины и образа человека, кардинально повлиявшего на судьбы своего Отечества. Эпоха Хмельницкого, однако, неизменно воспринимается как героическая, как время славы, подвигов и воинских побед, эпоха казацкой вольности и завоёванной свободы. Это своего рода «Золотой век» украинской вольницы, прочно связанный в народной памяти с именем Богдана, именно поэтому имя гетмана непременно упоминается в определённом эмоционально-оценочном контексте его времени. Герой и эпоха, которую он олицетворяет, воспринимаются в художественном сознании авторов как нечто единое и неделимое.

В связи с необходимостью истолкования предложенного нами термина – «образ-тень», важно ещё раз подчеркнуть факт *упоминания или воспоминаний* о герое, а не о реконструкции его художественно-исторического облика на уровне сюжетного изображения картин жизни или отдельных моментов, эпизодов его деятельности, факт наличия лишь обобщающих оценок героя и его времени. Принимая за основу определение художественного образа, предложенное А.А. Потебнёй – образ как воспроизведённое представление, как некая чувственно воспринимаемая данность – мы акцентируем внимание на специфике понятия «тень». Такая конфигурация, разновидность предполагает некую деформацию, нарушение единства индивидуального и всеобщего, обобщающего начал, которое несёт в себе всякий художественный образ. Если в прозаических произведениях о Богдане Хмельницком (И.И. Срезневский, П.И. Голота, А.П. Кузьмич и др.), главный герой предстаёт перед читателями индивидуализировано, в многообразии связей и взаимодействий с окружающим его миром, привлекаются факты биографического и документально-исторического характера, то в художественных текстах, анализируемых нами, такой подход практически отсутствует. Образ лишён индивидуализации, она

невозможна в связи с краткостью упоминаний о герое, обобщающее же начало, напротив, достигает максимально-возможных пределов. Образ героя подаётся как готовая данность, наделён однозначно закреплённой за ним семантикой. Авторские представления об изображаемой исторической личности и эпохе можно назвать устоявшимися в своей осмысленности. Это своеобразный знак-индекс, образ-эмблема, который называет, обозначает историческое лицо, но не воссоздаёт, не характеризует его детально, ибо нет необходимости в подобной детализации.

Романтическая «тень»-идеал неизменно возникает в процессе ретроспективного обращения автора к прошлому в ситуации настоящего, которое, тоже оценивается (единственное исключение – «Письма...» Ф.Н. Глинки – Т.М.), но в прямо противоположном ключе, как время давно утраченных идеалов. Исторические ретроспекции, как правило, ассоциативны по форме и способу введения в художественный мир произведения. По мнению, Н. Копыстьянской, ассоциативные ретроспекции являются смелым новаторским шагом романтиков в решении проблемы художественного времени [5, с. 66]. По сути, именно ассоциативные ретроспекции нацеливают читателя на определённое восприятие эпохи, конструируют эпоху-модель, эпоху-символ. В этой связи особую актуальность в очерченном нами круге произведений приобретает мотив времени, который реализуется на уровне бинарной оппозиции «тогда» – «сейчас». Подобное противопоставление выполняет функцию не только композиционного, но идеологического приёма.

Предпринятый нами анализ прозаических произведений свидетельствует о том, что они пребывают в рамках концепции-парадигмы «смерть Украины», которая, по мнению Г. Грабовича, существовала одновременно в украинском, русском и польском литературном контексте [2, с. 41]. Суть этой эстетической и мировоззренческой парадигмы в том, что старая Украина перестала существовать, а для новой Украины нет места в современном и будущем мире, гибель былого ощущается как трагический переход от чего-то аутентичного, органичного, даже детского, в хмурую обыденность современности.

Завершая наше исследование, локальное по своему характеру, отметим, что «образ-тень» Богдана Хмельницкого представлен в лирическом и лиро-эпическом наследии русских поэтов (К.Ф. Рылеев, О.М. Сомов, Ф.Н. Глинка, А.С. Пушкин, Н.А. Маркевич), однако тесные рамки жанра научной статьи побуждают нас посвятить этому аспекту отдельную публикацию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Глинка Ф. Н. Письма русского офицера / Фёдор Глинка. – К. : Дніпро, 1991. – 493 с.
2. Грабович Г. Питання кризи й перелому в самоусвідомленні української літератури / Г. Грабович // До історії української літератури. Дослідження, есе, полеміка. – К. : Основи, 1997. – С. 38-44.
3. Жаркевич Н. М. Творчество Ф. Н. Глинки в истории русско-украинских литературных связей / Жаркевич Н. М. – К. : Наукова думка, 1981. – 159 с.
4. Ильин-Томич А. А. Ф. Н. Глинка / А. А. Ильин-Томич // Русские писатели 1800-1917; биографический словарь. – М. : Советская энциклопедия, 1989. – . – Т. 1. – 1989. – С. 581.
5. Копистянська Н. Хронотоп як аспект вивчення слов'янського романтизму (на матеріалі західнослов'янських літератур у європейському контексті) / Н. Копистянська // Слов'янські літератури. XII Міжнародний з'їзд славистів: доповіді. – Краків, 27-29 вересня 1998 р. – С. 57-74.
6. Кулиш П. А. Об отношении малороссийской словесности к общерусской. Эпilog к «Чёрной раде» / П. А. Кулиш // Русская беседа. – 1857. – Кн. 7. – С. 123-145.
7. Кулиш П. А. Пять глав из нового романа П. Кулеша «Чёрная рада» / П. А. Кулиш // Современник. – 1945. – . – Т. XXVII. – 1945. – С. 332-376.
Т. XXXVIII. – 1945. – С. 1-37, 135-196.
8. Мацапура В. И. Украина в русской литературе первой половины XIX века / В. И. Мацапура – Харьков-Полтава, 2001. – 396 с.
9. Сомов О. М. Гайдамак / О. М. Сомов // Предания веков. Русская историческая повесть XIX – начала XX столетия. – К. : Дніпро, 1990. – . – Т.1. – 1990. – С. 309-324.
10. Grabowicz G. Between history and myth: perceptions of the Cossack past in Polish, Russian and Ukrainian Romantic literature. American Contributions to the Ninth International Congress of Slavists / G. Grabowicz // Literature, Poetics, History. – Columbus, Ohio : Slavica. – 1983. – P. 173-188.

Стаття присвячена проблемі відтворення художнього образу Богдана Хмельницького в ретроспективних епізодах російських

прозових творів першої половини XIX століття. Відзначається творча настанова письменників на створення своєрідного «образу-тіні», що символізує героїчне минуле України, своєрідний ідеал, який протистоїть негероїчній сьогоденності.

Полоусова Н.В.
(г. Харків)

1848 ГОД В ВОСПРИЯТИИ И. С. АКСАКОВА

Влияние европейских революций 1848-1849 гг. на русское общество не раз становилось предметом изучения историков литературы и общественной мысли. Естественно, прежде всего, речь шла об Анненкове, Герцене, Тургеневе и других писателях, которые стали свидетелями этих событий и отразили их в своих воспоминаниях. Но заслуживает пристального внимания и анализа отголосок этих событий в творчестве такого своеобразного и значительного деятеля русской культуры, как И.С.Аксаков.

Осмысление этих событий вызвало к жизни одно из вершинных произведений его политической лирики – «После 1848 года». Думается, автор не случайно дал своему стихотворению такое название. Он хотел акцентировать, что оно включает в себя оценку не только самой революции, но и того, что происходило после 1848 г. Напомним, что оно было написано 31 декабря 1850 г., т.е. через два с половиной года после поражения июньского восстания в Париже, которое воспринималось современниками как своего рода кульминационный момент происходившего на протяжении всего этого бурного года. Эти полтора года были насыщены важными событиями в России и в Европе. Мы постараемся показать, что эти события серьезно повлияли на славянофилов, в том числе и на Ивана Аксакова, и обусловили зримую эволюцию их позиций.

Отметим прежде всего многозначительный эпиграф, взятый поэтом из Евангелия от Иоанна (ХУШ. 37-38): «Иисус сказал: Я на то родился и на, то пришел в мир, чтобы свидетельствовать об истине; всякий, кто от истины, слушает гласа Моего. Пилат сказал Ему: что́ есть истина?». Из этого диалога Аксаков предпослал своему стихотворению только ответ Пилата. Но, думается, Аксаков вложил частицу себя в уста обоих его участников. Он сначала был убежден, что родился и пришел в мир, чтобы свидетельствовать об истине, но затем, собственно, к моменту написания стихотворения, усомнился в ней и задался вопросом, что́ есть истина. Конечно, это не более чем гипотеза, но она опирается на высказывания Аксакова. Запечатлевшие

те перемены, которые происходили в его сознании «после 1848 года».

Разумеется, позиция Аксакова и даже шире – его мироощущение, запечатленное в рассматриваемом нами стихотворении, может быть правильно понято и оценено в контексте всей идейной разноголосицы и борьбы, которой сопровождалось освоение уроков и революции, и послереволюционной ситуации. Материал, вместивший в себя эти процессы, колоссален и включает в себя огромное количество самых разнородных произведений и документов – от таких объемных, прославленных и изученных, как книга Герцена «С того берега» и «Парижские письма» Анненкова до бесконечного числа высказываний и оценок рассыпанных в источниках эпистолярного, публицистического и мемуарного характера. Мы попытаемся отобрать из этого материала лишь то, что непосредственно пересекается с мыслями и чувствами Аксакова, и совпадая, и расходясь с ними.

Начнем со статьи Тютчева «Россия и революция» [9, с. 295-307]. Отношения Аксакова и Тютчева заслуживают отдельного рассмотрения, здесь же мы напомним только, что эти отношения делают несомненным тот факт, что статья Тютчева не только не могла пройти мимо Аксакова, но к ней было привлечено его особое внимание. Датированная 12 апреля 1848 г., она была написана, вернее, продиктована жене поэта Эрнестине Федоровне и представляла собой записку, поданную Николаю I после Февральской революции во Франции. По свидетельству Э.Ф.Тютчевой, «император читал и *весьма одобрил*» ее и «даже выразил пожелание, чтобы она была опубликована за границей» [7, с. 233, 234]. В мае 1849 она вышла в Париже отдельной брошюрой.

Существо тютчевской мысли сводится к следующему. «В Европе существуют только две действительные силы – Революция и Россия». Они обречены на неизбежную и непримиримую борьбу, от исхода которой «зависит вся политическая и религиозная будущность человечества» [9, с. 295]. Эта враждебность базируется, прежде всего, на религиозных началах: «Россия, прежде всего, христианская империя; русский народ – христианин не только в силу православия своих убеждений, но еще благодаря чему-то более задушевному, чем убеждения. Он христианин в силу той способности к самоотвержению и самопожертвованию, которая составляет как бы основу его нравственной природы. Революция – прежде всего враг христианства! Антихристианское настроение есть душа революции; это ее особенный отличительный характер» [9, с. 295].

Статья эта пророческая. В ней предсказано подавление царской

армией революции в Венгрии: из всех врагов России, утверждает Тютчев, Венгрия питает к ней самую озлобленную ненависть и это требует ответной реакции. Писал он и о «возможном крестовом походе против России», который стал реальностью с началом Крымской войны.

Трудно сказать с уверенностью, испытал ли Аксаков воздействие Тютчева или сам пришел к аналогичным заключениям, но в том же 1849 г., когда он прочел статью Тютчева, ему было предложено ответить на вопросы III отделения, и эти ответы проникнуты решительным неприятием революционных событий на Западе. «По моему мнению, старый порядок вещей в Европе столь же ложен, как и новый. Он уже ложен потому, что привел к новому, как к логическому, непреложному своему последствию (на полях Николай I написал: «Совершенно справедливо»). Ложные начала исторической жизни Запада должны были неминуемо увенчаться безверием, анархией, пролетариатством, эгоистическим устремлением всех помыслов на одни материальные блага и гордым, безумным упованием на одни человеческие силы, на возможность заменить человеческими учреждениями божия постановления... (Пометка Николая: «Святая истина!»). Не такова Русь. Православие спасло ее и внесло в ее жизнь совершенно другие начала, свято хранимые народом. (пометка царя: «Слава богу!» [1, с.500]).

В каждом слове этого документа звучит незыблемая уверенность в том, что его автор знает, в чем состоит истина и готов отстаивать ее с беззаветным упорством. Эта уверенность укреплялась тем, что его окружали единомышленники, которые разными словами, но не менее решительно высказывали сходное отношение к революционным событиям на Западе. К.Аксаков считал, что настало время, «когда всякий должен понять, что нам, русским надо отделиться от Европы Западной, что верная порука тишины и спокойствия есть наша народность» [8, с.149]. «При чтении газет иностранных чувство презрения беспричинно возникает в душе, презрения к этим Западным народам, и одно христианское чувство останавливает еще такой взгляд... Как пачкают эти Западные люди народность! Во-первых, у них нет настоящей народности; их народность искусственная, сочиненная, натянутая... Народное начало есть, по существу своему, антиреволюционное начало, начало консервативное. Такова народность Русская, народность истинная» [8, с.151].

Однако последующее развитие событий неизбежно должно было вносить в видение их Иваном Аксаковым все более неумолимые

коррективы. Испуганное волной революций в Европе царское правительство обрушивало на русское общество все более суровые репрессии. Начинаясь пора, вошедшая в историю под названием «мрачного семилетия». Цензурный террор, гонения любой независимой мысли обострились до предела. Не обошли они стороной и славянофилов. То, что еще недавно казалось незыблемой истиной, затуманилось и стало вызывать вопросы и прежде всего самый коренной из них: «Что есть истина?». Его-то и вынес Аксаков в эпиграф к стихотворению «После 1848 года. Но дело не только в эпиграфе. Оно пронизано сомнениями, пронизано вопросами, оно все с начало до конца, в сущности – мучительный вопрос.

О гордый ум! среди дерзостной надежды
Вдруг старым вновь ты словом поражен,
Что вечно здесь тебе удел невежды
Неведомой судьбою обречен.

Среди побед над силами природы,
Среди чудес, что всюду ты воздвиг,
Раскрыл ли нам ты таинство свободы,
Каким путем блаженства ты достиг?..

И мы, трудясь, трудам своим не верим,
И втайне мы не верим ничему;
Бежим ли в бой, на гибель?... лицемерим,
Назло себе, наперекор уму!

Где ж истина? Безмолвствует могила,
Везде алтарь разрушенный стоит...
Какая ж мир зиждительная сила
Для жизни вновь и веры оживит?

Но слово есть... Любви, свободы света
Оно создать пыталось дивный храм...
Вполне ль оно дождалось ответа?
Сдержало ль все, что обещало нам?

Иль на земле с землею примиренье
И счастье дать не властно и оно,
И нам, живым, дарует утешенье,
Что мертвым лишь блаженство суждено?..

Ты, целый век молившийся в пустыне,
Ты в гробовой себя зарывший мгле,
Святые все безумцы! Дайте ныне
Ответ: где жизнь, меж вас иль на земле?..

И вправе ли или не вправе к счастью
Стремиться здесь, средь мира человек,
Он созданный ему безвестной властью,
Он мучимый страданьем целый век?

В пещере ль жизнь? в пустыне ль примиренье?
Вопросы те ужель не решены?
Стремление, мученье и сомненье
От века нам, как видно, суждены!.. [3, с. 98-99].

Мы решили выписать из стихотворения Аксакова только те строфы, которые включают формулировки вопросов, над которыми бьется создание поэта. Оказалось, что они составляют более половины текста – девять из шестнадцати. А ведь в некоторых из этих строф не один вопрос, а два и даже три. Неудивительно их решающее влияние на всю тональность стихотворения.

Но из того, что «После 1848 года» было стихотворением-вопросом, автор которого задался страстным и напряженным поиском истины, вовсе не следует, что в нем не присутствовала своя и вполне определенная позиция. Посылая его родным, он писал: «Я сам знаю, что они как стихи не совсем хороши: все как-то тяжело и шероховато, совсем разучился писать... Но в некоторые разумные минуты можно прочесть их. Впрочем, они никак не могут быть всем понятны, необходимы комментарии. То, что для нас достаточно в намеке, другим не ясно» [7, с.188].

Случилось, однако, то, чего Аксаков, по-видимому, никак не ждал: он не был понят собственным отцом, который с тревогой писал сыну: «Стихи твои мы получили. Ты просишь сказать о них мое мнение? Вот оно прямое и откровенное: я желал бы, чтобы ты никогда не написал этих стихов, но как они уж написаны, то прошу убедительно и приказываю строго *никому* их даже не читать. Я, конечно, не покажу их ни одному человеку. Ты знаешь, у тебя есть недоброжелатели: твои достоинства, твоя резкость, неуместная правдивость и откровенность успели вооружить многих. Неужели ты думаешь, что если стихи твои попадутся злонамеренному

толкователю, то он не найдет в них обширного поля для обвинения тебя... Ты скажешь: от злонамеренных обвинений не уйдешь. Неправда: обвинения без факта останутся голословной клеветой, а некоторые слова в твоих стихах – факты» [4, с.126-127].

Вдумаемся в этот факт. Так недавно, можно сказать, только что Иван Аксаков излагал свое отношение к революционным событиям 1848 г. в ответах на вопросы III отделения, и царь писал на полях: «Совершенно справедливо», «Святая истина». Какими же значительными должны были быть изменения в этом отношении, чтобы из-под того же пера вышло стихотворение настолько крамольное, что его и читать никому нельзя, потому что оно дает «обширное поле для обвинения»!

Позиция, выраженная в стихотворении «После 1848 года», была настолько важна для Аксакова, что на отзыв и рекомендации отца, он ответил решительно и резко: «Я очень люблю свои последние стихи, и меня огорчили Ваши слова «лучше, если б ты их вовсе не писал!» Мне кажется теперь, что я не мог бы их не написать, мне нужно было их написать, во что бы то ни стало. Это не просто потеха рифм. Я не понимал или так чужд всякого дурного замысла, что мне казалось невозможным перетолковать стихи в дурную сторону. В них выражается убеждение в бесплодности западных стремлений и требование веры. Право, я еще столько верю в правосудие в России, что не полагаю возможным подобное нелепое обвинение. Да, я готов дать кому угодно нужное объяснение (эти «благонадежные» уверения были вставлены в письмо, без сомнения, из опасений его перлюстрации. – Н.П.) Мне так кажется; может быть, я и ошибаюсь. Но все это мне очень тяжело» [2, с.189-190].

Но вот что особенно интересно. Как для отца, так и для сына было несомненно, что это стихотворение получит поддержку не у друзей и соратников – славянофилов, а в противоположном лагере у западников. Поэтому сам С.Т.Аксаков, строго приказывавший никому его не читать, сам нарушил собственный запрет и прочел его да не кому-нибудь, а одному из самых убежденных и последовательных западников – И.С.Тургеневу. 26 января 1851 г. он писал сыну: «Тургенев выздоровел: он был у меня третьего дня, вчера и будет сегодня. Вчера я прочел ему стихи. Едва ли есть человек, который мог бы почувствовать их глубже во всех отношениях: это собственный вопль его души, выраженный только другим [4, с.128].

Если С.Т.Аксаков апеллировал к мнению Тургенева, то И.С. Аксаков надеялся на поддержку другого убежденного западника – Т.Н.Грановского. Он вполне отдавал себе отчет в том, что в своем,

славянофильском, кругу он не сможет найти понимание и поддержку. 18 января 1851 г. он писал родным: «С какой стати стал бы я среди людей, уверенных в силу и правоту своих убеждений, бросать свое слово, полное сомнения и иронии, как например, вышеприведенные стихи; или среди людей, порешивших для себя вопросы веры, являться со стихами 31 декабря (т.е. со стихотворением «После 1848 года. – Н.П.), с вопросами и сомнениями старыми, неуместными в том московском кругу, к которому я принадлежу, кругу, который не смущается вопросом, где истина, потому что уверен, что нашел ее. Мне легче было бы написать что-нибудь в «благонамеренном» (т.е. славянофильском, уместном «в московском кругу». – Н.П.) вкусе. Значит они имеют основание во мне самом и искренни... Вы пишете, что читаете мои стихи... Я не спрашиваю Вас, нравятся ли они, но – понимаются ли они? Я бы желал, чтоб их прочли Грановскому и вообще людям, у которых болела душа от 1848 года. Даже у Константина она не болела: он безо всякой внутренней душевной боли способен заклеймит проклятием 9/10 человечества и давно не считает людьми бедные народы Запада, а чем-то вроде лошадиных пород. Оно, может быть и так, но убеждение это полно для меня горечи» [2, с.103-104].

Не менее красноречивой была реакция Аксакова на восприятие его стихотворение Тургеневым. Он писал: Я очень рад, что Тургеневу понравились стихи. Они так серьезны, вопросы, в них заключающиеся, так многозначительны, что *здесь* решительно никто не мог понять из моих приятелей, что, разумеется, не мешает им быть славными людьми» [6, с.196]. Но то, что, по мнению Аксакова, не понимают *здесь*, т.е в среде славянофилов, то понимали и остро ощущали западники. Упомянувшийся в его переписке Грановский тяжело переживал не только поражение революций в Европе, но и последовавший за ними разгул реакции в России. «Положение наше становится нестерпимее день ото дня. Всякое движение на Западе отзывается у нас новою стеснительною мерою. Доносы идут тысячами... О литературе и говорить нечего. Есть от чего сойти с ума» [6, с.359-360]. Именно такое состояние отчаяния и безысходности вместили чеканные строфы Аксакова:

Пережита тяжелая година;
Была борьба и пролилася кровь.
Последних грез решалася судьбина...
Но дряхлый мир не обновился вновь!

И вера в нем последняя разбилась!
Он счастья ждал от мудрости земной –
Она ему обманщицей явилась,
А истины не видит он другой!...

О гордый ум! Средь дерзостной надежды
Вдруг старым вновь ты словом поражен,
Что вечно здесь тебе удел невежды
Неведомой судьбою обречен [3, с.98]

Конечно, все это о событиях на Западе: там «была борьба и пролилась кровь», «дряхлый мир» – это Европа, а стих «Ты, на столбе стоявший тридцать лет» скорее всего, обращен к Наполеону, статуя которого стояла на Вандомской колонне, правда, несколько более долгий срок. И события, переживаются как свои собственные, как происходящие с нами самими. Не так много времени прошло, после того как Тютчев написал статью «Россия и революция», но Аксаков кардинально разошелся с высказанными в ней мыслями, еще больше изменилось его эмоциональное отношение к происходящему.

Славянофильство как учение, как направление общественной мысли произрастало из идеи, которую еще в начале 1830-х гг. с полемической заостренностью сформулировал М.П.Погодин: «*Европа себе, мы себе...* Россия есть особый мир, у нее другая земля, кровь, религия, основание, словом – другая история,... Черт возьми! Россия особый мир» [5, с.9].

Когда до Аксакова дошли первые вести о революции во Франции, он писал: «Ну, вот и настали события, от которых дух захватывает! В какое время живем мы: воочию совершается история, ощупью слышишь великие судьбы мира!» И весь этот восторг от того, что происходит это *не у нас!* «Теперь-то, когда весь Запад отрекается от всех начал, которыми управлялся во всю историю, когда он так запутался в лабиринте своих умствований, что и выйти не может, теперь-то вырастает огромное значение России, и всякий поймет, что одно спасение нам в нашей самостоятельности. Теперь дело обращения к самим себе будет гораздо легче: не за что ухватится на Западе, все кругом раскачалось и качается» [2, с.430]. Ко времени, когда писалось стихотворение «После 1848 года» от категоричности этих противопоставлений растленного Запада смиренной православной России не осталось и следа. Оказалось, что мир един, что судьбы взаимосвязаны, что нет отдельных истин для России и для Европы, что они стоят перед одними и теми же вопросами, что

«безверьем» заражен не только тлетворный Запад, но и сам поэт.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аксаков И. С. Письма к родным 1844-1849 / И. С. Аксаков. – М. : Наука, 1988.
2. Аксаков И. С. Письма к родным 1850-1856 / И. С. Аксаков. – М. : Наука, 1994.
3. Аксаков И. С. Стихотворения и поэмы / И. С. Аксаков. – Л. : Сов. писатель, 1960.
4. Аксаков С. Т. Письма к И. С.Аксакову / С. Т. Аксаков // Русская мысль. – 1916. – № 8. – С. 110-131.
5. Барсуков Н. П. Жизнь и труды М. П.Погодина / Н. П. Барсуков. – Спб, 1891. – . – Т. 4. – 1891.
6. Звенья. – М.; Л. : Academia, 1936. – . – Т. 6. – 1936.
7. Литературное наследство. – М. : Наука, 1988. – . – Т. 97. – Кн. 1. – 1988.
8. Нифонтов А. С. Россия в 1848 году / А. С. Нифонтов. – М. : Учпедгиз, 1949.
9. Тютчев Ф. И. Полн. собр. соч. / Ф. И. Тютчев. – Спб, 1913.

У статті аналізується вірш “Після 1848 року”, в якому Іван Аксаков відображає своє ставлення не тільки до революції 1848 року, а й до подій після 1848 року, які серйозно вплинули на Івана Аксакова і зумовили зриму еволюцію його славнофільських поглядів.

*Беличенко О.Л.
(з. Славянск)*

С.М.СОЛОВЬЕВ И ЕГО «ДЕТСТВО» В РУССКОЙ МЕМОАРИСТИКЕ

В личной истории много поучительного, опасного и удивительного, много просто забавного, и поэтому она достойна быть записанной для себя и для потомков. Мы же, их далекие потомки, дети XX – XXI веков, пытаемся их услышать и понять. Много стало не свойственно детству последующих времен, но еще больше в нем знакомых и понятных нам проблем, хотя и решаются они зачастую по-другому. Так и наше детство скоро уйдет в далекое прошлое и станет одновременно и чуждым, и интересным другим поколениям.

Сведения о проблемах ребенка, его воспитании и обучении мы

черпаем из сочинений педагогического характера, основанных на разных взглядах и мнениях. Рекомендации воспитательного плана дают «прецедентные» тексты, значимые для формирования взглядов общества, известные предшественникам и современникам. Однако необходимо отметить, что реальное детство в ту или иную эпоху состоит из множества различных судеб и далеко не равнозначно тому, о чем говорят педагогические трактаты. Чтобы приблизиться к знанию о детстве не только в академических, но и бытовых проявлениях, увидеть его в живых и ярких красках, необходимо обращение к другим источникам, которыми являются мемуары.

Автобиографическая память – сущностное свойство человека, она присутствовала в нем во все времена. Человек не просто помнит свое прошлое, он не может без этой памяти осознавать себя как личность. Всякое конкретное будущее имеет начало. Как-то один из самых глубоких европейских мыслителей – поэт Уильям Вордсворт (1770 – 1850) – заявил: «Ребенок – отец старца». И тем самым тесно связал детство со всей судьбой и характером человека.

Ценность материалов о детстве в их документальности. Они неопровержимо свидетельствуют: вот что остается в памяти навсегда, вот что воскрешается в ней и через полвека, и спустя семьдесят лет! И это воскрешаемое есть сущностное, оно важно, сладостно или мучительно, но оно живо в человеке, прошло с ним весь его путь, сопровождает его и сегодня.

Для того, чтобы разобраться в сложных и актуальных проблемах дня сегодняшнего, необходимо вернуться к истокам, вновь вслушаться в голоса эпохи ушедшей.

Темы «детства» и «мемуары» обычно рассматриваются совершенно отдельно друг от друга. Но даже когда они соединены, то исследователей интересуют исторические, социально-экономические, этнографические проблемы. Среди авторов необходимо прежде всего назвать Николая Александровича Рыбникова [9]. Среди западных работ одной из последних является антология «*Destiny Obscure. Autobiographies of Childhood, Education and Family from the 1820s*» Барнетта [10].

Данная тема нашла отражение в работах В.Г.Безрогова, Б.М.Бим-Бада, О.С.Кошелевой, Т.П.Кравцовой, О.С.Муравьевой, И.А.Пеннера, Ю.Шлюмбама, С.А.Экштута.

К сожалению, стихи, переводы, статьи С.М.Соловьева, которому посвящено наше исследование, пока не переиздаются, а многое из его обширного, несмотря на утраты, наследия ждет еще своего часа. В частности, и мемуары - Сергей Михайлович писал их в

20-е годы и не завершил их.

Варианты, в которых происходит перенесение автобиографической памяти на бумагу, неисчислимы. Письменные тексты о собственном детстве дают его обобщенный образ, выделяют те черты, которые представлялись важными при его описании.

Целью нашей статьи является попытка осветить основные вехи биографии замечательного поэта.

Цель позволила обозначить задачу: показать место «Детства» в творческом наследии С.М.Соловьева и русской мемуаристике.

Не существует неперсонифицированного детства, оно всегда «чье-то», оно локализовано в определенном времени и в определенной культуре. Воспоминания как литературный жанр в гораздо большей степени, чем научные исследования, передают дух и аромат времени, и происходит это через субъективное восприятие автора.

Издавна русское дворянство вело ежегодные записи своей государственной службы, записи браков и смертей, входившие в состав семейных родословно-разрядных сборников. Получалась своего рода домашняя летопись. Г.Г.Елизаветина отмечает, что у многих «летопись своей жизни» представляла собой ежегодный скупой перечень жизненных событий, в первую очередь связанных с государевой службой, и описание исторических персон и происшествий, оказавшихся связанными с нею [3, с. 236].

Тема детства появилась в русской письменной традиции лишь в XVIII в. Она возникла в рамках нового литературного жанра воспоминаний о своей жизни. Детство оказалось в фокусе внимания лишь тех, кто решился писать о самом себе, активизированная автобиографическая память вводила их вглубь, к годам детства.

Но существовал и другой тип авторов, которые придерживались нарративного повествования, рассказывали в нем о себе, отмечая незначительные с исторической точки зрения, но значимые для самого автора события жизни (автобиографии).

Должно было пройти целых полстолетия, прежде чем воспоминания о детстве успешно утвердили себя в качестве самостоятельного, самоосознанного литературного жанра.

В XIX – XX веках ценность воспоминаний о детстве видится в их вкладе в становление адекватного самосознания. Это хорошо отразил Гете: «...ведь именно в том и заключается поучительность подобных очерков, что человек узнает из них случившееся с другими людьми и научается понимать, чего он может ожидать от жизни. Таким образом, что бы с ним ни случилось, он знает заранее, что это случается с ним, как со всяким человеком, а не с каким – нибудь

особенным счастливецом или несчастливцем. Если такое знание не может предотвратить зла, но оно все-таки полезно в том смысле, что дает нам возможность выносить или даже преодолеть его» [3, с.83].

В XIX – XX вв. для всех видов и типов воспоминаний становится обычным включение в них разделов о детских годах. Изложения периодов младенчества, детства и юности в литературе этого времени стали объемными, акцент постепенно переместился с описания объективных условий, в которых проходило формирование автора, на воспоминания о субъективном восприятии ребенком тех или иных событий, о его отношении к разным явлениям окружающего мира.

Приблизительно с конца первой трети XIX века в воспоминаниях о детстве появляются размышления о значимости детства для самого автора, а вместе с ними во многих мемуарах помещается и вступительная к эпохе детства часть.

Как правило, мемуары пишутся на склоне лет. Авторы их преследуют разные цели: оправдаться, выявить значимость собственной жизни и своей личности, преподнести свою жизнь как образец или урок для потомков, запечатлеть важные события и интересных людей, встретившихся в жизни; уйти в милое, далекое прошлое от безрадостной старости, на время вернуться в «утраченный рай» детства; осмыслить итог своей жизни, закономерности своей судьбы, самого себя.

Таким образом, это история самого себя, своей души, своей деятельности и в то же время и свидетельство культурных образцов той или иной эпохи, памятник литературного жанра, документ своего времени.

Судьба каждого ребенка – определенный педагогический эксперимент, о результате которого может лучше всех судить сам подросший автор. Важно сохранить этот опыт, его зафиксировать, чтобы дать пищу для размышлений будущим поколениям. Исследователи русской мемуаристики, в частности А.Г.Тартаковский, сходятся в том, что авторы воспоминаний и дневников никогда не предполагали писать их для печати [9].

Рассматривая тему детства, мы обратились к автобиографическому тексту начала XX в., написанному человеком, жизнь которого принадлежала ушедшему столетию, именно его дух и воззрения он стремился отразить и сохранить.

«Люди, будьте человечны, – писал в свое время Ж.-Ж.Руссо, – это ваш первый долг: будьте такими для всех состояний, для всех возрастов, для всего, что не чуждо человеку...Любите детство;

поощряйте его игры, его забавы, его милый инстинкт. Кто из вас не сожалел иногда об этом возрасте, когда на губах вечный смех, а на душе всегда мир?» [5, с.56].

Такое отношение к детству оказалось совершенно противоположно тому, что стало привычно советскому обществу 20 – 30-х годов. Оно по большей части приняло в штыки педагогические советы Руссо.

Иные времена избрали иные идеалы, мир детства осваивался постепенно во всем его многообразии, далеко не исчерпанном. Однако, как нам кажется, эта проблематика продолжает оставаться важнейшей, интересной и поучительной.

Имя Сергея Михайловича Соловьева встречается в книгах Андрея Белого и в его переписке, как и в переписке Блока, во всех книгах о них, о Брюсове, о «серебряном веке» русской культуры, о символизме.

В детстве завязываются «узелки» личности, любое влияние здесь почти решающее – таковой и оказалась встреча Сережи Соловьева с Борисом Бугаевым (Андреем Белым). Влияние двух будущих поэтов друг на друга (Андрей Белый был старше на пять лет) было взаимно плодотворным.

Мы можем узнать о дружбе Андрея Белого с Сергеем Соловьевым из поэмы «Первое свидание», из автобиографической трилогии Белого. В книге «На рубеже двух столетий» Андрей Белый пишет: «Считаю значение Сережи в моей интимной, а также общественной жизни незаменимым, огромным; мой маленький «друг» скоро вырос в сознании в серьезнейший авторитет, не говоря уже о любви и доверии, которые были конкретны меж нами, мальчишками, и которые – те же меж нами теперь, когда мы склоняемся к старости: тридцатипятилетие дружбы – не шутка»[1,с.345].

В послеоктябрьское время (1921 – 1931) между бывшими «аргонавтами», несмотря на различие выбранных путей, сохранялась внутренняя, душевная связь.

В начале 1918 года Андрей Белый на несколько лет уехал за границу. Прощаясь с другом, он подарил ему свой роман «Серебряный голубь» с надписью: «Дорогому Сергею Михайловичу Соловьеву от друга в память «прошедших ужасов» от автора. 29 декабря 17 года». Это ответ на неопубликованные стихи Сергея Соловьева «Другу Борису Бугаеву» (*«Твой сон сбывается слышнее и слышней - /Зловещий шум толпы, волнующейся глухо/ Я знаю, ты готов! Пора. Уж свист камней, /Толпою брошенных, стал явственней для слуха...»*).

Обратимся, однако, к некоторым вехам жизни Сергея Михайловича. Он родился в 1885 году; внук историка С.М.Соловьева, племянник философа Вл. Соловьева, троюродный брат А.А.Блока. В 1911 году окончил историко-филологическое отделение Московского университета; его кандидатским сочинением явились «Комментарии к идиллиям Феокрита». Писать начал с 1904 года, выпустил книги стихов: «Цветы и ладан» (1907), «Crurifragium» (книга стихов и прозы, 1908), «Апрель» (1910), «Цветник царевны» (1913), «Возвращение в дом отчий» (1916).

Острый душевный кризис после поражения первой русской революции 1905 года привел к нервному срыву, болезни. Выздоровление пришло с женитьбой на юной Тане Тургеневой и принятием сана священника по окончании Московской Духовной академии в 1915 году. Зерно будущего служения уже было заложено в детском увлечении церковными обрядами, а раннее погружение в философию «дяди Володи» – Владимира Соловьева – укрепляло веру. Вместе с тем не прекращались занятия литературой и филологией.

После октябрьского переворота, спасая семью от голода, С.М.Соловьев осенью 1918 года уехал из Москвы и два года провел в Саратовской губернии. В поэме «Чужбина» (не предназначавшейся к публикации) он рассказал о жизни в селе Большой Карай, куда в 1919 году пришел военный коммунизм, голод. Общая жизнь с крестьянами в экстремальной ситуации углубила присущий ему демократизм, чувство полного равенства со всеми, кто слаб, терпит лишения.

Сел на платформу близ нищего,
Вместе нас вдаль занесло!
Сердце, как солнце над Ртищевом,
Кровью давно изошло.

[9,С.179]

В эти годы он далеко ушел от того наивно стремившегося к опрощению Сережи Соловьева, который послужил Андрею Белому прообразом Дарьяльского в «Серебряном голубе». Позже, в стихотворении «Андрею Белому. 1905 – 1921 г.», он напишет:

О, да! Она была прекрасной.
Намеченная нами цель,
Но сколько сил ушло напрасно
На этот бред, на этот хмель!..

[9,С.179]

Перемены, принесенные революцией, разрушили не только литературную, научную и общественную жизнь Сергея Соловьева, но и его личную жизнь. Осенью 1920 года умерла пятилетняя дочь

Мария (об этом неопубликованная поэма «Смерть»), а горячо любимая жена встретила другого человека и соединила с ним свою дальнейшую судьбу. Сергей Михайлович вернулся в Москву один, без семьи.

Несмотря на тяжелые бытовые условия (до 1929 года он снимал комнату в подмосковном Крюкове), С.М.Соловьев отличался необыкновенной работоспособностью. Он преподавал в Высшем литературно – художественном институте, основанном В.Брюсовым, очень много работал над переводами классической литературы: перевел «Прометея» и «Орестею» Эсхила, все трагедии Сенеки, завершил начатый В.Я.Брюсовым перевод «Энеиды» Вергилия, переводил произведения А.Мицкевича, Гете, Шекспира. Деятельность поэта – переводчика не была для него вынужденным ремеслом. С отроческих лет он практиковался в стихотворных переводах с французского и немецкого, позже увлекся переводами с латыни и греческого.

Благодаря глубоким познаниям С.Соловьев совмещал работу переводчика с филологическими изысканиями. К переводу «Прикованного Прометея» Эсхила он добавляет «Освобожденного Прометея», восстановленного по сохранившимся фрагментам трагедии. Этот перевод лег в основу спектакля МХАТа, доведенного до генеральной репетиции и снятого, несмотря на то, что в главной роли был В.И.Качалов. «Орестея» Эсхила в переводе С.Соловьева шла в МХАТе 2-м, но недолго – трагедии Эсхила не были созвучны тому времени (1926 – 1928 годы).

Сергей Михайлович с увлечением работал над переводом «Конрада Валленрода» Мицкевича, у него было особое отношение к Польше и Литве, откуда вели свое происхождение его предки Коваленские (Ковалинские). Дороги были ему и воспоминания о Волыни, где он и Андрей Белый провели счастливое лето в семье отчима сестер Тургеневых – Аси (на ней женился Андрей Белый) и Тани (на которой женился С.Соловьев).

Трудно понять, откуда брал силы и находил время физически истощенный и житейски неустроенный человек, для того чтобы писать такие фундаментальные труды, как «Жизнь и творческая эволюция Владимира Соловьева». Эта книга, которую смело можно назвать делом жизни С.М.Соловьева, впервые увидела свет только в 1977 году в Брюсселе и остается малоизвестна на родине. В это время он писал совсем не предназначавшиеся для публикации статьи на литературоведческие и богословские темы и стихи.

В 1926 году С.М.Соловьев, принявший католичество,

становится вице – экзархом Греко – католиков, главой официально не зарегистрированной общины в Москве. При этом «западником» он не стал, сохраняя веру во Вселенскую церковь и особое предназначение России. В этом же году он пишет стихотворение «Петербург», которое заканчивается строфами:

Как волны Стикса в мгле Эреба,
Нева не отражает звезд,
Но ангел указывает в небо,
Над городом поднявши крест.

Нет, ты не проклят, не оставлен!
Ты ждешь, прекрасен и велик,
Когда над миром будет явлен
России исполинский лик.

[9,С.180]

В 1923 году С.М.Соловьев начал писать «Воспоминания». Согласно плану они должны были состоять из трех частей и заканчиваться 1913 годом. Однако, доведя рассказ до 1903 года (смерть родителей и начало самостоятельной жизни), он ставит в рукописи слово «конец». Работа над мемуарами оборвалась, предположительно, в 1928 году; тогда же он перестал писать стихи и статьи.

Два последних года своей гражданской жизни он отдал поэтическим переводам и религиозной деятельности, которая становилась все более опасной. Закончился недолгий период нэпа, наступил «великий перелом». Знакомых литераторов приглашали на Лубянку для проверки их благонадежности; наиболее порядочные предупреждали Сергея Михайловича: «Меня о вас спрашивали». С.М.Соловьев с горечью вспоминал о том, что некий литератор, которому он посвятил одно из лучших своих стихотворений, «Иаков», на заседании секции переводчиков возмутился: «Мы держим в своей среде священника!»

За три года до смерти Андрей Белый пишет стихотворение, тогда также не предназначавшееся для печати, – «Брату С.М.Соловьеву». Оно датировано серединой февраля 1931 года – и, читая его, нас не оставляет мысль о «сверхсознании» автора: С.М.Соловьев был арестован в ночь на 16 февраля 1931 года. Это дата его гражданской смерти.

После длительного ночного обыска его увезли на Лубянку. В эти годы политические заключенные еще не подвергались унижениям и физическим мукам. Квалифицированный интеллигентный

следователь понял, что имеет дело с идеалистом, который не связывал церковь с политикой, но процесс над католиками требовал их наказания. Осенью Соловьев должен был отбывать в ссылку. Нравственное потрясение, испытанное во время следствия, было столь велико, что психика не выдержала. По ходатайству Горького ссылка была заменена содержанием в Троицкой психколони под Москвой. После годичной проверки С.Соловьев был признан больным и отпущен на поруки. Болезнь выражалась в решительном отказе от какой-либо деятельности и в непрерывных муках совести – он казнил себя за то, что, исполняя «свой тяжелый, свой Богом завещанный труд», он обрек на тюрьму и ссылку членов общины, а самая горячая из них покончила с собой еще в следственной тюрьме. В периоды обострения болезни Соловьев терял ощущение реальности, в его воображении возникали картины конца света, появилось стремление встретить этот конец в родных местах – у Дедова, Надовражного, где проходили счастливые летние месяцы в детстве и отрочестве.

Первые годы после выхода из психколони прошли между домом и больницей, в предвоенные годы он содержался в больнице как хроник. В самом начале войны больница имени Кащенко была эвакуирована в Казань, где С.М.Соловьев скончался 2 марта 1942 года. Его могила затерялась на Арском кладбище среди захоронений тех, кто умирал в годы войны в госпиталях Казани.

Он жил дольше, чем друзья юности – символисты, которых объединяло ожидание благих перемен. А.Блока он пережил на двадцать лет. На первом издании «Стихов о Прекрасной Даме» есть надпись: «Милому, дорогому Сергею Михайловичу Соловьеву в знак памяти о прошедшем, настоящей любви и близости и будущей несказанной встречи. Александр Блок 1904 СПб X. 29». Состоялась ли эта встреча? Не нам знать.

«Детство» С.М.Соловьева знакомит нас с первыми годами жизни поэта. Автор рассказывает о людях, поражающих благородством и тонкостью чувств. Литературное описание передает их особенное, забытое обаяние, которому современники уже не в силах даже подражать. Они выросли такими не только благодаря незаурядным личным качествам, но и благодаря особому воспитанию. Мы знакомимся с образом жизни семьи Сережи Соловьева и круга его близких, образом жизни, стилем поведения, усваиваемым отчасти сознательно, отчасти бессознательно: путем привычки и подражания. Это принципы, которые реально проявились в быте, поведении, живом общении.

Он начинает себя помнить в небольшом, двухэтажном доме в

тихом Штатном переулке между Пречистенкой и Остоженкой. Квартира помещалась во втором этаже: за гостиной, служившей также и столовой, была спальня родителей и кабинет отца. К отцу тянуло больше, чем к матери. В матери он чувствовал что-то напряженное и тревожное. Она рано стала давать Сереже суровые уроки, которые повлияли на его характер. Мать в то время писала большие иконы из евангельской жизни для одного тамбовского храма, и гостиную наполняли благоухающие свежими красками доски, на которых она манерой старых итальянских мастеров изображала Воскрешение Лазаря и Тайную вечерю.

Жизнь текла тихо и однообразно. С благодарностью вспоминает С.М.Соловьев белый двухэтажный дом в Штатном переулке, где он научился любить и почитать безгрешным своего ласкового, но строгого и иногда страшного отца, замыкавшего его в наказание одного в своем кабинете, в кресле перед письменным столом; картинку священной истории и карту Палестины; веселую квартиру дяди Тяпа с его котятками и пением «Двух гренадеров» и тихую девочку Лиллю Гиацингову перед алтарем церкви св. Троицы.

Семья была тем островком в волнуемом океане жизни, который дарил спасительную уверенность, спокойствие и твердость, пока эти островки не захлестнули волны революционной смуты.

В самом деле, по свидетельству Сергея Михайловича, дом для него – это обитель счастья, с ним связаны самые лучшие воспоминания, самые теплые чувства. Не случайно, автор «Детства», как правило, не придает значения строгости предъявлявшихся к детям требованиям. Жизнь в семье вспоминается с удовольствием, нежностью и любовью, родителям воздается дань благодарности.

Семи лет семья Сережи Соловьева въехала в большую квартиру белого трехэтажного дома, на углу Арбата и Денежного переулка, не подозревая, что проживет здесь десять лет и покинет эту квартиру одиноким юношей, у которого нет родного угла, но перед которым открыт весь мир. В квартире на Арбате пройдет его отрочество, сложится его душа, здесь он приобретет друзей на всю жизнь.

Сравнительно с прежней квартирой, судя по мемуарам Соловьева, она была велика и даже роскошна: во втором этаже, с двумя нависшими над шумной улицей балконами. Дом был угловой, через переулок виднелась большая церковь, и благовест доносился в комнаты. Верхние квартиры в доме были занимаемы известными профессорами Янжулом и Бугаевым: осели они здесь с самого построения дома и почитались старожилками.

Арбат в то время был тихой улицей, и если Сережу и его

родителей поразил шум, то это было лишь по сравнению с глухим переулком, где протекло первое детство автора.

Любимым чтением для мальчика сделался теперь Пушкин и «Илиада» Гомера. После лазурных снов волшебной «Одиссеи» он весь погрузился в золотой и кровавый мир «Илиады». Ему подарили «Илиаду» на Пасху и тогда же сшили новый бархатный костюм. Сережа любил встать пораньше, когда родители еще спали, и в новом костюме читать «Илиаду», закусывая пасхой. Яростный Ахилл, копья и дротики, бои колесниц, нежный образ Афродиты среди грозных воинов – все это окончательно покорило его.

В первых числах сентября 1891 года семья Соловьевых оставила Дедово, где проводила лето. Квартира в Москве была ликвидирована, вещи отданы на хранение. Впереди была Италия. Чудные два месяца. Солнце, море, гнилые лимоны, кожура винных ягод, персики, «Книга чудес» Готорна. Впервые перед Сережей всплывают чарующие образы дубравной четы – Филимона и Бавкиды, страшный Минотавр, собирающая весенние цветы Прозерпина. Родители ездили на извозчике в Помпею, но мальчика с собой не брали. Только издали любовался он дымом древнего Везувия.

Темный Рим. Его любимый, любимый город. Вечный Рим. Они прожили в нем до весны. В «Детстве» предстают перед нами бесчисленные фонтаны, статуи, статуи и статуи: осененный пиниями сад Пинчио, где маленький Сережа проводит дни, собирая желуди и читая под бюстами древних императоров. Каждый день няня с мальчиком шли на Пинчио, мимо церкви св. Троицы на горах, под Испанской лестницей, где толпились красивые натурщицы в цветных платьях. Часто попадались им навстречу процессии семинаристов в красных сутанах и круглых красных шляпах. В окнах магазинов постоянно прекрасный юноша Себастьян со страдальческими глазами, со впившейся в бок стрелой; статуэтки папы Льва XIII, св. Петра, сидящего на троне.

Здесь впервые он начал посещать каждое воскресенье русскую церковь. Сергей Михайлович вспоминает, как неожиданно в коридоре посольства, где стоял седой швейцар с булавой, он различил запах ладана. Отворялась дверь, и он попал в рай. Старый седой архимандрит Пимен так хорошо служил.

В Риме Сережа усиленно занялся литературой. Стряпал маленькие книжки, старался по всем правилам написать титульный лист, а на обложке помещал список других сочинений того же автора. Родители читали «Олимп» Дюттко. Они дали ему эту книгу, и няня Таня прочла всю ее вслух. Там было много цитат из Гомера, и тут

Соловьев впервые подпал очарованию греческой поэзии. Интерес к мифологии, разбуженный книгой Готорна, был окончательно разожжен. Все боги его волновали, и к их приключениям и борьбе он относился со страстью.

Когда к концу февраля семья собралась уезжать из Рима, Сережа был глубоко опечален. Идя по улице с сумкой через плечо, он кричал всем друзьям по-итальянски: «Вернусь к вам, когда буду большой». Из вспененного, шумного фонтана Треви, под колесницей Нептуна, окруженной тритонами, он жадно пил воду из почвы древнего Лациума и верил, верил, что прощается с Римом не навеки. И вся его последующая жизнь была мечтой о Риме. В него стремился Сергей Соловьев студентом, когда профессор чертил на доске место встречи Клодия с Милоном на Аппиевой дороге, и Сергей Михайлович часто твердил слова одного поэта:

Поедем туда, полетим,
Где шумит семихолмный, вечный Рим.
Ах, ночами над Палатином
Пахнет тмином...

[9, с.188]

И латинский учитель в гимназии, и латинский профессор в университете были для С.Соловьева лица особенно дорогие, потому что они говорили языком того вечного Рима, где началась его сознательная жизнь, а вместе с сознанием приблизились и первые горести и первые испытания...

Человек взрослеет, но детская душа живет в нем; ничто не умирает в человеке, пока он жив. Мое прежнее «я», еще вчера такое живое и пылкое, таясь, живет во мне и сегодня, и стоит мне отрешиться от злобы дня, как оно всплывает на поверхность, - констатировал Хосе Ортега-и-Гассет.

Наша статья не может претендовать на полноту охвата проблемы, на ее всесторонний анализ, она лишь подводит к дальнейшей работе по возвращению и осмыслению творческого наследия Сергея Михайловича Соловьева.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белый А. На рубеже двух столетий. Воспоминания: в 3-х кн. / Андрей Белый. – М. : Худож. лит., 1989. – . – Кн. 1. – 1989. – 543 с.
2. Елизаветина Г. Г. Становление жанров автобиографии и мемуаров // Русский и западноевропейский классицизм. Проза / Галина Георгиевна Елизаветина. – Москва, 1982. – С. 236.

3. Корасева К. П. Семейное воспитание и школа в России в мемуарной и художественной литературе / Кира Петровна Корасева. – М. : Наука, 1994. – 285 с.
4. Лотман Ю. М. Руссо и русская культура XVIII – начала XIX века // Избранные статьи / Юрий Михайлович Лотман. – Таллинн, 1992. – С. 56 – 57.
5. Муравьева О. С. Как воспитывали русского дворянина / Ольга Сергеевна Муравьева. – М. : Наука, 1995. – 280 с.
6. Павлова Н. Образ детства, образ времени. О современной автобиографической прозе / Нина Петровна Павлова. – М. : УРАО, 1990. – 186 с.
7. Рыбников Н. А. Юношеские дневники и их изучение / Николай Александрович Рыбников. – М. : УРАО, 1990. – 230 с.
8. Соловьев С. М. Детство: Главы из воспоминаний / Сергей Михайлович Соловьев // Новый мир. – 1994. – № 4. – С. 178-205.
9. Тартаковский А. Г. Русская мемуаристика XVIII – первой половины XIX веков / Александр Григорьевич Тартаковский. – М. : Наука, 1991. – 270 с.
10. Destiny Obscure / Autobiographies of Childhood, Education and Family from the 1820s to the 1920s / Ed. By J / Burnett J.; № V, 1994.

У статті розглядаються особливості відображення теми дитинства в російській мемуаристиці на прикладі «Дитинства» С.М.Соловйова.

*Казаков И.Н.
(г. Славянск)*

КОМБИНИРОВАННЫЙ СКАЗ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 20-х годов XX века

В русской прозе первой половины 20-х гг. XX века очень популярной оказалась сказовая форма повествования. «Легким бредом сказа» (выражение К. Федина) были больны М. Шолохов, Л. Леонов, М. Зощенко, Б. Пильняк, Е. Замятин, К. Федин, Вс. Иванов, Вяч. Шишков и многие другие писатели. Широкое распространение сказовых произведений объясняется тем, что в пореволюционную эпоху задача воспроизведения действительности с помощью голосов масс стала чрезвычайно актуальной. Вместе с тем классический сказовый нарратив лесковского типа – явление достаточно редкое для литературы 20-х гг.

Известно, что еще в прозе родоначальников сказа Н. Гоголя и

Н. Лескова возникли повествовательные модификации, в которых отсутствовали те или иные существенные для чистого сказа компоненты (ситуация речи, полная имплицитность авторского слова, разнонаправленность отношений между автором и рассказчиком и т.д.). Подобные сказовые конструкции представляют собой комбинированную структуру, в которой сопрягаются слово рассказчика, «чужое» по отношению к автору, и собственно авторское слово.

Цель настоящей статьи – на материале произведений 20-х гг. XX в. выявить особенности субъектной и пространственно-субъектной организации модификации сказового нарратива, которую мы назвали комбинированным сказом.

Если в классическом сказе события изображаются исключительно в субъективном восприятии рассказчика, а функции автора как самостоятельного субъекта речи носят вспомогательный характер (представление рассказчика, сюжетные скрепы, эпилог и т.п.), то в комбинированном сказе повествовательная перспектива часто смещается в сферу «всеведущего» автора, и субъективное повествование от лица рассказчика сменяется аукторальным объективным повествованием. Таким образом, в комбинированном сказе можно выделить по крайней мере два субъекта речи: рассказчика и автора.

Художественное поле в комбинированном сказе, как правило, организуется условным (другими словами – безличным) рассказчиком. Условность, неопределенность повествователя обуславливает усиление авторской интенции в комбинированном сказе, который обычно является безличным. В таком повествовании значительно ослабляется ярко выраженная характерологичность, «личностная» определенность «сказителя», поскольку, по верному замечанию М. О. Чудаковой, автору в безличном сказе «нужен не рассказчик с речевыми атрибутами его своеобразной «личности» и «биографии», а лишь особый тип рассказа, нередко ориентированный на сближение с речью героя» [6, с. 45]. В сказе такого типа автор уже не ограничен особенностями психологии и мировоззрения рассказчика, его речевыми навыками, изначально «заданными» в чистом сказе. Автор в комбинированном сказе более мобилен: он то надевает маску безличного рассказчика, то говорит «от имени» персонажа, пользуясь средствами несобственно-авторского повествования, то открыто вводит собственное книжно-литературное прямое слово. Подобное письмо характерно для многих произведений Н. Лескова («Соборяне», «Леди Макбет Мценского уезда»,

«Однодум» и др.). Но если художественный опыт Н. Лескова носил во многом экспериментальный характер, то в ранних произведениях Е. Замятина, а вслед за ним – и в творчестве целого ряда прозаиков 20-х годов, приемы комбинированного сказа становятся осознанными и определяющими.

Еще в повести Е. Замятина «Уездное» (1913) появляется особое пространственное положение автора, характерное для комбинированного сказа и не свойственное сказу классическому. За словом безличного рассказчика в «Уездном» угадывается голос самого автора, окрашивающий в особый иронический тон все повествование. При этом автор вовсе не стремится обыграть свою «внезаходимость»: его прямое слово то внедряется внутрь фразы рассказчика, то перебивает стилистический строй «живого» повествования и полностью организует целые сегменты текста. Критика 20-х годов заметила неоднозначность и новизну авторской позиции в «Уездном»: «Непосредственность и эпичность сказа осложнилась ироническим и сатирическим настроением автора; его сказ неспроста, он только по внешности прямодушен у автора; на самом деле тут все «с подсидцем», со скрытой насмешкой, ухмылкой и ехидством» [3, с. 106], – писал А. К. Воронский. Современное литературоведение во многом дополнило наблюдения критики прошлых лет. Так, В. А. Келдыш замечает, что автор у Замятина «как будто вполне сливается со своим рассказчиком, растворяется в его «материале» и одновременно дает почувствовать иллюзорность этой видимости, выделяя себя, автора» [4, с. 208]. Чередование «интеллигентной» речи с разговорно-бытовой, и рельефность, «ошутимость» автора, по справедливому мнению ученого, не просчет, а умысел: «...сказителя» в замятинской прозе занимают подчас такие материи, которые вряд ли бы заинтересовали истинного простолюдина» [4, с. 208].

Как в раннем творчестве Е. Замятина, так и во многих произведениях писателей 20-х годов, авторов зачастую не интересуют объективный характер и тип мирозерцания рассказчика. Сказитель здесь лишь фон, своеобразная вуаль собственно авторских мыслей. Благодаря подобным взаимоотношениям автора и повествователя (по сути дела – замещению первого вторым) повествование избавляется от тех рамок, которые накладывались на него в классическом сказе, ограниченном узким уровнем сознания «низового» рассказчика. Повествование в комбинированном сказе становится более мобильным, оно свободно переходит из «зоны» действия рассказчика в план персонажа и объективируется, представляя относительно

самостоятельный голос героя.

В классическом сказе слово персонажа практически полностью уподобляется речевой, грамматической и орфоэпической манере рассказчика, а в орнаментальном – сугубо авторской стилистике, из-за чего стирается дистанция между голосами рассказчика и персонажа в одном случае, и между словом автора и героя – в другом. Речь действующих лиц в комбинированном сказе обычно оформляется средствами несобственно-авторского повествования, или усеченного сказа. В этом случае, сохраняется существенная дистанция между словом персонажа с одной стороны, и голосами как автора, так и рассказчика – с другой (усеченный сказ стремится к сохранению речевой манеры, особенностей восприятия персонажа).

Комбинированный сказ синтезирует в себе три типа повествования: безличный сказ (сказ условного рассказчика), усеченный сказ (несобственно-авторское повествование) и собственно-авторское аукторальное повествование. Именно такая модель стала наиболее продуктивной в 20-е годы. К комбинированному сказу прибегает большинство «сказовиков» 20-х: Вс. Иванов («Лога», «Бегствующий остров»), Вяч. Шишков («Мериканец» (1919), «Ватага» (1924)), Л. Сейфуллина («Перегной», «Виридея»), А. Неверов («Ташкент – город хлебный») и др. Подобные сказовые структуры оказались очень жизнеспособными: они сохраняются в творчестве некоторых писателей и к концу 20-х годов, когда сказ уходит на периферию литературного процесса. В этом отношении показательна повесть А. Платонова «Город Градов» (1927), на материале которой мы подробнее рассмотрим особенности субъектно-пространственной организации комбинированного сказа.

В повести Платонова события изображаются в восприятии неперсонифицированного нарратора, присутствие которого легко выделяется на содержательно-субъектном уровне. Повествователь здесь не назван, он не участвует в действии, однако является непосредственным свидетелем и хроникером событий. Рассказчик очень близок к описываемой среде.

М.М.Бахтин в свое время ввел в филологическую науку понятие «общего языка» – средне-разговорно-письменного языка определенной социальной среды, который «берется автором именно как общее мнение, как нормальный для данного круга общества словесный подход к людям и вещам, как ходячая точка зрения и оценка» [1, с. 114]. Сказ безличного нарратора в «Городе Градове» построен именно на таком «общем языке» городских чиновников, система его мышления и строй речи представляют собой типичный

образчик сознания и языка провинциальных чиновников.

Речь повествователя изобилует разговорными элементами переплетающимися с канцеляризмами. Рассказчик строит фразу, обильно используя канцелярские штампы, не только потому, что этого требует предмет изображения: именно такой способ построения предложений кажется ему наиболее правильным и современным. С. Г. Бочаров считает платоновские словесные гротески не отделенными полностью от речи автора, подчеркивая, что прозе писателя присуща неразличимость авторского слова и сказового [2, с. 310-350]. С этим утверждением трудно согласиться, поскольку уже в «Городе Градове» мы можем заметить диалогические, разнонаправленные отношения между автором и нарратором, которые имеют сказовую природу.

Хотя в произведении и отсутствует физически реальное лицо, от имени которого ведется повествование, его смысловая позиция выражена достаточно четко: это ходячая точка зрения, «общее» мнение градовских бюрократов, к деятельности которых повествователь относится вполне сочувственно. Но через эту «внутреннюю» субъективную оценку преломляется «внешняя» объективная точка зрения самого автора, выраженная неявно, опосредованно. Она вытекает не из искаженных «канцелярским подходом» представлений рассказчика о жизни и сути вещей, а из верного понимания читателем описываемых фактов. Повествователь серьезно, без иронии, добродушным тоном рассказывает о том, как во время голода градовские бюрократы четыре месяца обсуждали вопрос, что делать с деньгами, отпущенными на «прокормление крестьян и на особые гидротехнические работы» [5, с. 276]. Повествователь сокрушается о том, как непросто было «определить научные признаки голода» и как тяжело было найти техников для рытья колодцев»: «чтобы построить деревенский колодезь, техник должен знать всего Карла Маркса» [5, с. 276].

В таком контексте совершенно противоположный, антонимичный смысл обретают слова повествователя о том, что бюрократы – ратники государства», рассуждения об историческом смысле их службы, и с горькой иронией воспринимается серьезное замечание о высоком уровне смелости и даже дерзости канцелярских служащих: «Поминались случаи задержки распоряжений губисполкома – и в голосе говорившего чувствовался страх и открытая радость избавления от ответственности» [5, с. 120]. Грандиозный замысел градовцев построить канал к Каспийскому морю «для сплошного прохода в Градов персидских, месопотамских и

иных коммерческих кораблей» на объективном уровне представляется прожектерским и авантюристическим предприятием после доверительного сообщения рассказчика, что жители города «спешно приступили к рытью канала, начав его в лопухах слободы Моршевки из усадьбы гражданина Моева» [5, с. 302]

Благожелательность повествовательной манеры сказителя подчеркивает уродливость описываемых явлений; автор при этом остается как бы в стороне, предоставляя читателю возможность самому оценить изображаемое. Платонов демонстрирует открытую оценку происходящего лишь однажды. Когда рассказчик умиленно рассуждает о том, какую большую книгу можно было бы написать о борьбе губернских городов за право стать областным центром, автор предлагает свой комментарий в сноске: «Но можно ее и не писать, так как градовцам читать ее некогда, а прочим – не интересно» [5, с. 103].

В повести доминирует смысловая позиция рассказчика, идеологическая же точка зрения автора завуалирована, чего нельзя сказать о его слове. Нарратив произведения часто расширяется до познавательной перспективы «всеведущего» автора, чье прямое слово организует целые фрагменты текста, повествование в которых несет приметы собственно платоновского стиля: «Но Шмаков уклонялся от брака и не усложнял историю потомством», «А меж тем сквозь время наступала Градов печальная мягкая зима» [5, с. 290, 288].

Центр тяжести повествования в произведении часто перемещается в сферу восприятия и мыслей персонажей, которые наравне с рассказчиком и автором становятся самостоятельными субъектами речи. Наибольшее развитие получает голос центрального персонажа произведения – Ивана Федоровича Шмакова. Его слово обычно оформлено средствами усеченного сказа: «Вечером, лежа на кровати, он раздумывал о своей новой службе. Круг обязанностей каждого сотрудника очерчен недостаточно четко, служащие суеются с малой пользой, в бумагах запор смысла и скользкая бесплановая логика, в толчее и подотдельской тесноте сотрудники утратили самую цель своих трудов и исторический смысл своей службы» [5, с. 284]. Первая фраза в приведенном отрывке подана с позиции аукторального «всеведущего» повествователя (автора), а во втором предложении повествование субъективируется и сдвигается в плоскость сознания героя, представляя смысловую позицию персонажа. Непосредственное выражение слово Шмакова получит в его рукописи «Записки государственного человека» – трактате с философской ориентацией. Его функциональная роль в повести ассоциируется с демикотоновой книгой Савелия Туборезова («Соборяне» Н. Лескова) и синей тетрадью Боброва («Пятая язва» А. Ремизова). Шмаков раскрывается перед читателем в своем слове. Он пытается

казуистически оправдать существование бюрократии, представляет бюрократическую систему как глобальный фактор развития цивилизации и мечтает о том, чтобы распространить ее влияние и на явления природы: «А что, если учредить для природы судебную власть и карать ее за бесчинство? Например, драть растения за недород. Конечно не просто пороть, а как-нибудь похитрее – химически, так сказать» [5, с. 283].

Как видим, в основу повести «Город Градов» положен комбинированный сказ. Повествование здесь распадается, как минимум, на три речевых потока, с доминированием безличного сказа. Условный рассказчик, выразитель «общего» голоса и «ходячей» позиции градовских чиновников, противоречит авторскому взгляду на жизнь. Существенная дистанция между ними не мешает внедрению в повествование непосредственного, прямого авторского слова (второй речевой поток). В повести получают развитие и индивидуальные объективированные голоса персонажей, чаще всего переданные в форме усеченного сказа (третий речевой поток).

Таким образом, характерной особенностью комбинированного сказа является сопряжение в нем по крайней мере трех типов повествования: безличного сказа повествующего характера, собственно авторского повествования и несобственно авторского повествования, средствами которого оформлено слово персонажей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского: 4-е изд. / М. М. Бахтин. – М. : Сов. Россия, 1979. – 320 с.
2. Бочаров С. Г. «Вещество существования»: Выражение в прозе // Проблемы художественной формы социалистического реализма: в 2 т. / С. Г. Бочаров. – М. : Наука, 1971. – . – Т. 2. – 1971. – С. 310-350.
3. Воронский А. К. Искусство видеть мир : портреты; статьи / А. К. Воронский. – М. : Сов. писатель, 1987. – 703 с.
4. Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века / В. А. Келдыш. – М. : Наука, 1975. – 280 с.
5. Платонов А. П. Собр. соч.: в 2 т. / А. П. Платонов. – М. : Худож. лит., 1978. – . – Т. 1. – 1978. – 542 с.
6. Чудакова М. О. Поэтика Михаила Зощенко / М. О. Чудакова. – М. : Наука, 1979. – 201 с.

У статті досліджено особливості «комбінованого» сказу в російській літературі 20-х років XX століття. Здійснено аналіз

суб'єктної та суб'єктно-просторової організації повісті А. Платонова «Місто Градів».

*Рубан А.А.
(г. Славянск)*

**КАТЕГОРИЯ «МИФ – АВТОР» В СТРУКТУРЕ РОМАНА
Ч. АЙТМАТОВА «КОГДА ПАДАЮТ ГОРЫ (ВЕЧНАЯ
НЕВЕСТА)»: ОБЩИЕ ЗАМЕЧАНИЯ**

Сегодня, в начале XXI века, очень актуальна мифологическая литература. Наступила так называемая «нулевая точка» – время, когда стало ясно, что жить, руководствуясь старыми ценностями, уже невозможно. Возникла потребность избавиться от всяких иллюзий, провести ревизию предшествующему «советскому» наследию, потому что оно потерпело крушение, не выдержало столкновения с новыми политическими и идеологическими «ценностями». Вместе с тем на основе этого пересмотра важно еще и построить новые ценности, на которые можно было бы опереться в будущем.

На этом фоне становится органичным частое обращение писателей к сюжетам античной и национальной мифологии. Именно в них заложены многие ценности западной и восточной цивилизации, которые потребовалось переосмыслить в начале XXI века. Миф в этой ситуации дает писателю «не контекст, а рамки, внутри которых он может вносить новый смысл, на этом основании его способность к интеграции, его функция «образца» и основы» [7, с. 113]. Современный писатель может в пределах этих «правил игры» изменять конкретный порядок событий и наполнять известный конфликт новым смыслом.

В феврале 2006 года вышел в свет последний новый роман «последнего классика XX века» (М. Чудакова) Ч. Айтматова «Когда падают горы (Вечная невеста)». В отличие от романов «И дольше века длится день...», «Плаха» это творение автора «не раскручивалось» ни в печати (напечатано небольшим тиражом за границей), ни в средствах массовой информации. Этому несколько причин: «литература перестала быть событием – очень много событий вокруг» (из интервью с М. Чудаковой программе «Рожденные в СССР» от 25.04.2008 г.) да и сам писатель оказался ненужным на постсоветском пространстве. Поэтому роман «Когда падают горы (Вечная невеста)» совершенно не отмечен вниманием критиков, за исключением предисловия к единственному изданию произведения, написанного Г. Гачевым, а также нескольких выступлений самого автора с

обсуждением в студии в телепередачах «Рожденные в СССР» (канал TV «Центр») и «Момент истины» (канал «Noctальгия»). Между тем, есть основания полагать, что анализ романа является важным звеном в процессе понимания художественной сущности как самого автора, так и литературного процесса рубежа XX – XXI веков. В данной статье мы пытаемся проанализировать только некоторые аспекты категории «миф – автор» как основную составляющую целостности романа Ч. Айтматова.

Одной из исходных установок наших размышлений является понимание мифа как универсальной культурной формулы. Содержание мифа и романа в такой интерпретации не исчерпывается его условно-историческим положением антропологического «начала времени», но представляет собой некий неизменный и превосходящий нас способ бытия культуры. В этом случае важно понимание эстетического обоснования мифа как такового. Вслед за Ю.Ю. Гавриловой [3], М.М. Гиришманом [5], Б.О. Корманом [6] и др. в качестве предельно обобщающей эстетической категории мы привлекаем категорию авторства. Основанием для этого становится трактовка авторства, принятая школой Б.О. Кормана и состоящая в определении автора как субъекта сознания, выражением которого является весь художественный мир произведения. Авторская позиция, таким образом, предстает как некая супер-, или метапозиция по отношению к положению героя [6].

Представление о мире как о трагическом целом – первая и наиболее показательная эстетическая концепция мифа. Логическая интерпретация его содержания весьма формальна и не проясняет существа вопроса, но обостренное чувство вины за совершенную «трагическую ошибку» поражает своей осознанностью и глубиной.

Позиция автора в данном случае понимается нами как специфическая позиция трагического героя, а не как творца произведения. Так, Айтматов, стоящий «по ту сторону произведения», и человек, пребывающий во всей «наличности» своего трагического положения (в романе это и Арсен Саманчин, и снежный барс Жаабарс), – одно и то же. Оба героя – ипостаси самого писателя. Все они в одинаковой мере причастны к общей мировой трагедии – глобализации: «Это роман о влиянии глобализации на жизнь не только людей, но и животных, в чем вина каждого из живущих сегодня, и его в том числе» (из интервью Ч. Айтматова программе «Момент истины» (канал TV «Центр», от 28.01.2008 г.)).

Итак, главные персонажи романа – снежный барс Жаабарс и писатель Арсен Саманчин. Это ипостаси самого Айтматова последних

десятилетий жизни (после распада Советского Союза). Перед всеми – и героями, и писателем – радикальное изменение обстоятельств существования.

Жаабарс, бывший царь в своей породе, уходит из стаи – он стар, он проиграл на охоте: «Все, по предчувствию бывалого зверя, складывалось как должно. Приближался решительный момент охоты. Единственное, что внутренне настораживало Жаабарса, так это то, что ... слышал он явственно собственное дыхание – точно никак не мог отдышаться. ... Но в неподвижной позе выжидания, требующего сосредоточенности и полной слитности с местом засады, когда все внимание обращено вовне, такой отдышки быть не должно. ... Такое случается, когда исподволь наступает старение» [1, с. 23]. Случилось в жизни Жаабарса и другое непоправимое несчастье – «никому не стало прежней нужды в нем, после того как прибился к его барсихе новый барс, из молодых. Схватка была страшная, но одолеть соперника не удалось» [1, с. 23-24].

Не смог Жаабарс отвоевать любимую. Уходит он в горы, чтобы жить и умереть отшельником. «Мир опустел. И хотелось Жаабарсу услышать напоследок волшебные звуки гор, водопадов и лесов, ту самую вселенскую музыку, как тогда, в его брачном марафоне, хотелось взречь призывно, но мир молчал...» [1, с. 29-30]. Так он – царь природы – с Роком Природы столкнулся.

Своеобразным двойником Жаабарса становится писатель Арсен Саманчин. Он независимый писатель, обозреватель, публицист, общественный деятель. У него есть влияние в обществе. «Он сумасшедший идееносец, если можно так выразиться. Идея для него превыше всего на свете. Идеалист несчастный. К тому же «кафедральный выходец», как прозвала его английская журналистка» [1, с. 53]. Но в изменившемся мире, мире рынка, где все продается и покупается, он утрачивает свои позиции, отчего сильно переживает.

Арсен, «я» автора, «столкнулся с катастрофальным для него сломом в Истории: его естественная среда – космос советской цивилизации, с его стилем, идеалами и нравами, – рухнул при пришествии «мамоны» – Рынка и власти Денег» [4, с. 7]. Как и Жаабарс, Арсен становится «изгоем». Он был женат, но жена ушла от него – «жила, на банк работала неустанно. Деньги!» [1, с. 53]. Терпит крах и его вторая любовь. Возлюбленная героя, оперная певица, сманена в шоу-бизнес и поет ради денег: «Вопрос стоит так: или я в стремених звезды скачу по просторам поп-шоу-бизнеса, или плачусь по романтизму и хожу с протянутой рукой! Не рви мне душу, ты же знаешь – родители-старика даже пенсии не получают, и дочурка моя у

них... если ты можешь себе позволить быть идеалистом, то мне-то что делать?» [1, с. 129-130]. Так, рынок врывается в культуру: «Рынок, если кто с ним не в ладу, – убивает. Но раз тебя убивают – и ты убивай. Таков его, рынка, «финальный ответ»» [1, с. 120].

Этот катастрофальный сюжет углубляется в родном аиле. В новых условиях людям нечем заняться, унижены в достоинстве обитатели космоса гор и степей: «... тем временем с перестройкой нагрянули демократические реформы, в сельскохозяйственных районах пошла приватизация земель...» [1, с. 133], все перебиваются кое-как, едва выживают, занимаются чем придется – охотой, извозом...

Выживают и живут хорошо только приспособившиеся, деловые люди. Таким является Бектур-ага, родной брат покойного отца Арсена, ближайший родственник (авторитет для племянника в иерархии родовых ценностей – А.Р.). В прежние времена был он председателем колхоза в родном селении до самого их повсеместного роспуска. И потом не растерялся. Одним из первых смекнул насчет выгоды охотничьего бизнеса. Хлынула зарубежная клиентура: приезжают арабские нефтяные магнаты поохотиться на снежных барсов. Дело выгодное не только для фирмы Бектур-ага, но и для родного аила, для земляков: «... пусть поглядят и эти молодые ханзада-любители, поохотятся на наших барсов – не бесплатно, конечно. ... за барсов хорошие деньги будут, бог даст. И все свою долю получат» [1, с. 108].

Теперь гордые горцы распродают горы и своих братьев меньших. Они перестали себя кормить трудом, ждут подачки от иностранцев за постыдный бизнес – торговлю матерью-природой: «... нет нынче спроса на продукцию полеводства и животноводства, а потому в сельской местности бедность, безработица, а раз безработица – всякие дурные дела: и воровство, и пьянство, и наркотиками стали баловаться» [1, с. 188]. Потому «от такой безысходности и ухватились люди за бизнес охотничье фирмы «Мерген» – здесь работа, здесь оплата» [1, с. 188].

Арсену не по душе затеянное предприятие, не по душе включаться в игру по навязанным чуждым правилам. Поддерживает его и возлюбленная Элес: «Возражать – значит огорчать своих... Дядя твой большой, деловой человек, скольким людям добро делает. Только вот что будет завтра?» [1, с. 188-189]. Это игра уже в новом законе: рынка, глобализации.

В этих условиях Арсен втянут и в другую, более жесткую и жестокую игру. Встреча с бывшими одноклассниками – еще один

круг, микрообщина, с которой связан долгом товарищества и обязан услужить. Среди «друзей» новый лидер, герой войны в Афганистане – Ташафган. Он посвящает Арсена во встречный план их действий: взять арабских гостей в заложники, потребовать выкуп – 20 млн. долларов: «– Никогда, ни за какие деньги я не пойду на такое дело. Я не террорист. – Мы тоже не террористы... Мы просто берем свою долю мирового капитала, и не более того» [1, с. 154]. А чтобы Арсен не отказался, не предал, во время охоты он будет под прицелом их винтовок и пистолетов, обложен ими, как снежный барс, на которого и ведется охота.

Так цепью ситуаций Судьба по сценарию писателя вгоняет человека в капкан последнего и единственного решения, поступка, в котором должен полностью сказаться состав личности, каким она выпестовалась за долгую жизнь. «Концентрическими кругами, словно на гарроте, сжимается пространство свободы выбора» [4, с. 9]. Писатель приводит своего героя к такой ситуации, где сходятся в клин и угол все императивы: договор и долг, честь и совесть. И все требует своего. Загнан он, как снежный барс. В романе идет охота на него, на главного персонажа, и на нас: мы тоже вовлечены в охоту на абсолютный поступок – по Истине. Оказалось, что и смерть свою можно сделать актом свободы, что прорывает тиски судьбы.

В связи с отождествлением позиций автора и героя в плане их причастности к общекосмическому кризису мифологической природы представляется интересным. В основе трагической концепции преступления лежат интуиции общинно-родовой формации, интуиции кровного родства. Родство предстает здесь в качестве некоего глобального обобщения того, что утрачено в силу страшного недоразумения и чего уже не исправить. Таким образом, осознание необратимости своего поступка лежит в основе новой философии времени, что, собственно, и есть начало истории.

В нужный момент вместо исполнения договора Арсен действует по своему собственному закону, он изменяет родовому принципу – договору с соплеменниками и родственниками. Но, «человек, изменивший Целому, воспринимается как нарушивший заповедь родства. Однако концепция трагического преступления не исчерпывается только преступлением и находит свое логическое завершение в событии осознания (узнавания) совершенной ошибки и последующего вечного ее искупления» [2, с. 43].

В последние минуты жизни герой Айтматова как раз находится в этой ситуации осознания и вечного искупления: «– Прощай, Элес. Прости за несбывшиеся мечты...

Угрызения совести терзали его, когда он мысленно обращался к оскорбленным им арабским гостям...

– Бектур-ага, байке, прокляни меня! Прокляни беспощадно! Опозорил я наш род, погубил твоё дело, как мне объяснить теперь, что другого выхода не было?..

– Пусть буду я жертвой, тобой (Таштанафганом – А.Р.) принесённой, и никто не узнает о том, на что ты готов был в преступном озарении своём. Я сам повинен – перед собой, не перед тобой. Так пусть стану я твоей жертвой и твоим искуплением, бог с тобой!

– Простите меня и вы, земляки, лишил я вас заработка, пусть и мелкой деньги. Так случилось... Не топчите мою память, не от добра я пошел на такое дело, но об этом никто не узнает... Прощайте» [1, с. 233-234].

Таким образом, автор (или, вообще человек) осознаётся прежде всего как субъект вины и ответственности за содеянное преступление. Логикой искупления этого преступления, собственно, и определяется «завершающая» природа искусства.

Арсен поступил так прежде всего в согласии с Совестью Личности. Но и Честь Народа в своей Природе защитил – жертвой своей. Недаром в своём рассказе «Убить – не убить», напечатанном уже после его смерти, герой устами старой женщины-матери, собирающей сына на войну, закликает: «Серёженька, только не убивай никого, не проливай крови!» [1, с. 259]. Это стало молитвой самого Арсена, самого писателя Айтматова. Таким образом, мы выходим «на сюжет в высях: со сверхценностями и сверхидеями, что – движущие силы в силовом поле романа Айтматова» [4, с. 10].

Роман «Когда падают горы (Вечная невеста)» ставит и отвечает на основные для Айтматова и его почитателей вопросы: каков сам писатель-человек ныне, каков момент истории, к каким пониманиям смысла жизни и всего он вышел? Что несёт и каков его сказ, «конечный вывод мудрости земной»?

Роман Чингиза Айтматова «Когда падают горы (Вечная невеста)» – это высокая трагедия, произведение большого стиля. Каков и сам автор – совершенное в своём роде произведение Рода людского, Истории, Культуры. Дивен его путь: из доистории – в самую современность, объёмля начала и концы Бытия в шестви Духа и «гомо сапиенса» – и многие фазы и опыты в жизни человека и общества воспроизведены в его сочинениях. Этому посвящен и последний роман писателя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Айтматов Ч. Когда падают горы: (Вечная невеста). [роман, повесть, новелла] / Ч. Айтматов. – СПб. : Изд. дом «Азбука-классика», 2007. – 480 с.
2. Воронов Вл. Человечность труда (над страницами современной прозы) / Владимир Воронов // Литература в школе. – 1982. – № 2. – С. 2-9.
3. Гаврилова Ю. Ю. Миф-автор – художественная целостность: аспекты взаимосвязи / Ю. Ю. Гаврилова, М. М. Гиршман // Фил. науки. – 1993. – № 3. – С. 41-48.
4. Гачев Г. О том, как жить и умирать // Айтматов Ч. Когда падают горы: (Вечная невеста): роман, повесть, новелла / Г. О. Гачев. – СПб. : Изд. дом «Азбука-классика», 2007. – С. 5-16.
5. Гиршман М. М. О соотносительности категорий: автор и стиль литературного произведения // Проблема автора в художественной литературе / М. М. Гиршман. – Устинов, 1985. – С. 56-89.
6. Корман Б. О. Итоги и перспективы изучения проблемы автора // Страницы истории русской литературы / О. Б. Корман. – М., 1971. – С. 23-46.
7. Панов А. А. Функции античного мифа в рассказе Г. Э. Носсака «Дедал» / А. А. Панов // Вестник Моск. ун-та. – сер. 9. Филология. – 2004. – № 5. – С. 112-120.

У статті представлені попередні зауваження та аналіз категорії «міф – автор» як основної складової структури останнього роману Ч. Айтматова «Коли падають гори (Вічна наречена)». Розглянуто ототожнювання позицій автора та героїв у плані їхньої причетності до загально космічної кризи міфологічної природи. Проаналізовано позицію автора як специфічну позицію трагічного героя, а не творця художнього тексту.

*Радецкая М. М.
(г. Луганск)*

МИР ПОЭЗИИ НАУМА КОРЖАВИНА

Творчество Наума Коржавина – заметное явление в русской поэзии II половины XX века. В 1963 году раритетом стал его первый стихотворный сборник «Годы». Второй набор его под давлением властей был рассыпан. В вынужденной эмиграции после тюрьмы и ссылки поэт издал в США сборники стихов «Времена» и

«Сплетения». В Москве в 1992 году вышел сборник «Время дано: Стихи и поэмы» с обстоятельным послесловием Б. Сарнова «Верность себе». О поэте писали в последние годы Н. Крыщук, А. Шитов, Ю. Колкер, А. Латынина. Речь в их статьях идет по преимуществу о личности поэта и его гражданской и политической лирике.

Они писали о поэте «резкого времени», эпохе политических репрессий и общественного лицемерия. По словам А. Латыниной, Коржавин в поэзии играл роль мальчика из сказки Андерсена «Новое платье короля», увидевшего, что король-то голый [5, с. 147-153]. Успех своих стихов сам поэт объяснял не столько их поэтическими достоинствами, сколько «пафосом правды и смысла».

Живущий в Лондоне критик Ю. Колкер увидел пафос поэзии Коржавина в открытии правды о сталинском режиме и осязаемом личном вкладе его в разрушение «империи Зла». Он видит в поэте не столько мастера стиха, сколько гения справедливости, гения нравственного горения: «Его горение – пророческого накала. На Коржавине – перст провидения, печать избранничества» [1, с. 232]. Для Н. Крыщука поэзия Коржавина – дневник целого поколения советской интеллигенции, зараженной романтикой революции и нетерпимостью к социальной фальши [4, с. 202-212].

А. Шитов в небольшой заметке в «Эхе планеты» касается нравственной позиции Коржавина, который и в эмиграции, оставаясь русским поэтом, не терял чувства Родины [9, с. 22-23]. Эта же мысль является ключевой в обстоятельном послесловии Б. Сарнова к поэтическому сборнику Коржавина «Время дано»:

Я не был никогда аскетом
И не мечтал сгореть в огне.
Я просто русским был поэтом
В года, доставшиеся мне...

И вот человек, который всю свою сознательную жизнь так думал и так чувствовал, так ощущал себя и свое место в мире, – этот до мозга костей русский интеллигент, не мыслящий себя и свою жизнь вне России, вне ее культуры и ее исторической судьбы, вынужден теперь жить вдали от родины» [6, с. 315].

Критик ценностную и художественную силу лучших стихов Коржавина видит в его нравственной позиции. В эпоху политических и социальных магнитных бурь, когда сдвинуты все координаты, оставаться самим собой перед лицом вечности. Б. Сарнов неоднократно обращается к имени поэта. Недавно в статье «Начало диалога» он привел бытующий уже в фольклорной устной традиции вариант стихотворения о Сталине с его антитезой тьмы и света:

А там, в Кремле, в пучине мрака,
Хотел понять двадцатый век
Не понимавший Пастернака
Сухой и жесткий человек [8, с. 36].

В работах современных исследователей достаточно полно рассматривается биография поэта, его творческие связи, гражданская позиция, «обойма» наиболее известных, знаковых стихотворений. Цель нашей статьи – расширить рассмотрение границ художественного мира поэта, в частности его поэм, в неповторимости его проблемно-поэтического своеобразия. Теоретический материал статьи подкрепляется цитированием художественного текста.

Наум Коржавин – псевдоним Эмиля Манделя, взятый, возможно, от фамилии литератора XVIII века, впервые переведшего на русский язык «Путешествия Гулливера» Свифта. Родился поэт в 1925 году в Киеве. Потом война, эвакуация, учеба в Московском литературном институте, где Эмка Мандель слыл одним из самых способных студентов. На III курсе за чтение на литературном вечере стихов о Сталине он был арестован. Были тюрьма, ссылка в Сибирь, поселение, амнистия, окончание Литературного института. Б. Сарнов вспоминает, что годы лихолетья обогатили язык поэта ненормативной лексикой: «В Литинституте, где мы с ним учились, про него говорили: «Не ругался б Мандель матом, Мандель был бы дипломатом» [7, с. 50]. Еще одна дисгармония в жизни поэта.

Коржавин вступил в Союз писателей, сумел издать лишь один сборник стихов. Эмигрировал в США потому, что в отечестве «не хватало воздуха для жизни». В Бостоне он читает лекции, пишет стихи и статьи, издает книги. Поэт не теряет связи с Россией, которая остается магистральной темой его поэзии.

Ранняя лирика Коржавина, циклы «Предпутья» и «В наши трудные времена», посвящена обличению удушливой атмосферы сталинщины. В стихотворениях «Детство кончилось» (1941), «Стихи о детстве и романтике» (1944) поэт пишет о ночных арестах невинных людей, которых в конце 30-х годов увозили черные «маруси». Позднее в «Двадцатых годах» (1970) воскресает образ романтика революции, который ради «Веры и Любви» «в эшелонах/ Вез на север мужиков». А позднее его самого везли той же дорогой, ибо «Провожать в тайгу невинных/ Притерпелась вся земля». В иронических стихах «В защиту прогресса», адресованных западным левым и московским славянофилам, поэт еще резче пишет о людях-скотах, на которых сначала пашут, а потом пристреливают.

В 1953 году в стихотворении «На смерть Сталина» еще нет

однозначной оценки личности вождя: «Злым или добрым роком/ Так много лет он был для наших дней». Ложь его поступков скрывал «дым знамен». И от имени своего поколения поэт – совесть его мужественно признается: «Мы просто слепо верили ему». Позднее в поэме «Танька» и интервью зарубежной прессе Коржавин сказал, что все темное, что мы имели в России, – это Сталин.

В стихотворении «18 лет» (1944) поэт видит в своих строках «компромат». Он ведь пишет о заключенном – укладчике путей, матерящемся в заснеженном поле, где воет волчица. В «Знаменах» (1944) юный бунтарь задумывается, против кого поднять восстание, ибо молчать нельзя. И возникает в стихах обобщенный образ слуги режима, советского чинуши-бюрократа, укравшегося за красными знаменами. В стихотворении с программным названием «Враг» это присосавшийся к власти тип, жрущий на банкетах, когда голодают массы. Для них у него готово лицемерное объяснение: «У нас, товарищи, социализм,/ А не коммунизм пока!»

В поэме «Зоя» (1945) Коржавин с болью пишет о довоенных мальчишках, которым после 1937 года «в запутанной, но правильной стране» внушали хорошие истины не верившие в них лицемеры-учителя. В стихотворении «16 октября» впервые возникает без имени суровый, «воплотивший жесткий век» Сталин. И в одночасье встают в стихах поэта предшественники мятежников против «резкого», «подлого» времени – «вольнодумцы неясных мастей» («Русской интеллигенции»). В «Зависти» (1944) это герои Сенатской площади – декабристы, за которыми в снега Сибири следовали «настоящие женщины». В «Кропоткине» среди бунтовщиков-народников – князь, потомок Рюрика. В стихотворении «Гейне», где речь идет о «зигзагообразном пути» немецкого гения, рождается кредо-девиз самого Коржавина: «высшая верность поэта –/ Верность себе самому» [3, с. 12]. В «Инерции стиля» поэт зовет «Иллюзиям не предаваться», «Ощущать себя только собою».

Цикл стихотворений Коржавина «В наши трудные времена» проникает пафос поисков философского смысла понятий времени: «годы», «эпоха», «времена». Они входят в заглавия его книг и стихотворных циклов, возвышаясь над реальностью будней с их «кошмарной бредью»:

Чтоб в неделю хоть час один
Быть свободным и молодым.
Солнце, воздух, вода, еда –
Все, что нужно всем и всегда.
И тогда уже может он

Дождаться иных времен...
В наши подлые времена
Человеку совесть нужна [2, с. 27].

Из этого постулата исходит поэт в цикле «Наивность», через который проходит лейтмотивом мысль о вселенской ответственности поэта:

Прости меня. Прости, Россия,
За все, что сделали с тобой [2, с. 212].

Переключке эпох посвящены «Вариации из Некрасова» (1960) о вечной доле русской бабы, которая и ныне «Коня на скаку остановит,/ В горящую избу войдет». И все потому, что время жестоко: «Кони – все скачут и скачут,/ А избы горят и горят» [2, с. 76]. Тема трагического времени проходит через «Братское кладбище в Риге», «На полет Гагарина», «Гамлет» с его ключевой мыслью: надо драться, но бой невозможен.

В стихотворении «К моему 25-летию» поэт, не достигший «любви и славы», измеряет смысл бытия меркой вечности – стихами:

Найдут, прочтут, – тогда узнают,
Как в этот век, где сталь и мгла,
В груди жила душа живая,
Искала, мучилась и жгла [2, с. 31].

В стихотворении «Поэзия не страсть, а власть» Коржавин дает отвлеченному понятию конкретное наполнение: «Власть волновать, казнить, прощать». Во «Вступлении в поэму» он называют цену, уплаченную за нее творцами во все времена:

Нету легких времен,
и в людскую врезается память
Только тот,
кто пронес эту тяжесть
на смертных плечах [2, с. 42].

Тема «Поэт и время» воплощена в программных стихах-девизах как поэтическое кредо. Становится ясно, почему в эмиграции Коржавин ощущал себя Антеем, оторванным от родной почвы:

Я не был никогда аскетом
И не мечтал сгореть в огне.
Я просто русским был поэтом
В года, доставшиеся мне.

Я не был сроду слишком смелым,
Или орудьем высших сил.
Я просто знал, что делать. Делал,

А было трудно – выносил [2, с. 60]

Его лирический герой чутко реагирует на катаклизмы мировой истории. В 1956 году, после подавления советскими танками восстания в Венгрии, он пережил гибель больших ожиданий:

Я – обманутый в светлой надежде,
Я – лишенный судьбы и души, –
Только раз я восстал в Будапеште
Против наглости, гнета и лжи [2, с. 73].

Еще более горькие раздумья вызваны у поэта-гражданина в «Апокалипсисе» (1968) событиями Пражской весны. Когда советские танки входили в столицу Чехословакии, российские обыватели в гастрономах «соображали на троих». Бытовой, кажется, факт диктует поэту горькие сетования: «мы – дорвавшиеся свиньи,/ Изголодавшиеся люди,/ И нам не внятен Божий глас» [2, с. 118]. Трагедийные интонации осуждения нечеловеческой жестокости звучат в стихотворении «Дети в Освенциме». Горькими раздумьями продиктованы строки стихотворения «Люди могут дышать даже в рабстве» (1971), варьирующие признания Коржавина, что причиной его эмиграции было отсутствие воздуха свободы. Но проблематичен для него и поиск компромисса:

Мне в провалах судьбы
Одинаково жутко
И покорства толпы
И гордыни рассудка.

Лучше просто дышать,
Понимать и не злиться.
Я хочу не мешать.
Я не в силах мириться [2, с. 124].

В стихотворении «Рассудочность» утверждение преобладания разума над чувством кажется поэту спасением от лжи и фальши жизни: «Я глазами разума смотрел.../ мне мой разум чувства возвращал». В 1972 году перед отъездом из России Коржавин написал стихи с горькими исповедальными строками: «иль впрямь я разлюбил свою страну?/ Смерть без нее, и с ней мне жизни нету». В эмиграции он возвращается к теме горькой любви к отечеству.

Философична не только политическая, но и интимная лирика поэта. Она не богата зыбкими недосказанностями и неуловимыми нюансами, не слишком камерная, скорее – продолжение диалога поэта с миром:

Мне без тебя так трудно жить,

А ты – ты дразнишь и тревожишь.
Ты мне не можешь заменить
Весь мир... А кажется, что можешь...

Мне лишь тебя недостает
Для полного людского счастья...
Ты мир не можешь заменить.
Но ведь и он тебя не может [3, с. 52].

В стихах поэта возникает «нежданная» женщина, которая дала ему «все, что смогла». И главное – мгновенность чувства, ибо «... молнии долго не светят,/ Лишь вспыхивают на миг». Прелюдией чувства были и «Свет твоих зеленых глаз... победный», и «Море солнечного света/ И влияние весны». В трудный послевоенный год чувство родилось «безмятежно и легко». Но было это, безжалостно уточняет поэт, – не любовь, а кратковременная связь. И совершенно беспощаден он в гениальной простоте видения сути интима, не поднявшегося до вершин любви:

Предельно краток язык земной,
Он будет всегда таким.
С другим – это значит: то, что со мной,
Но – с другим.

А я победил уже эту боль,
Ушел и махнул рукой.
С другой... Это значит: то, что с тобой,
Но – с другой [3, с. 18].

Кажущаяся нейтральность мысли и словесного выражения не гармонирует с интонационно-пунктуационной экспрессией стиха.

Поэт или его лирический герой, живущий «на разболтанных путях», «на огромных, сумасшедших скоростях», на ветрах шальной России, предлагает любимой непростую свободу выбора:

Чтобы дни темнее ночи
И крушенья впереди...
Если можешь, если хочешь,
Не боишься – подходи [3, с. 17].

Через стих Коржавина проходит мотив мужской ответственности за судьбу избранницы. Особенно, если это «та, настоящая,/ чей взгляд был изнутри светел.../ Истинная любимая». Но она «вдруг застыла, столкнувшись в глазах с судьбой...» А судьба – арест, ссылка, изгнание. И не случайно в поэзии Коржавина возникают образы «настоящих женщин» – жен и невест декабристов. Оттого так грустна

философия любви поэта:

Я так тебя любил. Я так тебя берег,
Я так ничем тебе помочь не мог,
Затем, что просто не хватало сил,
Затем, что я не так на свете жил [2, с. 76].

И болью умудренного жизнью человека, знающего, что «Приходит рано старость/ К живущим без любви», проникнуто исповедальное признание 33-летнего поэта:

Моя любовь была сугубой прозой,
Бедней, чем остальная жизнь моя...

Все испытал я – ливни и морозы.
Вся жизнь прошла в страстях, в сплошном огне.
И лишь любовь была обидной прозой...
Совсем другой любви хотелось мне [2, с. 54].

Вся любовная лирика Коржавина несет отпечаток дисгармонии «резкого времени», или, как сказал некогда Блок, «вампирического века». И вообще поэт жаждал другой, более гармоничной жизни. Об этом он прекрасно сказал в программном стихотворении, эпиграфом к которому взял строки Павла Когана: «Я с детства не любил овал./ Я с детства угол рисовал». Споря с поэтом, в мире из острых углов Коржавин признается:

... все углы, и все печали,
И всех противоречий вал
Я тем больнее ощущаю,
Что с детства полюбил овал [3, с. 17].

Не являются самодовлеющими в лирике поэта и пейзажные мотивы, и философские раздумья. По сути философична вся лирика Коржавина. В стихотворении «Легкость (За книгой Пушкина)» опыт жизни гения приводит поэта к философским выводам:

Да! Жизнь – мгновенье,
и она же – вечность.
Она уйдет в века, а ты умрешь,
И надо сразу жить –
и в бесконечном,
И просто в том,
в чем ты сейчас живешь [2, с. 33].

Стихотворение «Ленин в Горках» буквально пронизано философскими раздумьями: «Извечная борьба добра со злом,/ Где нет конца и нет искорененья», / «Но все проходит. Снова жизнь как жизнь./ И зло как зло. И, в общем, все как было», «... не подводится

итог, –/ Его, наверно, в жизни – не бывает» [2, с. 68-69]. Как бы между прочим вклиняются в стихотворение две пейзажные строки: «Парк за окном стоит, как лес густой,/ И белую порошу ветер носит». В другом стихотворении мир природы с ее гармонией противопоставлен хаосу людского бытия, в котором «распалась жизни суть»:

Роса густа, а роща зелена,
И воздух чист, лишь терпко пахнет хвоя...
Но между ними и тобой – стена.
И ты уже навек за той стеною [2, с. 69].

Точность и лаконичность пейзажа иногда передает сложность душевного настроения поэта:

Весна, но вдруг исчезла грязь.
И снова снегу тьма.
И снова будто началась
Тяжелая зима.

Она пришла, не прекратив
Весенний ток хмельной,
И спутанностью перспектив
Нависла надо мной [2, с. 22].

Тяготение к эпичности мотивирует обращение Коржавина в зрелом творчестве к поэмам. По тематике, проблематике, идейному пафосу они перекликаются с его лирикой. В 1957 году, «ненавидя, страдая, любя», он пишет грустную эпическую поэму «Танька». В ее героине «клокотала, как пламень» «комсомольская юная ярость» против старого мира. «Дочка правящей партии», она не видела реальной жизни и людей за абстрактными идеалами светлого будущего. Во имя добра она оказалась в стане носителей зла, став в итоге его жертвой.

В 1958 году написана посвященная Хемингуэю философская поэма «По ком звонит колокол». Это грустное раздумье о романтиках революции с высокими идеалами, вытесненными в «резкие времена» иллюзиями коммунизма:

Летели тачанки, и кони храпели,
И гордые песни казнимые пели...
А нас все учили. Все били и били!
А мы все глупели, хоть умными были.
И все понимали. И не понимали... [2, с. 198].

И в результате это поколение обобщило опыт эпох, чтобы противопоставить его «Злу на Планете», где «Есть Зло и Добро. И их бой – нескончаем».

Эта мысль развита в историко-философской поэме «Конец века» (1961). В мире нет гармонии. В прогрессивном XIX веке в Париже версальцы расстреливают коммунаров. А в России, где «вечно холера или бунт», «бомбы зачем-то швыряют в царей нигилисты». А в это время искусство уходит от смысла, формы, любви. Теряется вера в человека перед ужасами мировой войны.

Трагедийная «Поэма существования» (1970) написана от имени 15-летнего еврейского подростка, погибшего в Бабьем Яру. Он остался навеки юным, успев понять, что в этом вздыбленном мире, где люди в раздоре с Богом, «все касается всех». Он слышит не только оскорбление от палача-эсэсовца, но и крик бабы из толпы, за которой стояло сто веков темноты: «Так и надо вам, сволочи!» И он осознал, что в этот миг все беды, «глупость и разум,/ Нахальство и робость» его племени взвалены на него одного. Преодолевая душевную боль, поэт верит, что «Светом жизни моей,/ Смыслом жизни ты стала, Россия!» [2, с. 215].

Еврейская тема проходит через написанную в 1971 году сатирическую поэму «Абрам Пружинер: Сказание о старых большевиках». Фамилия предревкома, как объясняет эпитафия, взята из «Белой гвардии» Булгакова. В молодости герой поэмы прочитал три революционные брошюры. Потом он устанавливал советскую власть, ходил «четким шагом, с важным видом, с пистолетом...» А затем эта власть кляла и гнала жидов, которые вели ее в бездну, а себя в Воркуту. Но Пружинер уцелел, даже дачей обзавелся, приспособившись жить в блудословии.

В «Поэме греха» (1972) Коржавин пишет о судьбе Латвии как республике Союза, которая хотела бы жить без советской «дури вдохновенной». Перипетии ее судьбы приводят поэта к мысли, что Гитлер и Сталин как политики стоили друг друга.

В лирической автобиографической «Московской поэме» (1978) героя в годы репрессий «воронок» увозит из привычного обжитого мира в мир «зеков». Поэт передает состояние лирического героя, юноши, которого Господь

Вырвал с кровью, исторгнул
Против воли души
Из трясины восторгов
И прельстительной лжи.

Бросил в холод, в бессилье,
Мглу на голой земле,
Или проще – в Россию:

Вся Россия во мгле [2, с. 272].

Трагедийна «Поэма причастности» (1982) Коржавина с эпиграфом из М. Цветаевой: «Не человек – кто в наши дни живет». В ней раздумья поэта о бесславном Афгане, за который кремлевские старцы «Платят юностью нашей,/ Нашей кровью и болью,/ Нашим духом и телом/ И наверно, судьбою/ Нашей Родины в целом». Поэма построена как монолог афганца-вертолетчика, расстреливающего с высоты даже женщин и детей. Но его вертолет сбит и загорелся, спастись он не смог:

Шли в навоз поколенья,
Мор и холод терпели,
Чтобы мы так над селеньем
Без опаски висели...

И в махине железной
Занимается пламя.
И мы рушимся в бездну,
Подожженную нами [2, с. 280].

Заглавие поэмы перекликается с ее идейным смыслом. В безопасном Бостоне с его, впрочем, тоже «безвоздушным пространством» поэт ощущает себя дезертиром Афгана:

Мы! Сбежать от бесчестья –
Чушь... Пустая затея.
Мы виновны все вместе
Перед Россией и с нею [2, с. 282].

По мнению Коржавина, виновники трагедии Афгана не только правители и солдаты, но и те, кого вроде бы война не касается: они уходили в науку, поэзию, даже правозащитную деятельность. Но своим молчанием они подали на блюде своих же детей кремлевским нелюдям.

Коржавин с гражданским негодованием и болью душевной видит за судьбой сбитого вертолетчика трагедию и его страны:

Меньше всех ты виновен,
Горше всех отвечаешь.

Как приходится сыну,
Если предки такие.
Как за все наши вины
Отвечает Россия [2, с. 284].

Поэт большого и честного таланта, Коржавин не камерный лирик, а поэт-гражданин. Он не виртуоз стиха, ошеломляющих рифм,

усложненных метафор. В его стихах покоряет глубина философских и социальных раздумий, искренность чувств, непритворная боль за человека, чистота нравственной позиции в благородно простом и строгом словесном выражении.

Думается, что все написанное о поэте репрезентует скорее всего фрагменты его огромного поэтического мира, обстоятельное монографическое изучение которого – дело будущего.

ЛИТЕРАТУРА

1. Колкер Ю. Гонфалоньер справедливости / Ю. Колкер // Нева. – 2005. – № 6. – С. 223-232.
2. Коржавин Н. М. Время дано: стихи и поэмы / Н. М. Коржавин. – М. : Художественная литература, 1992. – 319 с.
3. Коржавин Н. М. Годы / Н. М. Коржавин. – М. : Советский писатель, 1963. – 114 с.
4. Крыщук Н. Самое страшное – обидеть хорошего человека / Н. Крыщук // Звезда. – 2004. – № 4. – С. 202-212.
5. Латынина А. Андерсеновский мальчик – роль навсегда / А. Латынина // Новый мир. – 2003. – № 12. – С. 147-153.
6. Сарнов Б. Верность себе: послесловие / Б. Сарнов // Коржавин Н. М. Время дано: стихи и поэмы. – М. : Худ. лит., 1992. – С. 285-315.
7. Сарнов Б. Ему было что вспомнить / Б. Сарнов // Лехаим. – 2003. – № 5. – С. 50.
8. Сарнов Б. Начало диалога / Б. Сарнов // Лехаим. – 2007. – № 6. – С. 36.
9. Шитов А. Наум Коржавин. Я не считаю себя эмигрантом / А. Шитов // Эхо планеты. – 2006. – № 46. – С. 22-23.

Досліджено мотиви лірики, а також поем відомого сучасного російського поета Наума Коржавіна у світлі його творчої особистості на тлі його часу.

ИСТОРИЯ УКРАИНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

*Бондаренко Г.І., Клименко З.О.
(м. Слов'янськ)*

МІЖ ПОМИСЛОМ І ВЧИНКОМ (за п'єсою "Сватання на Гончарівці" Квітки-Основ'яненка)

Серед видатних представників нової української драматургії перше місце, безперечно, посідає Г.Ф.Квітка-Основ'яненко. Багатогранний творчий доробок митця завжди привертав увагу критиків, діячів літератури й театру. Значний вклад у вивчення творчого шляху драматурга внесли відомі літературознавці, серед яких – І. Айзеншток, М. Возняк, П. Волинський, О. Гончар, М. Жулинський, Д. Луцький та ін. Але констатуємо, що від початку 80-х років ХХ ст. стає все більш відчутною акцентуація спроб переосмислення людського буття. І сьогодні (230-річчя від дня народження митця) виникає потреба зняти певні стереотипи, які впродовж досить тривалого часу заважали об'єктивній оцінці творчої спадщини Квітки-Основ'яненка, зокрема його комедії "Сватання на Гончарівці". Предметом нашої уваги буде твір, який моделює процес випробовування особи, а змагання за право бути коханим перетворюється на змагання різних цивілізаційних стандартів життєвих вартостей.

П'єса "Сватання" (...на Гончарівці" додано вже постановниками) була написана в 1835 році, а через рік опублікована й надана для театральних вистав. Автор продовжував кращі традиції вертепу, драматургії І. Котляревського, європейської "міщанської драми" (Бомарше, Лессінг), коли в основі сюжету – наявність "любовного трикутника", матеріальні та соціальні перешкоди на шляху до одруження закоханих, щаслива кінцівка як перемога добра, кохання, допомога "третьої особи" (Скорик), яка своїм втручанням ставить все на свої місця.

"У побудові драматичного конфлікту, організації й спрямуванні дії втілюється просвітительсько-гуманістична ідея віри в людину, в силу її розуму й твердої волі" [2, с. 66]. Людина – творець власної долі. Сферою вияву драматичного стає насамперед внутрішній світ героїв, який розкривається в рефлексіях-монологів, пісенних партіях, базованих на характерному драматизмі народної пісні.

У творі Квітки-Основ'яненка простежується подвійна "двошарова" структура художнього конфлікту. По суті, зображення тих чи інших життєвих суперечностей – соціальних, соціально-побутових, родинно-побутових, любовних тощо – набуло в автора суб'єктивного забарвлення, а саме: воно переведене в суто просвітительське типове протиставлення нерозумності – розуму, нерозсудливості – обачності. Автор змушує подивитися на звичні категорії морально-етичної площини життя ніби зі зворотнього боку, відкидаючи традиційні оцінки їхнього змісту.

"Сватання на Гончарівці" можна віднести до розряду смішних, комічних драм, бо протистояння, яке побудоване на закономірній поразці дійсно комічного явища, не є властивим цьому твору. Адже мова йде не стільки про те, що красиву дівчину хочуть одружити з багатим, але дурним Стецьком, скільки про те, що її не хочуть віддати за бідного хлопця-кріпака.

Досить довгий час питання характеристики дійових осіб твору критиками розглядалися статично. Дещо порушити узвичаєний погляд на це дозволяє неупереджене прочитання тексту, сучасний підхід до висвітлення теми кохання.

Образ красивого, але бідного парубка Олексія традиційно подається в позитивному змалюванні. Але уважне прочитання п'єси дещо порушує цю ідилію. Адже Олексій, кохаючи дівчину, раз у раз домагається підтвердження того, що вона його любить. Найбільш непривабливо виглядає хлопець, коли, бажаючи похвалитися перед дядьком Скориком, яка в нього Уляна, говорить: "Ось розкажи йому як ти мене любиш..." [4, с. 292].

Чоловічий егоїзм, нерозуміння чи сліпота – що переважає у цій двозначній фразі? Дівчина кохає, але при чужій людині виявити своє відношення до Олексія їй не дає вроджене почуття цнотливості, людської гідності: "Ох, батечку, як же ви оце вгадали, що я його люблю?" [4, с. 292]. Взагалі, знайти цілісний позитивний чоловічий характер в українській класичній літературі нелегко: починаючи від Петра ("Наталка Полтавка" І Котляревського) ми простежуємо, що представники сильної статі дещо ущемлені, слабкі, інфантильні, часто нещирі й непослідовні у своїх діях.

Вичерпавши, як здавалося, всі аргументи в боротьбі за руку Уляни, Олексій вдається до провокації, погрожуючи покінчити з життям, коли дівчина стане дружиною іншого. Любов завжди передбачає цілий комплекс відносин: турботу, відповідальність, повагу до того, кого любиш. То як же можна кохати дівчину, щоб так діяти на її психічний стан, обвинувачуючи Уляну в своїй майбутній

смерті: "Гріх тобі Уляно! Занапастила ти мене!" [4, с. 252]. Для нього, як і для інших представників сильної статі, шантаж – це своєрідний вихід із безрадісної дійсності, можливість показати себе жертвою підступної дівочої інтриги. Його точно розрахований психологічний напад застає Уляну зненацька, змушує страждати, виправдовуватися.

У мотивації своєї поведінки людина часто керується тими цінностями, які в неї сформувалися в процесі життя й виховання. Для Уляни на першому місці стоять духовні цінності, а для Олексія – громадське признание, бажання будь-що одружитися з тією дівчиною, яка підніме його соціальний статус (вільна піде заміж за кріпака). Олексій має схильність до конфліктів та асоціальної поведінки, а також до неадекватності емоційних проявів.

Герой має дещо завищену самооцінку, самовпевненість, що особливо яскраво виявляється у сценах – діалогах його зі Стецьком. Підкреслена "ввічливість" (краще, незамаскована зневага до "суперника"), схильність до гетероагресії характеризує Олексія як особу, яка не може бути визнана позитивним персонажем.

Мстивість – схильність людини до ворожості у відповідь на причинене зло, але Стецько ніколи не провокував настільки Олексія, щоб останній так себе поведив ("...знайду та й задушу" [4, с. 298]).

У розмові зі Стецьком Олексій хизується перед дівчиною, доводячи, що саме він – кращий, дотепніший, розумніший врешті-решт. Але здається, що він аж занадто старався всіх у цьому запевнити. Взагалі-то, в українців не було прийнято глузувати з людської недорікуватості. Хвора людина завжди викликала бодай співчуття, тим більше, що Стецько був людиною незлобливою, щирою і аж ніяк не походив на ворога ні для Уляни, ні для Олексія. Саме Стецько ніби поставив останню крапку в дівочій долі, кілька разів повторивши "...кріпачка, кріпачка..." тобто, нерозумний, але прозорливий хлопець передбачив майбутнє Уляни, яке для неї приготував щиро кохаючий Олексій. Ціна кохання, його справжній сенс – складне питання, на яке відповісти кожен має по-своєму.

Для Олексія важливим є результат сам по собі – як віха його особистих досягнень, що мають цінність незалежно від думки оточуючих, тому будь-якими засобами він досягає згоди батьків Уляни на весілля.

Звісно, автора не цікавила соціальна зумовленість людських вчинків. Його ніби цілком влаштовував існуючий на той час суспільно-політичний устрій. Але Квітка-Основ'яненко як гуманіст і реаліст не міг не бачити і тієї, другої, реально існуючої сторони життя, де всюди панують гроші, "куди не подивись, усе вони на світі

орудують... з грішми дурня і почитують, і шанують лучче, чим доброго, розумного і роботящого..." [4, с. 304].

Власне, щастя молодих людей залежить не від рідних, а від зайшого відставного солдата Скорика, далекого родича Олексія. Критика зазначала, що батьки Уляни готові принести в жертву благополуччя дочки, аби тільки придбати майно. І цьому ніби "протистоять лише народна кмітливість, оптимізм і житейська мудрість" [5, с. 158] Скорика. Але чи так однозначно можна поцінувати вчинки колишнього солдата, спрямовані на зміну ситуації у сватанні? На чому базуються докази недоцільності женихання Стецька? Скорик просто замилує очі матері Уляни, хитрує, "ворожить", тобто поводить себе як досвідчений обманщик, який "добиває" просту, наївну Одарку. "Ти воєннав артикула не знаєш і усьо здор пореш. Паслушай меня. Я присяжнай чалавек: я не мажу неправди гаварить" [4, с. 310].

Якщо відкинути певну установку на комізм епізоду з ворожінням, стає зрозуміло, що майбутній шлюб засновується на брехні, ошуканстві. І навряд чи принесе це щастя молодим людям. За все в житті треба платити, отже й обман ще не раз відгукнеться в родинній долі Уляни та Олексія. Ілюзія благополуччя, щастя – це лише ілюзія. Життя ж вносить свої корективи, досить жорстокі, соціально загострені. Прізвище солдата – Скорик, скорий – швидкий, поспішний, непродуманий. Такими швидкими є дії, вчинки Олексієвого дядька. Його мовлення – тарабарщина, за якою ховається бита життям, неприкаяна людина, що не має ні пристанища, ні власної родини, ні, врешті-решт, майбутнього; через пісенну партію проходить жаль за змарнованим існуванням.

Традиційно критика подає негативну характеристику Стецька. Підкреслює його дурність, недалекість. На перший погляд це дійсно так. Але вдумливо прочитавши текст, робимо несподівані висновки: дурень, виявляється може бути спостережливим (...Се вже урагова мода стала, що усе за розумних хотять. Від сього і люди на землі переведуться. За дурних не йдуть, а за розумних нігде взяти...[4, с. 297], чесним, добрим, відвертим, по-дитячому наївним. Діалоги Стецька й Уляни, Стецька й Олексія, підсилені різними порухами й діями, підкреслюють неоднозначність цієї постаті, смішної й трагічної водночас. На думку І.Франка, образ дурнуватого Стецька виписаний жваво й дотепно. Саме Стецько робить справедливий висновок про необдуманий вчинок дівчини та результат її одруження з кріпаком:

Тепер же ти, Уляно,
Ось мене послухай:

Ой плач тепер, небого,
Потилицю чухай.
Жених твій крепак
(Нехай йому болячка!),
Через нього і ти стала
Не хто, як крепачка.
Крепачка, крепачка... [4, с. 318].

Квітка-Основ'яненко вкладає ці слова в уста дурня тому, що інші персонажі (розумні) не хочуть бачити очевидне; трагедію перетворення вільної людини в кріпачку.

Хоч є відкритість, ясність фабульного матеріалу, але твір не має однозначного трактування. Можна зауважити мелодраматизм, сльозливість та митець все ж лишає відкритим питання морально-етичної сторони життя. Квітка творить героїв, які мають складну душу та не простий характер. За оболонкою звичайного життя ховається індивідуальність, мотивація вчинків якої не поціновується однозначно, бо в одній людині між помислами та вчинками міститься і любов, і егоїзм, і інфальтильність, і навіть жорстокість.

Таким чином, персонажі комедії "Сватання на Гончарівці" позбавляються стереотипних характеристик та виявляються здатними викликати певні душевні зрушення і в сучасного читача (глядача).

Вплив творчості Г. Квітки-Основ'яненка на весь подальший процес розвитку української драматургії другої половини ХІХ століття – безсумнівний. Заслуга митця полягає також в тому, що він перший підтримав і розвинув мовну традицію "Наталки Полтавки", широко використав мову фольклору, збагатив українську драматургію новими жанрами ("сентиментальна драма", "нравственно-сатирическая комедія", "комическая опера").

Квітка-Основ'яненко був не лише талановитим драматургом, а й вдумливим дослідником ментальності українського народу. За допомогою вивчення психології народу, досконалого знання фольклорних джерел митець дивиться очима простого люду на події реального життя.

Зображення національного у драматургії Квітки було "результатом його впевненості в утвердженні ідей народності, яка уособлювала в собі погляди простого народу на загальнолюдські цінності" [1, с. 79].

Г. Квітка-Основ'яненко – перший український комедіограф. Його драматичні твори є синтетичними, бо поєднують у собі ознаками різних жанрів: комедії, інтермедії, "міщанської драми", комічної опери. Кращою серед інших є п'єса "Сватання на Гончарівці" (1835),

яку автор назвав "малоросійської оперой". Цей жанр вимагав введення "місцевого колориту", героя з народу, вільної композиції. Музика, пісні не лише передають настрої персонажів, але й служать їх характеристикою. Водночас "Сватання на Гончарівці" своїми рисами близьке до "міщанської драми", яка була досить популярною в європейській літературі. Така драма повинна була зображати життя людей "третього стану" в серйозних, драматичних конфліктах морального чи соціально-побутового характеру.

"Незважаючи на певну, зумовлену історичними обставинами, особливостями особистого світобачення ідейну обмеженість, драматургія Квітки-Основ'яненка й сьогодні має значну естетично-пізнавальну цінність, а "Сватання на Гончарівці" – найрепертуарніша п'єса на сучасній сцені" [3, с. 49].

ЛІТЕРАТУРА

1. Буторіна Н. Національні мотиви у творчості Григорія Квітки-Основ'яненка / Ніна Буторіна // Слово і час. – 2005. – № 6. – С. 76–83.
2. Гончар О. Природа художнього конфлікту в комедії Г. Квітки-Основ'яненка "Сватання на Гончарівці" / Олексій Гончар // Дивослово. – 2003. – № 11. – С. 66–67.
3. Луцький Ю. Драматургія Г. Ф. Квітки-Основ'яненка і театр / Юрій Луцький. – К. : Мистецтво, 1978. – 159 с.
4. Квітка-Основ'яненко Г. Ф. Вибрані твори / Григорій Федорович Квітка-Основ'яненко. – К. : Молодь, 1983. – 328 с.
5. Козлов А. В. Українська дожовтнева драматургія. Еволюція жанрів : навч. посібник / Анатолій Васильович Козлов. – К. : Вища шк., 1991. – 200 с.

Автори статті, желяя привлечь внимание к творческому наследию известного драматурга Г. Квитки-Основьяненко, призывают посмотреть на героев пьесы "Сватанье на Гончаровке" глазами современного читателя.

*Жижченко Л.Б., Сушко О.І.
(м. Слов'янськ)*

ЖАНРОВЕ НОВАТОРСТВО У ПОВІСТІ О.КОБИЛЯНСЬКОЇ „ЦАРІВНА”

Розвивати тему української інтелігенції продовжує друга повість Ольги Кобилянської „Царівна” (1896 р.), над якою письменниця працювала одночасно з повістю „Людина”. Деякі образи,

елементи сюжетних конфліктів повісті „Людина” увиразнилися в повісті „Царівна”. Так, Наталка Веркович нагадує Олену Ляуфлер, Василь Орядин – Стефана Лієвича, пані Марко має спільні риси з Маргаретою, а незгоди Наталки з родиною її опікунів Івановичів нагадують суперечки Олени з її сім'єю. Але за глибиною проблематики, характером освоєння життєвого процесу, способом відтворення внутрішнього світу героїв та новаторською формою викладу художнього матеріалу повість „Царівна” стала подальшим кроком у творчій еволюції О. Кобилянської. І. Франко відзначав, що це перша у нас повість, основана не на інтригах та любовних пригодах, а на психологічній аналізі буденного життя пересічних людей.

Метою нашої розвідки є з'ясування жанрових особливостей повісті „Царівна”.

Поставлена мета передбачає реалізацію таких завдань:

– розглянути формозмістову структуру повісті О. Кобилянської „Царівна”;

– схарактеризувати жанрове новаторство повісті.

Повістю „Царівна” О. Кобилянська остаточно пориває з повістєвою жанровою традицією XIX ст. Чи не вперше в українській літературі в цій повісті людина постає у всіх складних взаєминах зі світом: природним, духовним, культурним, соціальним. Письменниця відходить від зображення людини в її конкретно-історичних рисах, від типізації героя, від принципу соціального детермінізму в показі характерів, від прояву людської психіки як наслідку впливу матеріальних, економічних та соціальних чинників, від розуміння людської душі як вторинної в життєвому процесі.

Манеру об'єктивно-епічної авторської розповіді чи опису в зображенні дійсності письменниця змінює суб'єктивною оповіддю (формою викладу повісті „Царівна” є щоденник).

Категорія народного оповідача, завдання якого було донести правду про життя та свідомо зорієнтувати слухача (читача) на народний морально-естетичний ідеал, поступається місцем наратору-інтелігенту, який водночас і дійова особа повісті.

Мотиви поведінки героїв, рушійні сили їх діяльності обумовлюються не соціальними чинниками чи тугою нерозділеного кохання, а морально-естетичними настановами особистості, ірраціональними та інтуїтивними актами, почуттями, переживаннями, настроєм героїв.

За жанром „Царівну” визначають як повість (О. Маковей, О. Грицай, М. Комишаченко, С. Павличко та ін.), як „великий

психологічний роман” (Л. Українка), як оповідання (О. Кобилянська). У світлі сучасної генології „Царівна” – „типова”, „чиста форма повісті”. На думку О. Галича, цей жанр пов’язують із творами біографічного характеру, різними художніми хроніками (наприклад, повість О. Кобилянської „Царівна”, написана у формі щоденника) [2, с. 269]. До жанру повісті „Царівна” тяжіє в силу таких характерних ознак: етологічної проблематики, структурної організації (відсутність напруженої наскрізної дії, виразної хронікальності сюжету, типу характеротворення). Власне і основна вага в „Царівні”, як у типовій повісті, перенесена на статичні компоненти (положення, фіксовані душевні стани), на описи природи, на філософські роздуми, а не на сюжетну колізію. Для О. Кобилянської характерна манера спокійної, неквапливої оповіді, а не показ динамічних жанрових сцен.

Незаперечним жанровим новаторством повісті „Царівна” є те, що тогочасна буковинська дійсність в ній зображується не з точки зору всезнаючого оповідача, а подається крізь призму світогляду та чуття головної героїні Наталки Веркович.

Жанротворчим чинником повісті, який обумовлює її формозмістову структуру, є не показ життя української інтелігенції, а відтворення характеру головної героїні Наталки Веркович, який розкривається через духовно-психологічну сферу самої авторки О. Кобилянської (автобіографізм повісті незаперечний). І хоча в „Царівні” в порівнянні з повістю „Людина” образи представників тогочасного українського суспільства індивідуалізуються й конкретизуються, для авторки вони не є самоцінними. Їх окремі характерологічні риси показані О. Кобилянською настільки, наскільки вони увиразнюють і відтіняють характер головної героїні. За слушним визначанням Н. Томашука, суспільне середовище привертає увагу письменниці насамперед із ідейного та морально-етичного боку. Письменниця намагається розкрити переконання персонажів: регулюючі принципи їхньої поведінки, їхні характери, психологію. Звідси й головна увага в повісті приділяється питанням духовного становлення особистості.

Для реалізації новаторських художніх завдань О. Кобилянська обирає форму щоденника (по суті це внутрішній монолог Н. Веркович). Така форма викладу давала можливість письменниці безпосередньо фіксувати епізоди й ситуації, в які потрапляє героїня, та „зсередини” розкрити життя її душі. Наголосимо, що виклад матеріалу від „Я” героїні не завжди й не до кінця витримується через те, що характери героїв розкриваються переважно через діалоги, яким письменниця надає першочергового значення. Суб’єктивна оповідь

поступається місцем об'єктивному викладу тоді, коли О. Кобилянська, характеризуючи свою героїню, надає слово іншим персонажам. Так, думки місцевих обивателів про поведінку Наталки під час похорону пані Марко озвучує Оксана, близька приятелька Наталки. Розмивають щоденникову оповідь описи побутових епізодів (замальовка з життя румунки як контраст до Наталчиного), описи природи тощо. У канву щоденникового викладу письменниця вкрапляє епістолярій (лист тітки до Наталки, лист Івановича до дружини).

За визначенням самої авторки, „Царівна” – це „повість **чуття**, сама фабула є річ побічна” [4, с. 330]. На цій підставі О. Кобилянська не погоджувалась з М. Грушевським, який послуговуючись фабульною основою повісті, у постаті Наталки Веркович побачив чергове втілення архетипу Попелюшки ” [3, с. 176].. Справді, якщо взяти до уваги лише низку повістевих подій (зовнішній сюжет), то схема Попелюшки проглядається (Наталка проходить шлях від компаньйонки до „царівни”), але якщо художній аналіз зосередити на сутності характеру героїні, зважаючи на те, що основним жанротворичим чинником повісті „Царівна” є моделювання характеру (у літературі характер – це особистість в аспекті цінностей), то повість „Царівна” – зразок неklasичного твору повістєвого жанру. На думку О. Кобилянської, в її повісті представлена „нова” жінка, правдиве щастя якої не обмежується лише шлюбом.

Уперше в історії українських життєписів автор надає своєму героєві, більш того героїні-жінці право на саморозвиток, на духовне „самостворення”. Усюдисуща постать автора властива літературі ХІХ ст. зникає, немає навіть натяку на його імпліцитну присутність. „Я” героїні у світлі такої оповіді постає без тлумачень і коментарів, таким, яким воно є насправді. Кут зору Наталки Веркович, як авторки щоденника, спрямований на безпосередню фіксацію порухів власної душі, на відтворення думок та ірраціональних асоціацій. Постаті інших героїв (сім'я Івановичів, В. Орядин, пані Марко, лікар Марко та ін.) – це лише суб'єкти, які дають поштовх для філософсько-романтичних рефлексій головної героїні.

Тому, навряд чи можна погодитись з А. Комишаченком, який основний психологічний конфлікт повісті визначає як проблему взаємин Наталки Веркович та Василя Орядина ” [6, с. 407]. У традиційному розумінні конфлікти як такі в повісті майже не зазначені. На сторінках повісті не знаходимо й процесу ідейних шукань героїні (внутрішній конфлікт). Перед читачем постає цільна, вольова в своїй суті особистість, яка має усвідомлену життєву

позицію (бути собі ціллю), а пізніше віддати своє життя або одному, або праці для широкого загалу. За О. Кобилянською, духовне та соціальне відродження українського суспільства почнеться із удосконалення та духовного само створення окремої особистості. Цю думку письменниця буде проводити в усіх своїх повістях із життя інтелігенції („Через кладку”, „Ніоба”). Проте як саме героїня буде служити жінкам, в повісті не розповідається. В. Орядину вона пропонує укласти список необхідних книг із різних галузей знань для українського жіноцтва. Сама вона пише повість із жіночого життя. Знов таки, про що повість, та які сюжетні колізії мають надихнути українське жіноцтво на шлях діяльного духовного „різьблення” читачеві невідомо. О. Кобилянська лише звертає увагу читача на те, які враження справила повість на її подруг під час читання. Заповітне бажання Наталки „всіх українців бачити орлами”, її обурює, що „ми така низькодумаюча маса, що не вміє одушевлятися? Та маса з самого очікування і невільничої податливості запала в нидіння... Ми не горді, ми наймити...” [5, с. 279].

Очевидно, роль національного апостола в повісті „Царівна” мав втілити В. Орядин Але, як відомо з тексту, він еволюціонує марксиста-соціаліста до кар’єриста і міщанина. Розвинути типи національно свідомої інтелігенції в повісті „Царівна” О. Кобилянській не вдалося, хоч її Н.Веркович, „alten ego” письменниці, людина національно свідома. Взяти до уваги хоча б той факт, що героїня вибачила В.Орядинові нанесені їй особисті образи, але стосунків із донькою „тої нації”, яка гнітила рідний їй народ, не вибачила. Вона розірвала всі стосунки з В. Орядиним, коли той уклав шлюб із полькою Вандою.

Сюжетне моделювання повісті новаторське. У полі зору О. Кобилянської духовна історія Н. Веркович. Зовнішній подієвий сюжет при цьому лише окреслюється: знайомство Наталки з Василем Орядиним, розірвання заручин із професором Лорденом, переїзд на помешкання до пані Марко, смерть пані Марко, відмова в друкуванні рукопису, шлюб із лікарем Марком. Усі події в повісті пов’язані лише з головною героїнею. Авторці важливо показати, як діє, а головне, що відчуває і думає Н.Веркович у різних обставинах і ситуаціях, бо, як зізнається сама Наталка, її історія – це не те, що вона пережила, лише те, що вона передумала головою і серцем. Внутрішній сюжет, отже, складає низка думок, рефлексій, переживань, спостережень та глибокого аналізу життєвих ситуацій.

На прикладі Н.Веркович письменниця намагається розкрити сутність нової жінки та її роль у суспільстві. У “Царівні”

О.Кобилянська виводить розуміння жіночої природи поза межі біологізму та дарвінізму. Як слушно зауважує Т.Гундарова, письменниця змінює традиційні культуротворчі ролі чоловіка та жінки. „Логічно, – пише науковець, – було б прийняти діонісійську жіночу натуру, нестабільну й поверхову. Однак О.Кобилянська надає саме жінці роль формуючу й моделюючу, іншими словами культуротворчу” [2, с. 39]. Мета життя Н.Веркович виховувати з себе вищу людину – повноцінного культурно національно свідомого індивіда, який не належить „комусь”: „Я була завзята, горда, честолюбива, не хотіла ні за що в світі бути тим „нічим”, о котрім говорив Муньо з такою погордою. Я не хотіла, щоби мені аж мужчина надав смисл і значення” [5, с. 98]. Бажання бути “кимось”, а точніше – царівною власної долі – є провідним мотивом у моделюванні характеру Н.Веркович. Раз ідентифікувавши себе з ролю царівни, героїня переносить її на власний спосіб життя та на стосунки з іншими людьми. “Свобідний чоловік” з розумом стає життєвим ідеалом Н.Веркович, яка щиро прагне самоздійснитися, дійти до свого “полудня”.

Під впливом яких саме чинників формувалися життєві пріоритети героїні в повісті майже не зазначено. Але із небагатьох згадок дівчини про свою родину стає зрозумілим, що вона походить із культурного середовища. Найсвітлішою згадкою є образ матері-красуні. Це означає, що позитивні естетичні враження, отримані в дитинстві, заклали міцні підвалини майбутнього розвитку духовних прагнень Наталки. У хвилини розчарування вона звертається до бабуні та шукає в ній підтримки (ще одна тепла згадка пов’язана з роками дитинства). Можна лише припустити, що сирітство послужило обставиною швидкого формування згартованого характеру героїні. Усі колізії в сюжеті розгортаються так, щоб ще раз підкреслити вагомість намірів та прагнень сходження героїні до свого “полудня”.

Першим серйозним проявом неприйняття “буденного щастя” була відмова В.Орядину, який пропонував Наталці їхати на село і жити для власного задоволення. Ще одним вагомим кроком, який засвідчує про свободу самостійного вибору, був розрив заручин із Лорденом. Цим вчинком Наталка протиставила собі своїх родичів і втратила елементарну соціальну та фінансову підтримку. Під своїм минулим героїня підвела ризик, де вона змушена була притлумлювати своє духовне естество. Умовно повість ніби поділяється на дві частини, закінчення яких несуть різне смислове навантаження. Якби письменниця завершила свою повість від’їздом Н.Веркович до Ч, то читач побачив би лише окремі кроки життєвої програми героїні: бути

собі цілю. Друга частина якраз розкриває особливості втілення всіх задумок героїні, коли вона, врешті решт, досягає свого полудня.. Що ж допомагає героїні гідно подолати всі випробування, всупереч всьому мати те, чого буденні люди не мають: “Чисте, невизичене, вроджене світло душевне, що позолочує все, на що лиш упаде”.

Для дівчини тогочасного міщанського середовища розрив із традиційною жіночою роллю був нетиповим. Письменниця кілька разів наголошує, що Наталка цілковито відрізняється від своїх ровесниць та інших людей. Показово, що дівчина “чулася старшою серед своїх ровесниць”, її часто бачили в колі старших чоловіків. Проте модернізація героїні аж ніяк не означає що вона „зарозуміла”. Коли їй після смерті пані Марко потрібні були кошти, вона не цурається буденної роботи. Але, знов таки, героїня страждає не скільки від бідності та праці, скільки від зневажливого ставлення до неї оточуючих через її соціальне положення. Так, Наталку ображає, коли мати однієї з учениць ткнула їй для поцілунку руку, а румунка з висоти свого статусу в суспільстві ніби зробила їй ласку своїм спілкуванням. Як відомо, Наталку не злякала роль компаньйонки, хоч відомо, який суспільний осуд викликає це становище. Навіть “вищий чоловік” Марко не був у цьому винятком. Повістева логіка розвитку подій все ж доводить, що шляхетні прагнення перемагають не тільки обставини, а й усталені традиції. Волею щасливого випадку для пані Марко Наталка стала донькою, а не компаньйонкою.

У фіналі Наталка підтверджує свій статус царівни власним способом життя, творчими успіхами та обопільним коханням з „вищим чоловіком” Марком.

Повість є новаторською в зображенні духовно-емоційних стосунків між персонажами, у яких втілилися власні емоційні експерименти О.Кобилянської. На думку Ф. Ніцше, у справжньому чоловікові ховається дитя, яке хоче гратися, натомість сама жінка – його іграшка. Але, як слушно зауважає Т.Гундорова, у О. Кобилянської грається сама жінка. ” [2, с. 40]. Суб’єктами гри та експериментаторства є сама героїня та близькі до неї люди. У класичному розумінні в повісті навряд чи можна говорити про стосунки Наталки з В. Орядиним. Великою мірою він суб’єкт для споглядання, а не рівноправна постать для живого спілкування. Уповдовж усього сюжетного часу герої зустрічаються 6-7 разів. Решту вони перебувають на значній відстані один від одного. Але Н.Веркович сама не бажає зближення. “Бо, коли б ми були й побралися, – говорить вона Орядину, – певно тяжко працювали б, певно, отупіли потроху, збайдужніли, – а так нема в моїм житті лиш

жодного “закінчення” і “історії”. Я й боюся якого там “закінчення”, мені здається, що коли б воно настало, зачинились би мені двері до всіх сфер думання назавсідги, ні у мене не прихильна натура до того”[5, с. 269]. Отже, В.Орядин особа, яка дає “ поживу для думання”, особа, яку героїня прагне виховати в душі “вищої” людини. Він зрештою чоловік, фізична сутність якого дає можливість споглядати за власною чутливістю (письменниця часто наголошує на реакціях, які викликає В.Орядин у Наталки). Відзначимо, що сприйняття В.Орядина героїнею досить мінливі: від захоплення до розчарування, від щирої прихильності до відрази.

Спершу в Наталки виникає бажання йти в житті поруч із Орядиним: „з ним хочу здійматися по через усі перепони, усі труди, по через увесь бруд життя, хочу літати, дібратися до щастя, до “полудня” [5, с. 83]. Пізніше героїня запитує сама себе: „Чим він мені? І люблю і не люблю, і притягає і відхиляє мене. А одно таки не можу забути, іменно того, що він син того самого народу, котрого вірною донькою є я” [5, с. 134].

Ще пізніше дівчина приходить до думки, що “ідеалізуючий” простір творить часто якийсь ”фантом”, не подібний навіть до живої тої істоти, що збунтувала нашу душу до глибини. „Саме так ведеться мені з Орядином. Дивлюся на нього цілком іншими очима і не знаю, чи моя уява віддалялася від його і любила щось цілком інше, чи він змінився справді так сильно? Одне лише певне: таким не є, як жив в пам’яті моїй” [5, с. 123].

Подібна схема відчуття-ставлення до Василя розігрується в повісті не один раз, аж доки увага рефлексуючої героїні не переходить на Марка, ставлення до якого зовсім відмінне від ставлення до Орядина. У стосунках з Марко елемент гри зникає, бо його героїня сприймає як повноцінного подружнього партнера. У відносинах Марка та Наталки О.Кобилянська втілює своє розуміння любові-дружби .З ним Наталка втілює в життя омріяний ідеал жіночого щастя і стає царівною власної долі.

Отже, повість О. Кобилянської „Царівна” уперше в українській літературі репрезентує нову жінку – духовно багату, внутрішньо гармонійну, здатну розірвати окуви традицій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Галич О. Теорія літератури: підручник / О. Галич. – К. : Либідь, 2001. – С. 488.
2. Гундарова Т. *Femina Melancholica*: стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської / Т. Гундарова. – К. : Критика,

2002. – С. 271.

3. Грушевський М. Новини нашої літератури: „Царівна”, Оповідання О. Кобилянської / М. Грушевський // ЛНВ. – 1898. – . –

Кн. 3. – 1898. – С. 174-180.

4. Кобилянська О. Ю. Твори: у 5-ти т. / О. Ю. Кобилянська. – К., 1963. – . –

Т.5. – 1963. – С. 776.

5. Кобилянська О. Ю. Твори: у 2-х т. / О. Ю. Кобилянська. – К. : Дніпро, 1988. – . –

Т.1. – 1988. – С. 513.

6. Матеріали до вивчення історії української літератури: у 5-ти т. – К. : Радянська школа, 1961. – . –

Т. 4. 1961. – С. 505.

7. Томашук Н. О. Ольга Кобилянська: Життя і творчість / Н. О. Томашук. – К. : Дніпро, 1969. – С. 238.

Стаття продовжує цикл публікацій о творчестві О. Кобилянської. В даному дослідженні розглянуті новаторські особливості повісті О. Кобилянської „Царівна” на прикладі аналізу поезії її творчості.

Лисенко-Ковальова Н.В.

(м.Слов'янськ)

«РОЗМАЇТНЕ ГРОНО РОДИНИ ДРАГОМАНОВИХ»

(за спогадами Олени Пчілки)

Олена Пчілка, Ольга Петрівна Косач, славна сестра Михайла Драгоманова, більше відома як мати Лесі Українки – поетеса, автор прозових та драматичних творів, перекладач, науковець, фольклорист, етнограф, публіцист, видавець, активна громадська діячка. Також вона є автором спогадів про видатних особистостей української культури – М.Старицького, М.Лисенка, М.Драгоманова, М.Кропивницького, О.Сластіона, Д.Яворницького. Саме ці матеріали є цінними джерелами для дослідників. Художню творчість, видавничу, літературно-критичну та перекладацьку діяльність Олени Пчілки досліджували В.Агеєва [1], Л.Дрофань [2], М.Тарнавська [5], О.Камінчук [3], Є.Шабліовський [4].

Перед нами стоїть завдання – за спогадами Олени Пчілки розглянути «розмаїтне гроно родини Драгоманових», проаналізувати обставини виховання дітей у сім'ї, стосунки з друзями.

Вперше «Спогади про Михайла Драгоманова» було надруковано

в журналі «Україна» в 1926 році. Спогади склалися з 4 частин («Попереднє слово», «Рід», «Оточення і хатня наука», «У полтавських школах»), залишилися незакінчені, бо були доведені тільки до вступу Михайла Драгоманова в університет.

У «Попередньому слові» Олена Пчілка зображує чудовий краєвид, який розкривається перед читачем, якщо «дивитись... з високого узгір'я стародавнього, гетьманського міста Гадяча» [4, с.399]. Ми бачимо, як у великій долині «сестриця Грунь вибігає з очеретів і перед самим Гадячем впадає Пслові в обійми, доповнюючи його води чистою, блакитною течією...» [4, с.399]. А на останньому горбочку, поблискуючи золотим хрестом, стоїть маленька церква, присвячена архангелові Михайлові, який є патроном міста [4, с.399]. Якщо повернутися ліворуч від Драгоманівської гори, то побачимо білі хатки, які розбіглися по підгір'ю разом з садочками аж до гадяцького Подолу. А на самій Драгоманівській горі стоїть «старосвітське дворище з забудуванням під солом'яними стріхами. У більшому будинку, що стоїть повернений причілком до тихої, невеличкої вулички, омаяний давніми шовковицями та акаціями, народився Михайло Драгоманов» [4, с.400] (український вчений, історик, соціолог, етнограф, літературний критик, публіцист – Н.В.Л.-К.) у 1841 році. До Олени Пчілки у 1918 році звернулися три українських видавництва з проханням написати спомини про Михайла Драгоманова. І тільки в 1926 році з нагоди 25-літніх роковин смерті брата Михайла Ольга Косач-Драгоманова подала свої спомини у часопис «Україна», хоч і нелегко було «ворушити спогади минулого, – чи ясного, та вже не вертаного, чи смутного, – та живучого!..» [4, с.401].

Перш ніж говорити про Михайла, Олена Пчілка вирішила розказати про весь рід Драгоманових. Рід бере свій початок із Греччини від заволока, по національному походженню грека, який служив при гетьманському уряді Богдана Хмельницького в Чигирині [4, с.401]. Також у частині «Рід» Олена Пчілка тлумачить слово «драгоман», яке в первісному змісті означало перекладача або людину, причетну до якоїсь місії, посольства, урядовця для справ дипломатичних [4, с.402]. Загальна назва стала власною, а «родове прізвище Драгоман і Драгоманов зостанеться двоїстим: ...по-московському – Драгоманов, а селяни й міщани нашого рідного полтавського кутка казали й кажуть «Драгоман» або «Драгаман» [4, с.402]. Також Олена Пчілка описує первісне гніздо Драгоманових, гарне село, в семи верстах від Гадячого – Монастирські Будища (теперішня назва села – Малі Будища – Н.В. Л.-К.). Саме в будиській

оселі в подружжя Драгомана та Колодяжинської народився батько Михайла й Ольги Драгоманових – Петро Якимович, а «опріч цього найменшого сина... було в нашого діда ще двоє старших синів – Олексій і Яків; була й дочка Ганна («Анна Акимовна»)» [4, с.403]. Дід Яким дочку нікуди учитись не посилав, а видав заміж за гадяцького купця Ялового, який був «доволі багатий, мав свою крамницю у Гадяцькому, де торгував переважно рибою та сілля, що привозилися з Криму» [4, с.403-404]. Ганна Якимівна, залишившись ледве грамотною, «ходила по-міщанському і говорила «по-простому», себто мовою українською» [4, с.404].

Син Олексій навчався в Гадячому, тому що Яким Драгоман сподівався передати господарство старшому в роді, коли настане час. Менші ж сини відправилися здобувати освіту до столиці, де поступили у «видатніші школи: Яков – до військової, а Петро, згідно з бажанням батьковим, – до «Училища правоведення», що випускало вчених правників та дипломатів» [4, с.404]. Після закінчення навчання брати залишилися в Санкт-Петербурзі. Яків став офіцером і учасником руху декабристів одночасно. За те, що належав до товариства «З'єднаних слов'ян», був ув'язнений у Петропавлівській фортеці, засуджений на довічне заслання і звідти не повернувся. Петро ж, одержавши при військовому міністерстві посаду «вченого юриста», пропрацював до 1838 року і повернувся з Петербурга. коли помер батько. Сини поділили спадщину: будиська садиба дісталася старшому, Олексієві, а Петрові залишився хутір Сергіївський, який був далеко від Будищ і від Гадяча. Тому «Петро Якимович Д-ов наважив оселитися в Гадячому. Купив він собі там простеньку садибу в одного міщанина з готовим домочком, ... задумав одружитися» [4, с.406] з панночкою-сусідкою, Єлизаветою Іванівною Цяцьківною, дочкою «полтавського дворянина, поміщика середньої руки Гадяцького повіту» [4, с.406].

Батьки Олени Пчілки оселилися в досить просторому, перебудованому будинку з садочком, в якому дід Іван Прокопович Цяцька між грушами та шовковицями поставив десяток вуликів. До гадяцької оселі прилучився хутір Підварок, який дістався у спадок від поміщиків Стишевських. Сім'я Драгоманових жила в Гадячі, а на хуторі «завели хазяйство: поставили господарську будівлю, завели чимало скота...» [4, с.408-409]. Поки Єлизавета Іванівна клопоталася господарством, Петра Якимовича обрали земським суддею. Серед дворянства Гадяцького повіту Петро Драгоманов здобув репутацію «непевного», який тягне руку за біднотою і виступає проти «своїх», бо одного разу підтримав позов рідних дівчини, яку за наказом поміщика

на смерть закатували різками за нібито вкрадену нею коштовну річ (що пізніше знайшлася) [4, с.409-410]. Деякі ж справи були зовсім забавні, про що неодноразово згадував Михайло Драгоманов у своїх творах.

Олена Пчілка в частині «Оточення і хатня наука» детально зупиняється на родинних стосунках. Так, вона наголошує на тому, що батько не дуже родичався з братом Олексієм, а тиха, сумирна тіточка Ганна Якимівна частенько приходила в гості до Драгоманових. Щодо родичів з маминої сім'ї, то їх приїздило чимало: дві сестри та два брати (Костянтин Іванович і Петро Іванович). Після їхньої смерті «припинився мамин цяцьківський рід» [4, с.412]. Також бував у гостях Онуфрій Лукич Стешевський, дядько Єлизавети Іванівни Драгоманової, який ходив у якомусь брунатному жупанку і постійно привозив із собою гітару, яку називав бандуркою [4, с.412].

Але найцікавішою постаттю, на думку Олени Пчілки, була бабуся Федора Петрівна, дружина по другому шлюбі Івана Прокоповича Цяцьки, яка хоча і була мачухою, але дуже любила сім'ю чоловіка [4, с.112]. Михайло Драгоманов прозвав бабушку «XVIII вік», бо «щось в ній нагадувало той час» [4, с.413]. Федора Петрівна завжди говорила українською, а в кладовій у великій скрині зберігала книжки XVIII ст.: французькі романи і твори в російському перекладі. Михайло Драгоманов із великою охотою зачитувався тими давніми книжками.

Крім рідних, Олена Пчілка згадує про найближчих приятелів родини Драгоманових (сім'ї Кучинських, Ковалевських, Ставицьких, Чижевських). А із сім'єю Кучинських не тільки приятелювали, а ще й породнилися (дочка Кучинських Людмила стала дружиною Михайла Драгоманова – Н.В.Л.-К.). «Великим» же приятелем Петра Драгоманова був Петро Васильович Ставицький, який був «дуже добре освічений, мав багато книжок, мінявся ними з нашим батьком (журналами, альманахами),.. дбав про якусь більшу культуру в господарстві свого маєтку, навіть розводив багато винограду» [4, с.415].

Петро Драгоманов немало часу й уваги приділяв дітям. Їх було шестеро: «найстарший син Михайло, підстарший –Іван, три дочки – Варвара, Ольга і Єлена та найменший син Олександр» [4, с.416]. Мати, Єлизавета Іванівна, доглядала за допомогою няньок, а про духовний розвиток і про науку дбав тато, Петро Якимович [4, с.416]. Діти виростили «в дуже близькім оточенні...дворової челяді і взагалі дрібної гадяцької людності» [4, с.416], у стихії українського слова, пісні, казки, національних обрядів: колядування, посипання,

запросини на весілля, ігри на великдень (у хрещика, в короля) [4, с.417]. Олена Пчілка, аналізуючи «особисті вподобання оповідачів», виділяє три види народних казок: казки про тварин (любила оповідати казки «звіриного епосу»: про лисичку, про козу, вовка нянька, бабуся Марина), чарівні або фантастичні казки («молодий хлопець Кіндрат любив оповідати казки «циклу героїчного»: про бійки з трьохголовими зміями, про ворожбитів, вовкулак» [4, с.417], казки побутові та соціально-побутові (розказувала Єлизавета Іванівна, «пригадуючи деякі приповідки, принесені ще з Цяцьчиного хутора, .. чи про ледачу господиню, чи про хитрого цигана» [4, с.417]. Перед читачем – «перший день Різдва», «перший день Нового року», «весілля», «розповідання снів» [4, с.417-418]. Але, на жаль, в українську стихію вривається московщина. Тому грамоти Петро Драгоманов навчав своїх дітей за російськими підручниками, бо «не доходила ніяка література українська» [4, с.419]. Діти читали й вчили напам'ять твори О.Пушкіна, М.Лермонтова, М.Гоголя (найулюбленіший письменник Петра Драгоманова – Н.В.Л.-К.). Як зазначає Олена Пчілка, батько розвивав інтелектуальні інтереси дітей, тримаючи в хаті атмосферу інтелігентності (виписував газету «Санкт-Петербурзькі весті», журнали «Библиотеку для чтения», альманахи; зробив цілі зшитки з виписками відомостей юридичних, історичних, спостережень славетних мандрівців, скорочений переклад якогось вислідку про Велику Французьку революцію) [4, с.422-423]. Також Петро Драгоманов цікавився етнографією: разом з двома гадацькими письменниками – А.Метлинським, М.Макаровським – записав українські пісні. Амвросій Лук'янович доводився свояком Єлизаветі Драгомановій (по її материнському роду Стишевських – Н.В.Л.-К.), тому часто бував у гостях, «власне знався з татом... охоче бачився й розмовляв» [4, с.424], а Михайло Михайлович був близьким сусідом: він приятелював із Петром Драгомановим, а його сестри – з Єлизаветою. Як бачимо, «інтелектуальні інтереси» прищеплював Петро Якимович і своїй дружині: будучи наполовину неграмотною, бо не вміла писати, а могла тільки підписати своє ім'я й прізвище, Єлизавета Драгоманова, читати вміла і дуже любила читання, мовляла, що привчив її до читання наш тато...» [4, с.424].

Розвиваючи інтелектуальні здібності, Петро Драгоманов дбав і про морально-духовну гармонію стосунків із дітьми: «... в той час, коли повновладно панувало деспотичне право, коли з кріпаками можна було робити, що хотіти, – у нас ніколи нікого не били, ні з кого не знущались, в ту пору, коли в педагогіці шкільній і хатній *учити* мало собі синонім *бити*, – нас, дітей, не тільки ніколи не били,

а навіть ніякими іншими способами не карали; отже, ми виростили, не бачивши ніяких диких сцен розправи сильного з підвладним, старших родичів – з тілом і душею беззахисних дітей, для наставляння на добрий розум було тільки спокійне, лагідне слово» [4, с.425]. На думку Олени Пчілки, це досяглося завдяки природній лагідній вдачі Петра Драгоманова, завдяки його освіті та присутності у нього спогаданих вищих ідей [4, с.425].

Найкращий урок вищої педагогіки й гуманізму відбувся в 1859 році, коли викликали Петра Якимовича до Полтавської гімназії через провини його сина Михайла – учня останнього класу, якому загрожувало виключення за зухвале слово, сказане інспекторові, хоча залишалося два місяці до закінчення. Адміністрація гімназії запропонувала вибрати одне з двох: «або сина його, Михайла, виженуть з гімназії, не давши йому закінчити курсу і при тім без права вступу в якусь іншу школу, або нехай він, батько, висіче сина різками таки тут, у Полтаві в гімназії, щоб усім учням було відомо про ту кару, щоб вони не надилися допускатись «дерзкого» поведіння супроти свого начальства» [4, с.431]. Петро Якимович зостався вірним своїм переконанням, тому вибрав перше, «сказавши, що хоч йому дуже тяжко бачити велику перешкоду на синовому життєвому шляху, коли хлопець не зможе скінчити гімназії та йти далі, але він, батько, волить прийняти вже таке лихо, аніж висікти сина різками: не бито його малим, тим паче неможливо завдавати йому такої ганьби, коли він став дорослим юнаком. Нехай буде, що буде!» [4, с.431-432]. Михайла Драгоманова виключили з гімназії, але, за волею, «попечителя округи Пирогова, згодилися написати замість «исключается» – «увольняется» (ніби по своїй волі), через те зоставалось хоч право вступити в університет» [4, с.432]. І хлопець блискуче витримав іспити в Київському університеті Св.Володимира. Збулася чарівна мрія – Михайло став студентом [4, с.440].

Хоча спогади Олени Пчілки і залишилися незакінченими, але вони є цінним літературним документом, тому що авторка змальовує обставини виховання Михайла й Ольги Драгоманових та розкриває родовід Лесі Українки.

У подальших дослідженнях плануємо розглянути інші літературно-критичні праці Олени Пчілки про видатних діячів української культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агеєва Віра. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму: монографія / Віра Агеєва. – К.: Факт, 2003. –

320 с.

2. Дрофань Любов. «І правду й боротьбу благословити» (До 150-річчя від дня народження Олени Пчілки) / Любов Дрофань // Дивослово. – 1999. – № 6. – С. 50-54.

3. Камінчук Ольга. Олена Пчілка: аспекти творчої діяльності / Ольга Камінчук // Слово і Час. – 1999. – № 6. – С. 12-18.

4. Пчілка Олена. Твори / Олена Пчілка. – К. : Вид-во художньої літератури «Дніпро», 1971. – 465 с.

5. Гарнавська Марта. Ювілей Олени Пчілки та її англomовний дебют / Марта Гарнавська // Сучасність. – 2000. – № 1. – С. 100-108.

В статтє рассматриваються воспоминания Ольги Косач-Драгомановой о брате Михаиле, анализируются особенности воспитания детей в семье, а также раскрывается родословная Леси Украинки.

*Лапушкіна Н.П.
(м. Слов'янськ)*

РОМАН САВИ БОЖКА «В СТЕПАХ» В КОНТЕКСТІ ТЕОРЕТИЧНИХ ПРОБЛЕМ ІСТОРИЧНОЇ ПРОЗИ

Історичний роман і взагалі історичні твори – явище складне і неоднозначне. Воно вимагає ретельної уваги до усіх компонентів аналізу художнього твору в кожному конкретному випадку, адже передбачає порушення питань про особливості доби, у яку написаний твір, популярність та розробленість історичної тематики, рівень розвитку вимог до історичної прози та з'ясування критеріїв зарахування творів до історичних. Обґрунтованого розгляду вимагають тут питання жанрової специфіки, жанрової класифікації історичної прози, трансформації історичної правди в художню, межі використання вигадки та домислу, історичної концепції письменника.

У даній статті, студіюючи роман Сави Божка «В степах», маємо на меті розглянути ті вимоги, які висувалися до історичного твору в першій половині ХХ століття, з'ясувати проблеми, які поставали перед митцем у підході до реалізації творчого задуму, прослідкувати шляхи розвитку жанру. Названий роман викликав науковий інтерес, адже став предметом дискусій з приводу зарахування його до історичних творів.

На початку ХХ століття досвід у вирішенні проблем щодо теоретичних засад історичної белетристики був порівняно невеликим і, крім того, зміни в поглядах на літературу формували нове бачення

природи та ролі історичних творів (передусім через появу нових жанрових різновидів, наприклад, історико-революційного, історико-пригодницького роману). Це викликало тривалі дискусії з приводу зазначених вище проблем. Так, В. Державін, вказуючи на оновлення літератури та її нове призначення, вважав, що “українська романтична історична белетристика... є мертва безповоротно для сучасного радянського читача й жодного відновлення не потребує” [3, с. 31]. Тому при творенні нової “радянської історичної белетристики” бачив доречним орієнтуватися не на попередні (романтичні) традиції цього жанру, а “творити роман публіцистичний, розрахований на агітаційне служіння сучасності через відповідне висвітлення історичного минулого” [3, с. 31]. Як наслідок, критик засуджує історичні твори “для легкого читання”, до яких зараховує романи Куліша, Мордовця, Кащенко, Бузиновського та ін. Так зародилося поняття “кащенківщина” як тавро на усі історичні твори, які відходили від встановлених канонів. Основним показником того, що твір належить до історичної белетристики В. Державін вважав те, що “відтворений у ній матеріал не був за об’єкт безпосередніх спостережень авторових і став йому приступний лише через певний науковий (чи науково-подібний) досвід” [3, с. 32], а також такі специфічні вимоги, як “історична правда” та певне стилістичне забарвлення. Не зараховує Державін до історичних творів і того, що “написано хоч і не сучасником, але зі слів сучасника” [3, с. 32]. Проте одностайності в поглядах на визначення історичності конкретного твору в літературній критиці того часу не було. Так, у полеміку з В. Державіним із приводу розуміння ним історичності взагалі та віднесення роману С. Божка до історичних зокрема, вступає К. Давид у журналі “Червоний шлях”. Власне, протягом становлення жанру в ХХ столітті категорія історизму підлягає кардинальному перегляду та гострим полемічним наступам. Специфіці історичної прози в постреволюційні часи присвятили свої роботи також Г. Лукач, С. Петров, М. Серебрянський, М. Сиротюк, Л. Старинкевич та ін. Пік же дослідницького інтересу у сфері історичного роману припав на кін. 70-х – 80-ті роки, коли з’явилися праці Л. Александрової, В. Дончика, М. Ільницького, С. Андрусів, А. Баканова, А. Гуляка, М. Наєнка, В. Оскоцького та інших.

На сьогодні в літературознавстві більш-менш чітко сформувався два основні погляди на жанрову специфіку історичних творів. Частина дослідників (Г. Ленобль, Л. Александрова, А. Баканов) вважає, що історичний роман є окремим жанром, який ділиться на піджанри. Прибічники іншої точки зору (С. Андрусів,

В. Оскоцький, С. Петров) схиляються до думки, що історичний роман – це різновид жанру роману.

Більшість науковців сьогодні спирається на аргументацію В. Оскоцького, який зазначає, що “ні зміст ні форма не дають підстави виділяти його (історичний роман) у самостійний чи особливий вид епічного роду, який розвивається за своїми власними іманентними законами. Таких просто не існує” [6, с. 265]. Виділити ж роман історичний, на думку В. Оскоцького, можна не за жанровою ознакою, а за тематичною, як твір, що осягає матеріал історичної науки за законами художнього перетворення дійсності.

Багато питань і думок викликала й проблема історичної та художньої правди, яку чи не першим обґрунтовано розглядав М. Сиротюк. Серед більш сучасних досліджень, в яких детально простежуються теоретичні аспекти правди історичної та правди художньої, є праця Б. Мельничука “Випробування істиною” (1996). Досліджуючи зокрема історико-біографічні твори, автор вважає історичну правду визначальною, такою, що накладає відбиток на всі компоненти твору. Перехід від історичної правди до художньої, процес трансформації реальної історії у сюжет передбачає з’ясування таких понять, як художній вимисел (вигадка) та художній домисел. Розглядаючи їх, учений доходить висновку, що немає сенсу ні протиставляти, ні ототожнювати поняття художній домисел і вимисел, як це роблять деякі науковці (В. Лесин, О. Бандура), адже їх значення нейтральне. Коли ж вони набувають негативного забарвлення, то поєднуються з означенням “антиісторичний”.

С. Андрусів вважає, що “домисел і вигадка в історичному романі набувають статусу морально-етичної категорії” [1, с. 15], адже кожен автор мусить бути відповідальним перед людьми минулого й перед своїми сучасниками. Якраз взаємозалежністю між документом (історичною правдою) і вигадкою та домислом, на думку дослідниці, встановлюється специфіка жанрових різновидів історичного роману. За цією ознакою С. Андрусів поділяє твори історичної тематики на такі жанрові різновиди: історико-художні, художньо-історичні та художньо-документальні.

Роман Божка “В степах”, на нашу думку, тяжіє більше до художньо-історичного жанрового різновиду. Адже у ньому “переважають вигадка і домисел, але надзвичайно важливе місце посідають і документ, історична фактографія, історично-наукові дослідження зображуваного часу, а також власні авторські “археологічні розкопки” історії – пошуки, відбір і осмислення історичного матеріалу” [1, с. 17]. Крім того, у творі превалюють

конкретно-реалістичні форми самого життя, у які, проте, вільно вмонтовуються елементи ліричного та умовних форм відображення (фольклор, зміщення часових площин). Усі ці позиції, властиві, на думку С. Андрусів, для художньо-історичного твору, у тій чи іншій мірі наявні в романі С. Божка. Але важко “втиснути історичний роман в якісь жанрові визначення чи класифікації”, і тому “приписані тій чи іншій жанровій групі певні ознаки можуть вільно перейти вигадані кордони” [1, с. 18], і навіть містити жанрові ознаки просто роману. Тому умовність цієї класифікації визнає й сама дослідниця. У межах групи художньо-історичних романів С. Андрусів виділяє свої різновиди. Це легко простежити на прикладі роману “В степах”, який стоїть на перетині кількох жанрових різновидів за тематикою й характером досліджуваного матеріалу: побутово-історичний – у першій частині та соціально-історичний і навіть подекуди історико-революційний – у другій.

Найбільше суперечок виникло у визначенні тих критеріїв, за якими той чи інший твір може бути зарахованим до історичного. Одні дослідники ключовим у визначенні жанру вважали опертя на задокументалізований факт, інші наголошували на першорядній ролі історичної особистості. А частина науковців домінуючим фактором визначала значну часову дистанцію між минулим і сучасним.

Саме у цьому ракурсі і виникла дискусія навколо роману Сава Божка. Більшість дослідників дійсно визначила роман “В степах” як історичний, наголошуючи на зв’язку з реальними історичними подіями, діяльністю конкретних історичних осіб, на документальній основі твору. Але цю думку заперечує В. Державін, який у статті „Сучасна історична белетристика” зараховує роман „В степах” до неісторичної „переважно мемуарної” белетристики, адже автор використовував спогади старожилів рідного села, тобто вдавався подекуди до матеріалу, записаного “зі слів сучасника” [3, с. 32]. Частина дослідників (В. Оскоцький, А. Баканов, С. Андрусів, С. Петров) справді наголошує на дистанції між письменником і темою в часі не менше як 60-80 років, тоді „відчувається історичний підхід художника, який дивиться на те, що він зображує, як дослідник, що відтворює більш-менш віддалене від нього минуле” [7, с. 4]. Проте це положення є досить дискусійним, бо багато хто з науковців не погоджується, що давність подій є визначальною ознакою жанрів історичної прози або взагалі ігнорує співвіднесеність часів. У романі Сава Божко звертається до матеріалу передреволюційного часу, тобто невіддаленого минулого, залучає до описуваних подій навіть спогади своїх односельчан, на що звертає увагу в статті „Вступне слово. До

літературних судів над моїм романом”, проте використовує й багатий науковий та історичний матеріал. Тому сучасні автори дослідники, наголошуючи на історичній інформованості та деталізованій фактажно-соціальній основі роману, визначали твір як історико-художній, а його автора вважали першим творцем історичного роману в українській літературі радянського періоду.

Уведення до твору широкого масиву історичного матеріалу вимагає порушення питання про співвідношення правди історичної та правди художньої у відтворенні історичної епохи, постатей, у трактуванні історичних конфліктів. Адже для письменників, що опрацьовують історичну проблематику, особливе значення має, як стверджує Г. Ленобль, “... не стільки саме право їх на вимисел, скільки спрямування і межі цього вимислу” [5, с. 60]. Що ж до критеріїв визначення історизму роману Сави Божка, то будемо спиратися на позиції літературознавця М. Ільницького. Дослідник вважає, що рівень історизму визначається не тільки обізнаністю автора з тими подіями і процесами, які стали об’єктом його художнього зображення, а й новизною їх прочитання, глибиною осмислення.

Тож історичну правду С. Божко трансформує в правду художню у відповідності із загальним замислом роману та власними світоглядними позиціями. Усвідомивши характер історичних перипетій, колізій, письменник створює власну художню історичну концепцію, дібравши відповідні прийоми типізації та індивідуалізації, детерміновані характером зображуваних життєвих реалій.

Пізнання історичної істини, формування авторської концепції історії та її відображення на сторінках художніх творів передбачає критичне прочитання історичних джерел, які досить часто, характеризуючись розбіжністю у висвітленні того чи іншого явища або процесу, вимагають від письменника суворого відбору найважливіших, найкомпетентніших з них. Таким чином, автор твору з історичною тематикою свідомо бере на себе відповідальність за резонуючу дію, яку спровокує його художня інтерпретація, а отже, він мусить осягати сенс філософського поняття “відповідальність за дію” у повному його обсязі. “Художникам слова іноді доводилось виступати в ролі дослідників, і нерідко їх концепції історичного процесу були ближчими до істини, ніж висновки тогочасної науки. У цьому плані, – читаємо у восьмитомній “Історії української літератури”, – заслуговує на увагу висвітлення... процесу розвитку промислового капіталізму на півдні України в романі “В степах” С. Божка” [4, с. 358]. На історичній достовірності, інформативності та конкретності, деталізованій історико-соціальній основі роману

наголошувала переважна більшість критиків; про ґрунтовну пошукову роботу перед написанням роману свідчать документи (Посвідчення про творче відрядження письменника у зборі літературного матеріалу), спогади самого автора, які він подав у статті “Вступне слово. До літературних судів над моїм романом” [2]. Взагалі можна говорити про те, що насиченість історичним матеріалом є характерною рисою творчої індивідуальності С. Божка.

Отже, одним із найважливіших чинників, на якому акцентували дослідники, є історична достовірність, що її Сава Божко досягає досконалим знанням побуту та звичаїв відображеної епохи, відтворенням її духу, психологічною вмотивованістю думок і вчинків персонажів. Тож логічним у даному випадку буде розгляд особливостей поєднання історичного факту й вимислу в романі “В степах”.

У визначенні співвідношення зазначених категорій у творі С. Божка керуємося загальними відгуками критиків про правдивість відображення в художній формі певного історичного моменту, про те, що фантазія письменника базувалася на історичній достовірності. Про фактичну, документальну основу роману говорить і сам автор, розповідаючи про процес роботи над ним, коли “опріч того, що добереш певні відомості-факти, треба ж, їх живо подати; треба “одухотворити” науковий та статичний матеріал в живих персонажах, – героях роману” [2, с. 80]. “Меж застосування домислу і вимислу у відображенні подій минулого, що належить усім, ніхто раз і назавжди окреслити не може” [1, с. 12], – вважає С. Андрусів. Тому межі встановлюються в кожному окремому творі, залежно від того, з якою метою й намірами автор звертається до історії. Спираючись на задокументований факт, Сава Божко, безперечно, у першу чергу керувався власними естетичними настановами, що передбачали потребу з’ясування в історичному творі “духу епохи”. Художня ж реалізація міри “історизму” в цьому творі впливала з авторської концепції історії, характерною рисою якої є проекція минулого на сучасність. Письменник намагався досягнути існуюче становище, шукаючи відповіді в минулому; прагнув до конкретно-історичного пізнання та зображення тогочасної дійсності. Але поряд з намаганнями правдиво відтворити минуле С. Божко спробував також віднайти причини такого становища України, осмислити історичне життя народу.

Письменник уже мав досвід роботи над історичними джерелами та їх художнім втіленням, тому вдало освоював величезний документальний матеріал, поєднуючи його з власними спогадами,

спостереженнями, виявляючи неабияку цікавість до пошуково-дослідницької діяльності. У романі задумано було кілька сюжетних ліній, кілька сфер життя, а значить і декілька напрямків пошукової діяльності, кожен з яких вимагав особливого підходу. Божко мав на меті показати “зародження, розвиток і загибель капіталізму”, а разом з тим “руйнацію феодального села, формування перших загонів пролетаріату (гірничопромислового на шахтах та сільсько-господарського по економіях), зростання його класової свідомості, розвиток і діяльність політичних партій, становлення соціал-демократії зокрема” [2, с. 78].

Значну роль у написанні роману зіграв автобіографічний компонент, який став можливим в історичному романі з огляду на художній час твору. Автор постійно наголошує на цьому, наводячи спогади про “топографію свого кутка”, “селянські злидні і ті ватаги наймитського люду, що “йшли і йшли” вогкими шляхами навесні та колючими стернями до степових маєтків і на копальні”, “розмови зі старими мешканцями села Славянки” [2, с. 81-82] тощо. На власних спогадах, точніше сказати, спостереженнях, побудував Сава Божко й образи сіл Зачепилівки та Рогачівки. Це збірні образи, які склалися в автора “зі спостережень за трьома селами справжніми” – Водяна, Криворіжжя, Славянка, недалеко від яких він проживав у дитинстві.

Отже, письменник майстерно “балансує” між історичними фактами, реаліями власного життя та епізодами, витвореними уявою. У художній інтерпретації документальних фактів при відтворенні історичних подій у Донбасі Сава Божко виступає одним з першовідкривачів. Аналіз роману відтворив позицію автора в осмисленні історичного матеріалу при перетворенні його в художню форму, показав міру відбиття суперечностей доби на літературній творчості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрусів С. Мости між часами (Про типологію історичної прози) / С. Андрусів // Українська мова і література в школі. – 1987. – № 8. – С. 14–20.
2. Божко С. Вступне слово. До літературних судів над моїм романом “В степах” / С. Божко // Плуг. – 1930. – № 3. – С. 78–82.
3. Державін В. Сучасна історична белетристика / В. Державін // Критика. – 1929. – ч. 12. – С. 31–51.
4. Історія української літератури: у 8 т. / голов. редкол. : Буряк Б. С. (голова) [та ін]. – К. : Наукова думка, 1970. – . – Т. 6. – 1970. – 514 с.

5. Ленобль Г. История и литература: сборник статей / Г. Ленобль. – М. : Советский писатель, 1960. – 388 с.

6. Оскоцкий В. Д. Роман и история. Традиции и новаторство советского исторического романа / В. Д. Оскоцкий. – М. : Худож. лит., 1980. – 384 с.

7. Петров С. М. Исторический роман в русской литературе / С. М. Петров. – М. : Учпедгиз, 1961. – 224 с.

Статья посвящена анализу исторического романа Саввы Божка «В степях» в контексте общих теоретических проблем исторической прозы. Предпринята попытка проследить особенности формирования авторской исторической концепции, вывести критерии, которыми руководствовались писатели при создании исторических произведений в 20-30-х гг. XX столетия, рассмотреть на конкретном примере дискуссию вокруг исторического романа.

Сиротенко В.П.

(м. Слов'янськ)

У ПОШУКАХ ОСНОВ БУТТЯ: ПРОБЛЕМА ДУХОВНОСТІ У ТВОРЧОСТІ ІВАНА ДРАЧА

Сьогодні немає жодного телеканалу, аналітичного видання, які б не торкнулися проблем фінансово-економічної кризи. Така реакція цілком зрозуміла, бо стосується усіх без винятку прошарків суспільства, а для багатьох обертається далеко не риторичним питанням: „Як протягти сьогоднішній день, чи буде за що завтра купити хоча б мінімум їстівного?” Та ці фінансово-економічні негаразди лише підкреслюють, що наше суспільство вже давно переживає більш небезпечну морально-духовну кризу, яка виявляється у втраті ідеалів, відсутності бажання і здатності творити добро, співчуттям і дієвістю відгукуватися на чужий біль. Над причинами цього задумуються соціологи, філософи, психологи, педагоги, але найжагучіше і найемоційніше реагує література, оскільки вона, беззаперечно, є найуніверсальнішим предметом з людинознавства.

Твори, сповнені болем, тривогою, розпачем від наростання і посилення аморальності в людині і суспільстві, можна виділити у кожного письменника. Ми ж свідомо звертаємося лише до творчості Івана Драча, який, за точним спостереженням М.Жулинського, як ніхто інший „збирається з духом, напружується і з несамовитою люттю вганяє „противні” слова в „противні” строфи, щоб над

„проваллям слів у пеклі катастрофи” обнадіяти світ словом...” [4, с. 32].

Подібна життєва позиція для письменника не випадкова. Він прийшов у літературу в переломний для всіх сфер тогочасного радянського суспільства час – у період „хрущовської відлиги”. Зараз прекрасно відомо, що політика, репрезентована М.Хрущовим, була непослідовна, багато рішень носили суперечливий характер, їй не вистачало „ідеологічної” сміливості. Однак вона все-таки засвідчила початок змін, що означало лише одне – демократизація суспільного життя, встановлення норм законності, певне послаблення тоталітарного тиску на індивіда. Цілком зрозуміло, що затіяні на партійно-адміністративному рівні реформи не могли не торкнутися найсуттєвішої сфери життя суспільства – його духовного стану. Як точно відзначає академік М.Жулинський, вперше за всі часи існування радянської влади виникла надія „на можливість оздоровлення духу, на самореалізацію індивіда в мистецькому самовираженні, на очищення суспільства від крові та насильства, від ідеологічної фальші та декретивної одномірності мислення і поведінки” [3, с. 5]. Творча праця письменників, художників, діячів кіно, театру засвідчила, що на ґрунті процесу демократизації утверджуються нові гуманістичні цінності – людина, її духовність, почуття власної гідності, внутрішньої свободи тощо. Провідним мотивом багатьох творів стає думка про неповторність, самотність кожного індивіда, його права мати власну точку зору. Цінність людини вбачається уже в тому, що вона народилася людиною, а отже, відстоювання права жити – вагомий показник міри духовності суспільства, його готовності сприяти розвитку особистості. Одним же з письменників, хто й утверджував дану проблематику, був саме Іван Драч.

Вагомість появи такої самотньої мистецької постаті, як І.Драч, одразу була відзначена і радянською (Л.Новиченко), і діаспорною критикою. Остання, в силу відсутності „ідеологічних лещат”, зуміла сказати навіть більше: „... самі отакі назви з’явилися в радянській поезії як нечувана досі річ: „Ніж у сонці”, „Божевільна, Врубель і мед”. Або чужі соцреалістичній поетиці, що складається з самих тільки фальшивих „красивостей”, прозаїзми в поезії, наново відкриті Драчем: назва вірша - „Баляда про випрані штани”, жаргонний (збережено правопис оригіналу – В.С.) епітет – „липова” справа тощо” [7, с. 296-297].

З моменту опублікування трагедії „Ніж у Сонці” (1961) та першої збірки поезій „Соняшник” (1962) минуло понад сорок років. За цей час написано сотні віршів, які можуть засвідчувати зміни

Драчевої поетики. І сприймаються вони далеко не всіма. Так, з приводу останньої збірки „Противні строфи” (2005) М.Ільницький зазначає, що лунають голоси: „це не той Драч, якого знали раніше”, і не приймає його „антиестетизму”, тих моментів бруталності, які поет переносить у вірші із „базару” реального життя” [5, с. 43]. З приводу подібних суджень можна дискутувати, але варто прислухатися до думки Б.Олійника: „Справжня вартість поета визначається не тільки тим, що він творить сьогодні, не тільки енергією його поступального руху по висхідній, а й живучістю, неперехідністю минулих набутків. І в цьому зв’язку зосібно Драчева поема „Ніж у сонці” (а ми додамо і багато інших поезій – В.С.) нині звучить, можливо, ще сучасніше, аніж в 60-х, коли вона творилася” [10, с. 318]. Тож намаганням поглянути на твори І.Драча різних часів з позицій сьогодення й обумовлюється актуальність нашої розвідки.

Варто зазначити, що у попередніх дослідженнях доволі ґрунтовно висвітлені основні аспекти проблематики творчого доробку письменника, охарактеризовано кредо ліричного героя, образна система віршів, особливості поетики. Так, багатьма літературознавцями підкреслюється, що світовідчуття І.Драча формувалося в умовах науково-технічних реалій, породжених „космічною ерою”, а з іншого боку воно просякнуте народно-міфологічним мисленням. Це для поета було настільки органічно, що становить сутність його митецького новаторства. Як відзначає А.Ткаченко, воно „у прагненні поєднати в цілісному образному баченні прадавнє народнопоетичне й сучасне „науково-художнє” розуміння, осягнення й переживання першоосновних джерел буття...” [6, с. 138]. По суті про це ж пише й М.Ільницький, роблячи, однак, одне надзвичайно суттєве уточнення: „З одного боку, ліричний герой вітає досягнення науки й техніки, заявляючи, що він скоріше умре, ніж пересяде з ракети на авто [...], але й, з другого боку, він усвідомлює парадокси космічної доби, яка залишила людину розгубленою і самотньою віч-на-віч зі щоденними клопотами, байдужою до „тріумфів” людської цивілізації” [5, с. 45]. Як бачимо, наголошується на своєрідній роздвоєності світу, яку тонко відчуває І.Драч, усвідомлює її небезпеку для психічного і духовного комфорту індивіда, чим, напевне, й обумовлюється увага до морально-етичної проблематики, прагнення знайти вагоме опертя, яке б допомогло людині здолати кризову ситуацію: „Образно-виражальна інтенсивність поезій, ліро-епічних, драматичних поем, кіноповістей Івана Драча свідчить передусім про якусь надзвичайну допитливість поета, спраглисть на осягнення таємниць Всесвіту, земного світу,

людини, її душі й природи, бажання викресати істину буття внаслідок парадоксального зіткнення традицій і новаторства, інтуїції та наукових досягнень людства, мікрокосму та макрокосму...” [4, с. 37].

Майже всіма дослідниками відзначена і така особливість творів І.Драча, як сміливість і несподіваність метафор, їхнє часте переростання у символічно-фантастичні ситуації та образи. Однак, як цілком справедливо зауважує Я.Мельник, „ступінь умовності в автора такий, що не відриває його од земного ґрунту: завжди яка-небудь базарна бабка Горпина промайне в кадрі і прицвяхує змережано-метафоричний вірш до буденного життя, адже часом достатньо всього лише кілька рядків, щоби вже знати, в якому конкретно-ситуативному ракурсі сприймати вірш” [9, с. 143].

Останнім часом з’явилися роботи, в яких проблемно-образне наснаження творів розглядається через призму біблійно-християнських цінностей. Перш за все мається на увазі поема „Чорнобильська Мадонна”, в якій „багато картин, сцен, образів мають філософсько-символічне значення, глибоко закодоване в текст; автор переосмислює слов’янські та загальносвітові (зокрема, біблійні) міфологічні сюжети...” [1, с. 34]. При цьому робиться спроба віднайти пряму аналогію між образами поеми та найвеличнішими християнськими святинями: „Абсурдний, спотворений дурноголовою технократією образ Богородиці побачив поет у старій жінці з короною, яка лишилась у мертвій зоні „сином на зло” [11, с. 360]. Безумовно, певні аналогії існують, однак повне ототожнення образу матері в поемі з Дівою Марією нам видається певним спрощенням порівняно з тим, яку змістовно-художню роль виконує образ матері у творі.

Отже, зважаючи на висловлені спостереження і міркування, мету нашої роботи вбачаємо в конкретизації понять аморальність – духовність як наріжних понять, що становлять етично-життєве кредо письменника. У свою чергу це передбачає розв’язання наступних завдань: 1 – виявлення ситуацій, які автором оцінюються як гранично критичні; 2 – з’ясування того, брак яких моральних чинників призводить до руйнування людської особистості, а також визначення умов духовного порятунку і відродження; 3 – осмислення ряду зображувально-виражальних засобів, завдяки яким порушена проблематика набуває естетичної довершеності.

Предметом аналізу виступатимуть твори різних жанрових форм та часу написання, що дозволить одержати більш-менш цілісне уявлення щодо митецької самобутності І.Драча.

Говорячи про І.Драча, слід пам’ятати, що в основі його

творчості лежать митецько-філософські ідеї шістдесятництва, помножені на письменницьку індивідуальність та досвід і враження наступних десятиліть. Пафос шістдесятництва виявляється у тому, що рання поезія надзвичайно інтелектуально насичена, відбиваючи природне на той час прагнення осягнення космічних висот й освоєння вселенських масштабів. Водночас письменник залишається надзвичайно земним, суто українським, кожен фібр душі якого просякнутий національною символікою, міфологічно-фольклорними образами, уявленнями, морально-естетичними оцінками. Однак у будь-якому випадку письменник прагне філософського осмислення явищ, досягти художніх узагальнень такого плану, щоб проблема набувала загальнолюдської вагомості і значимості. Ось, наприклад, трагедія „Ніж у Сонці”. Фантазія митця у химерному калейдоскопі (колажна композиція трапляється у багатьох творах І.Драча, засвідчуючи строкатість і цілісність світу) поєднує часові і просторові виміри, історико-культурні епохи та їхніх представників. Так, Врубель бідкається, що всю Третяковську галерею охопила печаль від материнського божевілля, яка втратила трьох синів на війні; ліричний герой завдяки чудодійному коневі, створеного руками майстра (виникає асоціативний ряд: красень кінь у фантастичних казках як витвір народної уяви про моральні й естетичні цінності), перетворюється у дикий степ, Дніпро-Бористен, щоб самому проїнятися минулими звитягами і трагедіями, а у Комітеті порятунку Сонця і Землі засідають „сини всіх віків і народів”, серед яких Бетховен, Курчатов, а також уже померлий голова колгоспу і нещасна у своєму заміжжі Соломія-скрипка. Авторіві важливо увиразнити думку, що вселюдське Зло, на жаль, має таке ж прадавнє коріння, як і Добро („Всяка людська підлість, дим війни і крик вдів споконвіку осідають на Сонці”), тому здолати його може духовно осяяна людина (реалізація концепції шістдесятників, що окрема особа возвеличується в індивідуальності, яка у своїй неповторності і виражає сутність людства), чії сили гіперболічно помножені спільною для всього людства тривоною і відповідальністю:

Спасибі вам за смуток планетарний,
Мої премудрі й нерозумні люди.

Спасибі вам за те, що я – ваш брат. [2, с. 100]

Планетарним способом світовідчуття характеризується і симфонія „Смерть Шевченка”. У першій частині уже через назву („Вишневий цвіт”) образ Тараса вимальовується як митець, що міг народитися лише на Україні (без цього він, навряд чи, зміг би написати „Садок вишневий коло хати...”), возвеличити її красою свого

Слова і так же швидко, як і цвіт навесні, завершити своє земне буття. Та завдяки картинам трьох марень фізичне життя поета за своєю визначальністю набуває загальнонаціональної місткості. Письменник, вдаючись до асоціативних зіставлень зі власне Шевченковою біографією, витворює картину покарання шпіцрутенами, коли між рядами жінок-покриток і солдатів сам Тарас для побиття проводить Миколу та Олександра Романових, а в іншій картині марення тіло поетове покриває всю російську імперію, від чого серце вбирає злодіяння влади, заподіяні простій людині.

Друга частина також носить умовно-гіперболічний характер. Вишневий вітер не тільки приносить на Україну її вишневий цвіт (тіло і душу Тараса), але своїми поривами підводить Шекспіра й Бетховена, Гойю і Пушкіна, які проводжають в останній путь Кобзаря. Труну на Чернечу гору несе вся Україна, і це шлях не скорботи, а духовного народження, бо

За нею по безсмертному шляху
Ішли хохли, русини, малороси,
Щоб зватись українцями віднині. [2, с. 35]

І над усім цим як символ вічності України, її народу, безсмертя його найвеличнішого сина вишневий вітер розвіває вишневий цвіт.

Прикметною жанрово-стильовою рисою лірики І.Драча слід назвати звернення до балади. Вона, на думку М.Ільницького, приваблювала поета тим, що в ній була „концентрація досвіду, світоглядного й мистецького, сконцентрованого в образі-символі: недарма ж у баладі такий сильний міфологічний елемент і така доля драматизму” [5, с. 46].

Водночас І.Драч свідомо руйнував жанрові канони балади, обираючи об'єктом зображення матеріал, який не завжди відповідає природі цього жанру. Саме тому автори „Літературознавчого словника-довідника”, говорячи про жанрові видозміни балади в літературі другої половини ХХ століття, посилаються на художній досвід І.Драча: „...балада набула соціально-побутового змістовлення, але не втратила своєї драматичної напруги, засвідченої, скажімо доробком І.Драча, котрий небезпідставно назвав одну із своїх збірок „Балади буднів” (1967), постійно підкреслюючи свідоме заземлення традиційного баладного пафосу” [8, с. 77]. Дійсно дещо претензійні назви „Балада про випрані штани”, „Натуралістична балада”, „Балада про відро”, „Балада про вузлики”, „Балада, банальна з банальних” тощо не зовсім відповідають класичному розумінню природи баладного жанру. Та це і служить основним конфліктним каталізатором для підкреслення сутності, вагомості, небуденної

буденності кожного прожитого дня, неординарності кожної людини, її вчинків. Посилюється емоційна напруженість завдяки фольклорно-символічній образності, що одержує нове змістовне наповнення. Так, „Балада роду” розпочинається цілою низкою художніх деталей (сто доріг, старий поріг, стара баба, сива стежина), які підкреслюють давнину, древність роду. Це багатство людини і людства, що набувається тільки з часом, оберігаючи їх від будь-якої негоди.

У другій половині твору в образно-семантичне поле старовини вклинюється образ малюка. Автор знаходить надзвичайно вдалий перехід, вдаючись до тавтологічного вживання просторіччя „тупцю”. Починає бриніти прадавня і водночас вічно юна потішка, що її співає бабуся (берегиня роду) онукові (його продовжувач). Це викликає зміну і на образному рівні: традиційні сто стежин розширюються до сто першої, якими далі йти „моєму роду і народу”.

Окремої розмови потребує поема „Чорнобильська Мадонна”, яку А.Ткаченко характеризує як „поему-мозаїку”. У потрактуванні М.Ільницького, осмислення Чорнобильської катастрофи як драми особистісної, національної і планетарної подано у творі, „в якому знайдений художній вимір масштабу „полинової зорі”. Цей біблійний знак остороги людства доповнений символікою тичининської „скорбної матері” з розп’ятою тінню Христа і реаліями атомного віку – коровою, взутою в целофан – захист від радіації” [5, с. 47]. Ми вже відзначали, що подібні погляди – знаходження сутнісних паралелей між подіями й образами поеми та біблійними сюжетами і мотивами – характерні для сьогоденного сприйняття твору. Не заперечуючи подібну точку зору, ми спробуємо акцентувати увагу на тому, що позитивні й негативні персонажі поеми є не стільки своєрідними проєкціями євангельських історій, скільки безпосереднім Драчевим болем від того, що сьогоденне суспільство дійшло критичної точки морального падіння, бо оскверняється найсвятіше – материнство. Підтвердженням цьому, перш за все, можуть слугувати композиційні особливості поеми, бо композиція, за висловом Л.Толстого, є „центром бачення художника”.

Текстові передують два контрастних епіграфи: уривки з поеми Т.Шевченка „Марія” (а це велич і святість материнства!) та народної думи, де сини знущаються над постарілою ненькою. Згідно цих епіграфів окремі розділи поеми (а вона знову-таки будується за колажним принципом) можна об’єднати у дві групи. У першій назовемо розділи „Солдатська мадонна”, „Варіація на банальний київський сюжет, або ж Баба в целофані – наша мати”, „Трактористка”, „Сучасна сковородистка”, а у другій „Мати і

„христоводавці”, „Примітивний портрет складної людини”, „Банкет в пору СНІДу, або Скіфська Мадонна”.

Навіть у межах однієї групи розділи не становлять фабульну цілісність, бо авторська мета виражається в іншому: осмислити і возславити кожну матір зосібно незалежно від того, хто вона є, чим займається і де проживає. Будучи вірним баладному світовідчуттю, письменник і тут обирає буденно-банально-драматичні ситуації. Мати (до речі, її син – один із проектувальників Чорнобильської АЕС) наївно оберігається від радіації целофаном та старими синовими кирзовими чобітьми. По-різному можна ставитися до подібної поведінки. Однак за цією науковою безглуздістю малограмотної жінки приховується явище значно складнішого характеру. Підсвідомо дії баби копіюють рішення київської (а по суті всесоюзної) влади щодо проведення першотравневої демонстрації 1986 року за повною програмою. Тож героїня може виправдатися, що вона зробила усе залежне від неї, щоб уберегтися від радіації. Та чи можна тільки неусвідомленням усіх масштабів трагедії пояснити злочинну бездіяльність влади, яка для десятків тисяч людей щохвилино оберталася загрозою одержання тяжкого недугу. На жаль, бездіяльність керівництва – це вияв його аморальних якостей, коли навіть перед усенародною катастрофою егоїстичні інтереси (збереження посади, матеріальне становище) превалювали над етичною потребою визнати власні прорахунки і робити все можливе для послаблення негативного впливу вибуху. І у протизвагу їхньої малодушності, своєрідним докором сумління стає материнське запевнення, що вона ніколи не покине забруднену зону „синам на зло”. Обов’язок дітей – неодмінно пам’ятати і повертатися до матері, почуваючи перед нею відповідальність і пошанування. Поки мати тримається за землю, вона не буде пустою, отже, є надія на відродження, оновлення. І не тільки фізичне, а і духовне.

Вірою у велич материнства пройняті й розділи, де йдеться про знущання над ньєюкою. Автор спирається на одвічне прагнення людства урівноважити Зло Добром, допускаючи для цього найрізноманітніші способи, найунікальнішим з яких є ідея розп’яття і воскресіння Христа. У поемі ця ідея досить повно виражена у розділі „Банкет в пору СНІДу, або Скіфська Мадонна”. Універсальність того, що відбувається, цілком очевидна: пир під час чуми завжди виступає символом падіння моральності, втратою останньої крихти порядності, пристойності. І протистояти цьому можливо тільки щирим зверненням до істинної святості. І Драч з одного боку осучаснює зло – акт вандалізму чиниться сучасними молодиками, а з іншого –

знушаються вони над самою історією. Щоправда, трапилося це не водночас. Негатив тягнеться у XVII століття, коли польська шляхта зруйнувала могилу Богдана Хмельницького. Їх підтримали радянські можновладці, по суті викравши останки Івана Сірка. Тобто, поступово, але цілеспрямовано народ позбавлявся своїх святинь, спорожнілі місця яких заповнювалися бездуховністю. Розплата за вчинене зло приходить неодмінно: з материнського лона, яке розверзлося від пекельного вогню, виходить скіф, стрілами знищуючи усіх гульвіс. І в кульмінаційну мить на порятунок людства приходить мати, яка не дає синові добити останню пару, яка, незважаючи ні на що, „повкладалася гола ... снідати”. Ця мати – скіфська баба – сама історія, що знову-таки не випадково. Материнським підсвідомим чуттям вона усвідомлює, що людям слід дати останній шанс, бо у всі часи після чумних вогнищ повітря очищувалося і серця наповнювалися бажанням творити добро.

Останнім представленим нами твором ми окреслюємо своєрідне коло, яке засвідчує цілий ряд притаманних творчості І. Драча ознак: постійна зосередженість на полярних етичних началах, для художнього розкриття яких знаходиться органічне поєднання різних способів зображення, жанрових вирішень, різноманітних образів.

Водночас бачаться і перспективи подальших досліджень:

– поглиблене вивчення лірики останніх років з точки зору її жанрової природи, образної системи, зображувально-виражальних і верифікаційних засобів, що дозволить більш об’єктивно поглянути на „сенса і здобутки” письменницьких шукань;

– зважаючи на думку М. Ільницького, що „Драч – поет парадоксів”, проаналізувати, до яких парадоксальних ситуацій найчастіше звертається поет, яке пафосне осмислення вони одержують у творах.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бондаренко Ю. Поема Івана Драча „Чорнобильська Мадонна” у шкільному вивченні / Ю. Бондаренко // Дивослово. – 1999. – № 5. – С. 34-39.

2. Драч І.Ф. Сонце і слово: поезії / І. Ф. Драч. – К. : Дніпро, 1978. – 367 с.

3. Жулинський М. Люди, що виривалися із обмежень звичності: Українська інтелігенція періоду хрущовської „відлиги” / М. Жулинський // Літературна Україна. – 1996. – 26 верес.

4. Жулинський М. Осінній Драч з вогненним жалом весняної кропиви / М. Жулинський // Слово і Час. – 2006. – № 10. – С. 32-37.

5. Ільницький М. „Сприймати світ до всіх його глибин” (Іванові Драчу - 70) / М. Ільницький // Дивослово. – 2006. – № 10. – С. 43-47.
6. Історія української літератури ХХ століття: у 2 кн.: підручник / за ред. В. Г. Дончика. – К. : Либідь, 1998. – . –
Кн. 2: Друга половина ХХ століття. – 1998. – 456 с.
7. Кошелівець І. Сучасна література в УРСР / І. Кошелівець. – Нью-Йорк: Пролог, 1964. – 379 с.
8. Літературознавчий словник-довідник / [Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін.]. – К. : ВЦ „Академія”, 1997. – 752 с.
9. Мельник Я. Й. Сила вогню і слова: літ. портр. / Я. Й. Мельник. – К. : Радянський письменник, 1991. – 229 с.
10. Олійник Б. Тривожні дзвони Івана Драча // Українське слово: хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. (у трьох книгах). – К.: Рось, 1994. – . –
Кн. 3. – 1994. – С. 313-319.
11. Сулима В. Біблія і українська література: навч. Посібник / В. Сулима. – К. : Освіта, 1998. – 400 с.

Стаття посвячена изучению особенностей проявления морально-этической проблематики в произведениях украинского писателя-шестидесятника Ивана Драча. Анализ жанрового своеобразия поэм и стихотворений, написанных в разные периоды творчества, их образной системы, особенностей композиционного построения позволяет сделать вывод, что писатель основу духовности человека и общества видит в сохранении родового и исторического единства, уважительного отношения к матери как святыне, воплощающей исконно гуманные человеческие чувства.

Тищенко О.О.

(м. Слов'янськ)

ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА ПРОЗА “РОМАН ПРО ЛЮДСЬКЕ ПРИЗНАЧЕННЯ” ЕММИ АНДІЄВСЬКОЇ

Сучасний читач стоїть ніби перед своєрідним бар'єром, пов'язаним з мовними, психологічними і світоглядними розбіжностями, обумовленими формою буття. Подолання їх вимагає деяких розумових і духовних зусиль. А це виявляється чи не найважчим і не найсприятливішим для масового читача, що звик до легкої літератури. Особливо актуальною ця проблема є сьогодні, коли в наше життя все більше та щільніше входить література так званої

української еміграції, або діаспори. Якщо в поезії така розбіжність ще мінімальна, то в прозі вона відчувається дуже гостро і навіть загрозово.

Дослідженням багатогранної творчості Емми Андрієвської, видатної письменниці-емігрантки, займалися Л. Тарнашинська, І. Костецький, П. Сорока, намагаючись не просто проаналізувати її творчий доробок, але знайти відповідне місце у сучасній українській літературі.

1982 року з'явився друком великий епічний твір письменниці – «Роман про людське призначення», що завершував своєрідний триптих письменниці, присвячений одвічним проблемам добра і зла, любові і ненависті, правди і кривди, честі і безчестя, і в Україні його перевидано 1992 року.

Авторка знову виставила на щит жанрове означення твору як роману, хоча від класичної дефініції цього жанру не залишилося майже нічого. Цей експериментальний твір з таким же успіхом можна було б назвати антироманом. Ідейно-тематичні постулати тут розчинені в незліченних сюжетних конструкціях, нескінченному сонмі образних побудов, а звичні прийоми художньої умовності знехтувані або ж спародійовані. Як і в попередніх книгах, авторка творить усупереч традиції, вірна своєму внутрішньому голосу і слуху, цілком зберігаючи авторську суверенність.

Щоб зрозуміти прозу Андрієвської чи принаймні наблизитися до такого розуміння, треба дивитися на неї виключно з погляду мистецтва, а не життя. Колись Л. Піранделло повчав: «Безглуздя, що відбуваються у житті, не мають потреби здаватися вірогідними, бо вони відбуваються насправді. На противагу безглуздям у мистецтві, котрим необхідно бути вірогідними, аби здаватися істинними. І тоді, ставши вірогідними, вони перестануть бути безглуздими.

Випадок у житті може бути безглуздим. Твір мистецтва, якщо це дійсно твір мистецтва, не може собі цього дозволити. А звідси висновок: вважати твір мистецтва безглуздям і невірогідним з погляду життя – нерозумно. З погляду вимог мистецтва – так, з погляду вимог життя – ні» [2, с. 58-59].

Андрієвська своєю прозою ніби рішуче заперечує це твердження. Чимало з того, що відбувається на сторінках її романів, вражає саме своєю безглуздістю та невірогідністю. Вона зорієнтована на неістинність, нереальність, яка, однак, якимось дивним чином відкриває нові грані реального.

Словесні лабіринти її прози усе ж виводять нас у тунель із світлом. Цим світлом є віра в добро, любов, правду та справедливість.

Людина тут завжди бачить свою нездатність і підлість, намагається піднятися з низин аморального падіння, змобілізувати зусилля волі для боротьби з темним і сатанинським в душі і світі.

Більшість героїв Андіївської вірять Ісаї: «Хто ходить в пїтьмі, той бачить світло велике» [1, с. 123]. Тож загалом її проза сприймається як торжество над брехнею і злом, неправдою і ненавистю.

«Роман про людське призначення» великою мірою суголосний з «Романом про добру людину», його можна навіть розглядати як продовження попереднього твору. Снується все та ж безконечна нить оповіді і героями твору виступають все ті ж знедолені українські емігранти, яких вітри історії розсіяли по всьому світу. Тільки тепер ареною дії стають не табори «ді-пі», а вся земна куля. Українські вигнанці опиняються в Канаді, США, Німеччині, Бразилії, Аргентині, Японії... Найприкметнішою їх ознакою залишається все та ж замкнутість у світі, неприхильність, відчуженість.

Хистка лінія, що розділяє добро і зло, знову проходить через серце кожного з діючих персонажів, породжуючи в нього відчуття тривоги, болю і сум'яття, обумовлюючи містико-апокаліптичну свідомість.

Письменниця цілком здає собі звіт у тому, що новий погляд на світ вимагає нового відображення у слові, що цей навальний «апокаліптичний ритм часу уже не можна відтворити звичними формами оповіді» [3, с. 15]. Звідси ці несподівані і складні формальні новації, ця непроста для сприйняття оповідь, що в критиці дістала назву лінійної.

Читання такої прози легким не буває. І важко погодитися з Данилом Струком, який цитує слова Гоголя, спроектовуючи їх на тексти Андіївської: «Приємно! Надзвичайно приємно! Як сон після купелі» [4, с. 73].

Як на мене, це проза важка, її осягнення не для розваги, вона вимагає від читача у вочевидь не менше інтелектуальних зусиль, ніж затратив їх сам автор під час написання твору. Щоб зрозуміти таку прозу до кінця, треба бути трішки езотериком, зуміти знехтувати логічністю мислення.

Про що він – роман Андіївської? Яка його проблематика? Яка тема?

Кажучи узагальнено, це твір про пошуки істини і відповіді на питання: що є світ? Чим є наша дійсність? Як підійти до дійсності, щоб збагнути правдивий образ світу?

Світ у романі постає як трагічна загрозна для людини даність.

Усі герої шукають порятунку з цієї трагічної безвиході, вириваючись з неї у світ ілюзій та видив, паралельний світ поза реальністю. Важка гнітюча дійсність породжує ненормальних індивідів, спонукує їх до божевільного занурення у хаос світотворення. Трагізм і безвихідь – два полюси твору, що утримують від розпаду усі його силові лінії.

Але попри те людина змушена робити вибір. У неї залишається одне неминуче і neodіймане право – стати на сторону добра чи зла. Авторка підводить до думки, що проблема вибору стоїть перед людиною постійно, здійснюється щохвилини, навіть кожної миті. «Людина до самої смерті має право вибору, щоб переінакшувати перебіг світових подій, хоча цим правом рідко хто користується...» [1, с. 47].

Усі герої твору (а їх сотні) вловлюють сигнали іншого буття, вони ненормальні з погляду буденної логіки, живуть у своєму світі і одержимі кожен своєю ідеєю та метою. Тему двосвіття і його символічного зв'язку винесено на передній план. Ідея вищого пізнання через психічні розлади, що має назву «вічного вороття», не нова в літературі. Досить назвати такі хрестоматійні твори, як «Ідіот» Ф.М. Достоевського, «Записки божевільного» М.В. Гоголя, «Товариші» П. Мирного, «Дон Кіхот» Сервантеса, «Мідний вершник» О.С. Пушкіна... Але Андіївська вирішує цю проблему по-своєму і наскрізь оригінально. Так, герої роману божевільні чи напівбожевільні. Але їх ніхто не садить у психушки, не переслідує, не лікує, до них нікому немає жодної справи. Вони легко знаходять собі таких, як і вони, співрозмовників чи приятелів, спілкуються з ними, що називається, на повному серйозі, порушуючи складні одвічні філософські проблеми. Їх розмови незмінно вражають глибиною. Врешті-решт читач приходиться до переконання, що цей звихнутий світ-прихисток для звихнутих індивідів [5, с. 68].

Герої твору ходять ніби не по суші, а по воді. Це як у Матері Марії: «Є два способи жити: абсолютно законно і поважно ходити сушею – міряти, важити, передбачати. Але можна ходити по воді. Тоді не можна міряти і передбачати, а треба тільки вірити. Миттєве безвір'я – і починаєш тонути» [5, с. 78].

Глибока одержима віра утримує героїв Андіївської на воді. Ось хоча б один з найбільш промовистих прикладів (хоча множити їх можна ледь не до безкінечності). Безручко працює над винаходом, що має врятувати усе людство, або принаймні знадобитися усім без винятку людям. Винахідник вірить в це беззастережно. Що це за винахід? «Це не барабан. І не виварка. А скриня. Власного виробу. Чи коли волієте: сплющена сфера з ручкою..., – розповідає він. – Справа в

тому, що енергія, якою живиться винахід, іде з мого серця. Дотик чужої руки спричиняє коротке замикання психічних біоодиниць, чи біоквантів, що дорівнюватиме їхньому розщепленню, а вивільнені біочастки значно перевищують потужністю енергію від розщепленого атома» [1, с. 91].

Героїв роману мучать містичні начала природи, вони намагаються зрозуміти незбагненне, пояснити закони хаосу, досягнути вічність і безсмертя. Вони ніби прориваються крізь межі людського розуму. Так, один з персонажів Федір під час пропасниці у Бразилії зіткнувся з потойбіччям, що й залишило в його звичці помічати те, повз що інші проходять байдуже.

Для іншого героя – Лужного – «розпочався Страшний Суд», хоча «попервах він, Лужний, не одразу це второпав, що ж воно насправді діється» [6, с. 18]. Відтак став свідком воскресіння, і тим самим остаточної винагороди та покарання живих і мертвих, «постеріг Усевишнього, осліп, але в нього zarazом відкрилося таке двигаче... внутрішнє бачення, що він нараз і побачив, і почув палаючий голос» [6, с. 20].

У кожного з цих типів, так би мовити, своя історія хвороби, свій звих. «Устим уклав угоду з дияволом, що з'являється до нього в подібні людино-коня і що на екваторі мало не потопив пароплава, хоча саме тоді, як перетинали рівник, не тільки й натяку не було на бурю, а море стелилося рівніше від дошки, й небо особливо яскраво виблискувало незвично наближеними найвіддаленішими сузір'ями» [1, с. 89].

«Дідовцеві приснилося ніби Всевишній покахикав його на небо и розгорнув перед ним усеньку світобудову, що й застугоніла перед Дідовцем велетенськими, як горючі ріки, знаками, і тоді Господь сказав, показуючи на незчисленні гори полум'я, що то долі всіх минулих, теперішніх і прийдешніх народів...» [1, с. 96].

Майже усі діючі персонажі працюють над якимись чудернацькими винаходами, і то неодмінно такими, які мають врятувати планету і людство. Богдан Чапля винаходить апарат, «який розщеплює, повертаючи вражені злом клітини до первісного нульового заряду» [7, с. 43]. Цей апарат унедієсноє зло, утверджує добро, інші називають його «лускавкою зла». Інженер Федуляк мозолиться над «елеватором майбутнього», у якому зберігатиметься зерно «і ліпше, і певніше, ніж у цегляних чи цементних елеваторах, тому що вистачатиме увімкнути два зворотних струми, унапрямлєвані електричною центрифугою... як це раптом тонни зерна, ні сію, ні впало висітимуть у повітрі в обтічних, як велетенські

рибні міхурі, прозорих зерносховищах» [7, с. 60].

Разом з тим, усі герої роману - незвичні, винятково оригінальні і навіть талановиті люди. Усі вони мислять нестандартно, незашорено, багато роздумуючи над чисто онтологічними питаннями, над проблемою життя і смерті, добра і зла, віри та безвір'я. Ось хоча б деякі їх думки, варті уваги та глибших розмислів:

«Не виключено, що й уся світобудова – єдиний живий, організм, котрому на мить зсудомило литку».

«Той, хто рветься знати наперед свою долю, втрачає силу на неї вирішально впливати, про що, звісно, мало хто здогадується».

«А хто за молодості не привабливий. Навіть найнезугарніше створіння, і те наділене, нехай, і якою обмеженою, здатністю випромінювати за певних обставин чар, нездоланний чар молодості» [1, с. 23-48].

Мимоволі запрошується думка, що нормальні саме ці люди, а всі решта – без видимих відхилень – безнадійно втрачені для вищого призначення і божественного світу.

Авторка переконана, що людина в основі своїй добра і завжди залишається такою, навіть усупереч світовим катаклізмам і незліченим випробуванням, що звалюються на її голову. Любов і доброта рухають людською душею, в ній закладено Провидінням «здатність любити й не лише любити... а й урухомити раптову потребу роздаровувати себе на всі боки» [3, с. 36].

Однак соціум невблаганний. Письменниця простежує, як відбувається зміщення предметно-чуттєвого бачення, що призводить до нервових зривів і врешті-решт божевілля. Людина безпорадна перед детермінативним і руйнівним тиском суспільних обставин. Реальність, побачена крізь призму страшної війни, нагадує сон і набагато жахливіша за нього.

Але чому добро не може здолати зло? «Зло не терпить, коли з нього зривають личину, розпізнавши, чим воно є насправді... Аби людина не тільки не добігла, а й навіть не усвідомила свого призначення, заради якого пущено з нуля в рух усі галактики зі світами й антисвітами, бо ж влада диявола тримається виключно на тому, аби чоловіка залякати, звівши його до самих кишок, щоб він і гадки не мав випростатися з кривавого гнойовища й глянути на зоряне небо» [1, с. 80].

Усі герої Андієвської мозоляться над питанням, варто це життя прожити чи ні.

«Антон, що повернувся з Америки, заплутаний радянцями, наклав на себе руки точнісінько так, як значно пізніше Ігор

Кам'янецький» [3, с. 29]. Не витримує боротьби з самотністю Панас і душевний тиск постійно штовхає його поповнити ряд самогубств. Багато роздумує над проблемою суїциду Богдан Чапля: «Чому християнство... відмовляє самогубцеві навіть у церковному похованні (де ж тут любов до ближнього? Гарна мені любові А прощення грішника? Може, самогубець цього прощення й молитви найбільше потребує, аби продибати в потойбічній до світла крізь пекельні пащеки власних вчинків, що їх людина, не хотючи, ухищається нагромадити навколо себе?), щодо цього навіть ацтеки значно людяніші, не пошкодували раю для самогубців і жінок, що померли під час пологів, а християнство ставиться по-мачушиному до самогубця» [3, с. 31].

Герої роману ніби підтверджують тезу Камю, що накласти на себе руки – означає зізнатися, що життя зробилося незрозумілим. Смерть для них – неминучий і цілком зрозумілий перехід в іншу якість, хоча не так просто повірити, що ось після смерті людина здобуде цю іншу іпостась і все збагне, і все відкриється їй: таємниці всесвіту, дорога життя та вічності, необхідність пізнання добра та зла...

Характерно, що за оповіддю не видно автора, він ретельно приховав свою автентичну сутність. Ось уже справді Андієвська у своїх творах поступає так, як Творець світу, що, створивши усе суще і вдихнувши в нього свою душу, залишається невидимим для світу. Авторка присутня в кожному реченні, кожному слові та разом з тим її немає, її подих відчувається у зблиску філософських фраз, тонкої іронії, дотепних діалогів, її любов розлита в аурі добра і співчуття, але разом з тим окреслити її сутність неможливо.

Шлях, який проходять усі герої, дуже складний, заплутаний, але ті численні історії, що їх нанизує авторка одна на одну, об'єднують щось спільне, нероздільне. Естетичний суверенітет окремих фрагментів ніколи не сприймається як чужорідне тіло у творі, тому що цементуючим началом виступає дух і ритм.

Деструктуючи традиційну форму роману, авторка шукає того шляху в прозі, яким до неї ще не ходив ніхто. Цю прозу можна назвати сюрреалістичною, або принаймні з елементами сюрреалізму, що допомагають освоювати глибинні шари підсвідомості. Знайдемо тут і містичне заглиблення в над реальність і експресіоністичні падіння в безодні світового духу. Саме в цьому прихована сугестія тексту.

Загалом кажучи, творчість Емми Андієвської – одна з модифікацій сучасного модернізму – «мистецтва, що знайшло своє призначення у протистоянні апокаліптичним настроям нашого віку»

[7, с. 62]. Ця проза виросла не на голому місці. Авторка має своїх великих попередників і вчителів. Відчувається її добра обізнаність з філософією видатних мислителів ХХ століття: Гуссерлем, Юнгом, Гайдеггером, Сартром, Ясперсом, Ортегою-і-Гассет, Вебером, Гадамером та іншими. В її стилі можна вловити відгомін Мондріана, Клея, Кафки, Беккета, але це ніколи не буває прямим чи неусвідомленим наслідуванням. Ставши на плечі своїх великих попередників, вона незмінно обживає види і світи, іде далі від них.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андієвська Е. Роман про людське призначення: [роман] / Е. Андієвська – К., 1992. – 230 с.
2. Водолазька С. Постмодерністські акценти у творчості Емми Андієвської : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. – К., 2003. – С. 56-60.
3. Гендер і культура: зб. ст. / упоряд.: В. Агеєва, С. Оксамитна. – К. : Факт, 2001. – С. 12-36.
4. Деко О. Штрихи до портрета. Мов одна пелюстка. Емми Андієвській / О. Деко // Літературна Україна. – 2001. – № 7. – С. 65-79.
5. Жінка як текст: Емма Андієвська, Соломія Павличко, Оксана Забужко: фрагменти творчості і контексти / упоряд. Л. Таран. – К., 2002. – С. 45-78.
6. Зимомря І. Емма Андієвська: „Слово як магічний заряд” / І. Зимомря // Наукові записки (Серія філологічні науки. Вип. 47). – Кіровоград, 2002. – С. 13-27.
7. Краснодембський З. На постмодерністських розбіжностях культури. / З. Краснодембський – Київ, 2000. – С. 38-63.

Эмму Андиевскую считают основоположником украинского сюрреализма, который стремится воплотить нереальное, охватить неосознанное, воспроизвести иррациональное. Автор создает собственный мир мифопоэзии сюрреалистических видений, погруженных в подсознательную стихию сновидений, бреда, неординарной фантазии, мир архетипов и символов, женского и мужского начала, которому присущи трансцендентность видений и герметичность метафорических кодов.

*Сіробаба М.В.
(м. Слов'янськ)*

СВІТОВІДЧУТТЯ ЛІРИЧНОГО ГЕРОЯ ЗБІРКИ ВІКТОРА БОЙКА "ЯВ"

У літературознавстві немало уваги приділено дослідженню

зв'язків між поняттями "автор", "образ автора", "ліричний герой" тощо. Однак до, так би мовити, спільного знаменника їх ще не приведено, хоча серед великої кількості різночитань і різнотлумачень не бракує спроб здійснити це. Найбільш результативними з цих спроб виглядають такі: "...між реальною особистістю поета та її вираженням у мистецтві існує єдність, але не тотожність", "...образ ліричного героя створюється не оминаючи життєвий досвід поета, а на основі цього досвіду", "образ автора у літературному творі – художній двійник особистості письменника, змодельоване ним уявлення про себе і відтворене у свідомості читача ... в ліриці ... образ автора найчастіше втілюється у ліричному героєві та в суб'єктові лірики, у певному ліричному персонажеві, явно відмінному від самого поета", "стосунки між автором та ліричним героєм трактуються як зв'язки між прототипом та створеним на його основі художнім образом", "ліричний герой ... живе своїм життям у новій художній дійсності" він "...водночас концентрує в собі естетичний досвід певного покоління, нації, людства", "реальний письменник не досягає абсолютного самовираження ні у своїх героях, ані в тому образі автора, що постає чи то з одного, чи й з усієї сукупності його текстів ... хоча ... "мистецький зазор" між образом і власне автором, ба й реальною людиною, буває мінімальним", "...вистраждані автором герої ... починають жити своїм самостійним, а то й просто незалежним життям ... можливий навіть "бунт" героїв", коли вони "...починають бунтувати проти свого ж творця" [див. 2, с. 213 – 214; 3, с. 404 – 405, 513 – 514; 6, с. 52; 9, с. 96].

Питанням, про яке йде мова, переймалися не лише літературознавці, а й самі митці, як-от російський поет Саша Чорний, що 1909 року звернувся до критика ось цим віршем:

Когда поэт, описывая даму
Начнет: "Я шла по улице. В бока впился корсет"
Здесь "я" не понимай, конечно, прямо –
Что, мол, под дамою скрывается поэт.
Я истину тебе по-дружески открою:
Поэт – мужчина. Даже с бородою

[4, с. 271].

Саме на цей дискурс і спираємося в своїй праці, зазначивши принагідно, що така розмаїтість тлумачень вказує, крім іншого, на важливість і актуальність порушеного питання, а також зауваживши, що попри певні розбіжності фактично в кожному з наведених висловлювань міститься твердження про наявність зв'язків між автором (поетом) і образом автора (ліричним героєм, ліричним "Я").

Зв'язки ці є тісними й нерозривними, на кшталт зв'язків між причиною й наслідком, батьком і дитиною, зерном і паростю тощо.

І чи не найкраще їх, ці зв'язки, з-поміж усіх родів літератури демонструє лірика, якій "...на роду написано бути суб'єктивованою, виражати авторське бачення світу" [6, с. 69].

Тим паче, що навіть у драмі, де присутність автора не є очевидною, його все ж можна побачити. Не могла б, скажімо, Наталка виголосити прислів'я "Знайся кінь з конем, а віл з волем", якби його не знав І.Котляревський.

Що ж до об'єкта нашого дослідження, тобто збірки харківського поета В.Бойка "Яв", то тут насамперед слід наголосити на тому, що представлені в ній твори датами свого написання охоплюють доволі широкий часовий діапазон (від 21.07.1982р. до 9.04.2001р., тобто два десятиліття). Цей факт, на нашу думку, дає змогу говорити про збірку як про концептуальну, що стосується, вочевидь, і ліричного героя, і власне автора, особливо з точки зору їх (його?) світовідчуття. До речі, останнє літературознавством розглядається як "...найбільша підстава для творчості", що передбачає "...цілісне розуміння світу і самого себе" [6, с. 627]. Наразі це розуміння конкретизується доторком до низки вічних тем, тобто тем, пов'язаних з життям і смертю, добром і злом, любов'ю і ненавистю, творчістю та руйнуванням, людиною і природою, людиною і суспільством, людиною і Богом тощо.

Почати хотілося б з останнього, тобто зі стосунків нашого героя з Богом, оскільки віра небезпідставно вважається таким станом суб'єкта, який "...тісно пов'язаний з духовним світом особистості", слугуючи при цьому "мотивом, стимулом, установкою й орієнтиром людської діяльності" [8, с. 62], тож може виступати відправною точкою при розгляді зазначеного питання. Рухаючися відштовхнуванням від цієї точки, зустрічаємо носія однієї з найдавніших і чи не найпоказовіших рис української ментальності, яка полягає в певній двоїстості, певному дуалізмові щодо віри, вірувань, забобонів тощо і яку магістр богослов'я І.Нечуй-Левицький ще 130 років тому спостеріг за своїм Омельком Кайдашем.

Згадаймо, що останній як ревний християнин понад усе шанує п'ятницю й одночасно вірить у всілякі прикмети й забобони. Аналогічне світовідчуття продемонстрував свого часу й хронологічно ближчий до нас поет Б.-І.Антонич, зізнаючися з одного боку, що поезію для нього складає сам Бог, а з іншого стверджуючи, що в минулому житті він був хрущем, виявивши тим самим поганське, язичеське розуміння світобудови. На сторінках збірки "Яв" ті ж

язичеські Волос, Стрибог і Берегиня мирно сусідять з Отцем, Сином і Духом, а ліричний герой, закликаючи:

Згадайте богів,
помоліться Позвізду,
щоб добра погода на щедрій врожай...
З перуновим цвітом вертайтесь удосвіта,
хай слуха пісень ваших Волосожар [1, с. 70],

і в спогадах про дитинство зауваживши:

Тільки зізнаюсь, що більше не в Бога я вірив –
в батька і матір,
у баби-шептухи закон

[1, с. 130],

все ж не є ні войовничим атеїстом, ні апологетом язичництва, свідченням чого можуть бути, приміром, ось ці рядки:

Тонка билинка з остраху бринить
на весняному спаленому вітрі,
во ім'я Сина і Отця повірте
хоча б в останню незнищенну мить.
Во ім'я Духа крізь пожежі чад,
надіючись, що за велінням чуда
в запеклих вбивцях озовуться люди,
палає сонця цвинтарна свіча

[1, с. 37].

Звичайно, не помічаємо тут і якоїсь особливої побожності. Це швидше хитка рівновага між надією та сумнівом, яка не дає їм перетворитися на бінарну опозицію, інакше кажучи, це той стан, що в ньому

Заблудиться святий Сковорода
між Богом і піснями при сопліці...
Хоча вона співає, не рида,
з його душею в нерозривній спілці

[1, с. 149].

Загалом же проблему стосунків людини з Богом порушено майже в трьох десятках поезій збірки, що вказує, крім іншого, на її проблеми (теми), значущість у світобаченні нашого героя.

Не менш вагомою, як з огляду на кількість відповідних творів, так і на глибину опрацювання, є й тема "Людина і суспільство", або, говорячи ширше, "Людина і світ". Віднесення теми до розряду вічних вказує насамперед на її перманентну актуальність, у чому наразі не важко переконатися, взявши до уваги хоча б факт одночасного побутування в нашому фольклорі таких опозиційних по відношенню

одне до одного прислів'їв, як "Гуртом і батька легше бити" та "Гуртове-чортове". Можна згадати також і про те, що, наприклад, для мешканців давньогрецьких полісів найстрашнішим покаранням за провини було вигнання з громади, а ось Леся Українка розцінювала таке явище зовсім інакше, виголосивши в своєму "Камінному господарі" думку, згідно з якою "...той тільки вільний від громадських пут, кого громада кине геть від себе" [7, с. 296].

Ліричне "Я", чиє світоглядне кредо нас цікавить, має неабиякий досвід стосунків зі світом, причому різного рівня важливості й різного ступеня вдалості.

У мене відчиняє двері світ,
Я думаю,
що в нього відчиняю:
жалобі і весільній перезві
даю можливість стрітись віч-на-віч...

[1, с. 86].

Саме ці рядки одного з віршів збірки, як бачиться, окреслюють увесь діапазон означених взаємин (від "жалоби" до "весільної перезви"), точкою ж перетину, чи то пак, місцем зустрічі тет-а-тет альфи й омеги цього діапазону є, вочевидь, душа поета (автора, героя), а в ній помічаємо певний дисбаланс, спричинений домінуванням отієї "жалоби", або просто смутку, над рештою почуттів. Смуток своєю чергою детермінується станом самотності, в якому не вряди-годи перебуває наш ліричний герой, при цьому його місцеперебування не має вирішального значення: він може почуватися самотнім у лісі, куди їздив "поговорити з їжаком", і в себе вдома, "поки кохана і півсвіту в сні" [див. 1, с. 14; с. 76], однак найчастіше це відбувається при велелюдді:

Гублюсь
і задихаюся
в юрбі.
З того,
що просто виплакатись
ніде...

[1, с.26].

Ще пронизливіше тема самотності звучить у вірші, який видається знаковим у даному контексті, тож наводиться повністю:

Я знову буду на вокзалі,
нікого не зустріну,
ні...
Бродячий пес,

бо я пожалівсь,
на дружбу
лапу дасть мені.
Примружить очі небайдуже
погладь, мовляв,
по голові.
І будем схожі
дуже-дуже
і він, і я.
І я, він

[1, с. 5].

Образ бродячого пса зустрічається не в одному творі В.Бойка, кожного разу немовби ілюструючи відомий вислів, авторство якого приписують одразу кільком особам, згідно з яким "чим ближче пізнаєш людей, тим більше подобаються собаки". Причин, що спонукають до подібних умовиводів, довго шукати не доводиться:

Що воно за світ, такий болючий!..
Що воно за ми такі чужі!
кожне слово так і прагне влучить
у життя і смерті на межі

[1, с. 28].

Невдоволення таким станом речей посилюється доволі помітним дефіцитом оптимізму щодо прийдешнього:

Світ опанують не птеродактилі
(мила архаїка тихо дріма!)
істин новітніх вдатні редакції,
пнуса второпати, тільки дарма...

[1, с. 22].

Тим не менш, умістилищем абсолютного зла, як, наприклад, у пізніх медитаціях В.Стуса чи в автобіографічному творі В.Рубана "На протилежному боці від добра", у нашому випадку світ не виглядає. "По той бік добра і зла", як Ф.Ніцше, герой В.Бойка себе теж не позиціонує, він присутній при змаганні, що відбувається між цими двома категоріями, вболіває за добро, намагається підтримати його щонайменше неприхильністю до зла:

Я іду, спинитися боюся
На межі ненависті і зла

[1, с. 28],

Слів досить, сказаних зі зла.
Нехай народжуються добрі

[1, с. 29].

При цьому увагою не оминаються навіть незначні явища позитивного характеру:

Сніги упали.
Заховали зло

[1, с.124],

...смійтесь безборонно!

Здається, нині вихідний у зла... [1, с.105].

Можливо, саме тут і виявляє себе спостережена А.Перервою "... прихована селянська цнотливість" [5, с. 32]. Вона дійсно є однією з чеснот ліричного "Я" розглядуваної збірки, хоча означення "прихована", здається, не зовсім точно передає наявні тут нюанси. Це, швидше, цнотливість не напоказ, що цілком узгоджується з українською ментальністю, власне з такою з її складових, як несхильність до експансивності. С.Русова свого часу наполегливо радила враховувати даний факт в національній педагогіці.

Що ж до кола питань, у той чи інший спосіб пов'язаних з темою життя та смерті, то й тут можна помітити вищезазначені елементи рисопису нашого героя. Він так само, як і в питаннях віри, виявляє певного рівня роздвоєне сприйняття, чи сказати б, не виключає можливості паралельного існування двох не зовсім узгоджуваних між собою варіантів розуміння природи речей, то стверджуючи: "...час крізь мене лине" [1, с. 78], то в унісон з біблійним Еклезіастом констатує:

Звісно, час не минає.
Це минаємо ми

[1, с. 114].

Великого подиву цей факт не викликає, адже категорії, що перебувають у полі зору, є надто вже глобальними, щоб бути витлумаченими однозначно. Та й повномасштабне їх осягнення вельми непроста справа:

Я живу на цвинтарі ілюзій
чи здається тільки, що живу...

[1, с. 28];

Повз цвинтарі прокладено дороги,
а кожен дума повз його вікно

[1, с. 59].

Втім, з років життя (як ілюзорного, так і дійсного) врешті-решт викристалізовується досвід, спираючися на який робляться висновки. Один з них відбивається рядком "Смерть завжди спасіння від біди" [1, с. 80]. Тож, "Тепер живу передчуттям кінця" [1, с. 32].

Але входження в пору, що номінується як "Осінь життя", не

супроводжується ні відчаєм, ні апатією. Натомість бачимо позбавлену експансивності, про що вже говорено, виважену й спокійну констатацію:

Осілля місія проста
жбурляти золото на вітер...

[1, с. 84],

яка виконує роль преамбули до глибокої тиради:

Листопад
ну, що із нього взяти!
Листопад
ну, що йому даси?
Вітер верби роздяга завзято.
І мороз жалкіший від оси.
Хтось на мене схоче нарікати,
Хтось звертати не мою вину...
Тож мину,
мов жертва перед катом.
Тільки б всі раділи, що минув

[1, с. 88].

До речі, тут виразно чути відлуння кожної з окреслених нами тем.

Підводячи ризику під низкою висловлених міркувань, можемо резюмувати, що ліричний герой поетичної збірки В.Бойка "Яв" сприймає світ крізь призму своєї національно-самобутньої ментальності, складниками якої є, зокрема, біваріантність тлумачення питань, пов'язаних з життям і смертю та стосунками людини з Богом, стриманість у взаєминах зі світом (особливо в площині "добро – зло"), а також уседотична патріархально-родова цнотливість.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бойко Віктор. Яв. Поезії / Віктор Бойко. – Х. : Майдан, 2001. – 156 с.
2. Краткая литературная энциклопедия / [гл. ред. А. А. Сурков]. – М. : Советская энциклопедия, 1967. – . – Т. 4. – 1967. – 1024 с.
3. Літературознавчий словник-довідник / [Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін.]. – К. : ВЦ "Академія", 1997. – 752 с.
4. Мысль, вооруженная рифмами: Поэтическая антология по истории русского стиха / [сост., авт. ст. и прим. В. Е. Холщевников. – Ленинград : Изд-во Ленинградского ун-та, 1984. – 448 с.
5. Перерва Анатолій. Ліричні уроки Віктора Бойка // Антологія

поезії та прози вихованців Сковородинського університету "Сьоме око" / Анатолій Перерва. – Харків : Майдан, 2003. – С. 32–33.

6. Ткаченко А. О. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства) : підручник для гуманітаріїв / А. О. Ткаченко. – К. : Правда Ярославичів, 1997. – 448 с.

7. Українка Леся. Твори в чотирьох томах / упоряди. Н. Вишневська. – К. : Дніпро, 1982. – . – Том 3. – 1982. – 432 с.

8. Философский словарь / [под ред. И. Т. Фролова]. – М. : Политиздат, 1991. – 560 с.

9. Фролова К. П. Цікаве літературознавство / К. П. Фролова. – К. : Освіта, 1991. – 192 с.

Мироощущение лирического героя поэтического сборника Виктора Бойко "Явь" раскрывается посредством интерпретации им (героем) таких вечных тем, как "Человек и Бог", "Человек и мир", "Добро и зло", "Жизнь и смерть".

Тендітна Н.М.

(м. Слов'янськ)

АПОКАЛІПТИЧНІ МОТИВИ РОМАНУ О.УЛЬЯНЕНКА „ВОГНЕННЕ ОКО”

Центральне місце в творчості сучасного українського прозаїка О.Ульяненка посідає образ урбаністичного простору з натуралістичним дном, який населяють спотворені герої-маргінали.

Подібно до В.Підмогильного, який ніби розпочав в українській літературі серію творів зазначеної тематики, О.Ульяненко досліджує місто та його мешканців. На думку Н. Зборовської [2, с. 164], в романі В.Підмогильного „апокаліптичні мотиви приглушені переможним шляхом селянина Степана Радченка на завоювання міста”, а О.Ульяненко ніби піддає скептичному погляду останню життєствердну нотку „Міста”.

Аналізуючи роман письменника „Сталінка”, вона пише: „Передбачене Підмогильним божевільне майбутнє постане в О.Ульяненка як реальне теперішнє, коли народ „загнаний у загати чужої свідомості”, розпалений безбожництвом, зробив „крок” у велику ніч” [82, с. 164].

Саме тому апокаліптичні візії сучасного письменника, за словами Н.Зборовської, займають центральні місця в його романах. Найповніше, на наш погляд, такі апокаліптичні мотиви звучать в

романі „Вогненне око”.

На жаль, коло проблем, які висвітлює прозаїк у цьому творі, не набуло такого обговорення серед науковців, як, скажімо, після публікації романів „Сталінка” чи „Дофін Сатани”. Дослідженню роману присвячені розвідки Н.Зборовської [2] та І.Бондаря-Терещенка [1], в яких згадана тема не розглядається. Так, зокрема, І.Бондар-Терещенко, говорячи про роман, коментує його стилістику, а Н.Зборовська пов'язує його зміст із контекстами попередніх та подальших творів.

Мета даної статті – розглянути в романі О. Ульяненка „Вогненне око” взаємозв'язок міста, перейнятого апокаліптичними передчуттями, з морально-психологічним станом його мешканців.

У передмові до цього твору написано, що це „помітний, вражаючий роман сьогодення про справедливість поміж людьми, одвічне й сучасне її виборювання... Це твір про злочин ... і безкарність, що й досі постає великим запитальним знаком не тільки над Україною, а й понад усім людством” [4, с. 2].

Н.Зборовська зауважує, що О.Ульяненко у романі пророкує безнадійне майбутнє, бо своїм твором намагається дати вигляд страшного сповідання з пророкуванням смерті, – підсумовує вона [2, с.177]. Дійсно, вражаючими постають описи тих країв, якими вже десять років по тому пройшла війна: „про те, що тут колись жили люди, можна було тільки фантазувати. Не більше” [4, с. 226-227].

Наратор письменника запитує: „Що таке місто?” і впродовж роману намагається дати відповідь на це питання. У творчій уяві письменника це жива істота, „багатоликий монстр”, яка перетворилася на гетто, бо відбулася „метаморфоза людського спілкування” [4, с. 75] на цьому клаптику землі „обтиснутого коростинням хиж, наметів, смітників, скотомогильників... казарм, безкоштовних лікарень, де немає ціни ні життю, ні смерті” [4, с. 76].

На прикладі одного безіменного міста розкриваються наслідки людської сваволі, жорстокості та насильства. Тому Н.Зборовська розглядає твір як своєрідний апокаліпсис людським порокам [2, с.175].

О.Ульяненко у романі намагається дошукати витоків зла, насильства та ненависті у кожного героя. І в опецькуватого поліція, який „хряпнув по хребту мертвого, щоб розігнути, щоб краще було стягувати дорогі вельветові штани” [4, с. 54]; і у братів Роздайбідів, що вбили рідного п'ятого брата з дружиною і закопали живцем, а під час війни прославилися не тільки своїми вбивствами, але й некрофілічними нахилами. „Позаяк місто, море людських спалахів,

пристрастей, пороків ...” – підсумовує він.

У творі до читача доносяться роздуми про те, що „найліпший народ це гноблений чорною роботою” [4, с.84]; проданий у сексуальне рабство; котрий вигибає від самогубства, наркотиків та алкоголю; радо схвалює відкриття борделів та „дикі оргії”. А тому й не дивно що Ангел Смерті ця „дволика істота” так часто полюбляє навідуватись у це місто. Де Гамаюн з’являється не на щастя, а „вістуючи розпач або горе” [4, с. 13].

У романі „Вогненне око” замість церков та храмів людину оточують скотомогильники, морги, кладовища. Так, доктор Шмулевич зустріч із Віталієм, якого знудило у моргові, переносить на кладовище – „найкраще місце на цьому світі” [4, с. 42], бо „все одно прийде до сушого, об’єднавшись у смерті” [4, с. 42]. У цьому місті тільки постійна згадка про смерть здатна надихнути до життя.

А вже смертей у романі змальовано чимало. Це смерті під час розваг (коли втопили на весіллі жінку в бочці), суїциду (Мар’яна вішається, а Гуго кидається на високовольтний дріт), виконання військового „обов’язку” (розповідь Полковника Чомбе про війну в Африці – „а ми строчили, строчили, строчили з тих листочків по чорнопиких” [4, с. 18]) та інші.

Важливо зазначити, що у творі доволі рідко аналізуються причини смерті героїв: констатується або сам факт, який вже став дійсністю (смерть Лідії); або наводиться декілька припущень („один із найбільших поетів помер від горілки від цирозу печінки, а мо’ захлинувся у власному блювотинні” [4, с. 19]); або під час згадки про якогось героя описується частина поховального обряду, вістуючи швидко загибель.

А детальний опис ритуалів поховання у цьому романі зайвий раз підкреслює ще й іще, що „смерть тут зазвичай” [4, с. 20].

Більшість смертей у романі видаються безглуздими – це і загибель Полковника Чомбе, який „гуркнув разом із своєю шкапиною, не піднявшись на схил” [4, с. 20]; і двох дівок, яких Роздайбиди „посікли на шмаття” [4, с. 29]. Жахливими відчуттями сповнені сцени поховання жебраків. Наратор письменника навмисне розповідає про життя та устрій одного із жебрацьких таборів з метою глибше розкрити сутність слів: „Смерть для цих людей – ніщо” [4, с. 77].

Похорон п’ятнадцятилітньої Лори зібрав майже все „надбережне жебрацтво”. Після цієї звістки читач напевне уявить собі обличчя повні жалю та скорботи, але на превеликий подив, зашиту в лантух покійницю вони несли попід річкою, щоб „під дике виття скинути у воду й чимдуж, колошматячи костурами, кулаками по

згорблених спинах, регочучи, пускаючи слину, кинутись навипередки до збіговиська ...” [4, с. 77]. Як бачимо, навіть жодного натяку на співчуття до померлої.

Поведінка цих людей нагадує якесь ритуальне дійство дикунів або танок божевільних, і аж ніяк не похоронну процесію. Крім того, після „поминок” вони влаштовували „потешки”. Наратор називає їх „святком”, але яке, на жаль, має сумні наслідки: „хтось тонує або його топили... когось задушили у товкотнечі ...” [4, с. 77]. Смерть для цих людей дійсно інколи стає „святком”. Адже якщо вибирати між голодним існуванням, то загибель сприймається дуже радо.

Згадує О.Ульяненко і „полювання” на людину задля розваги, і некрофілічні потяги мешканців міста, які під час війни „чигали на бюлетені, вісники, ще свіжі, з запахом крові і фарби, де сповіщалося про кількість забитих, скалічених, поранених... бо жадова крові стала реальністю...” [4, с. 223].

Місто стає байдужим до смерті своїх мешканців, а тому кара за чужу загибель швидше стає винятком, аніж необхідною умовою. Так, Віталікова тітка мала три роки ув’язнення за те, що у нападі ревнощів заколола вилами чоловіка.

А у випадку із потопельницею, слідчий не дошукується винного, а намагається із семи підозрілих вибрати когось, аби не позбутися своєї посади. Встановлення справедливості – річ намарна у суспільстві, в якому „смерть зазвичай”.

У місті, створеному О.Ульяннком у романі „Вогненне око”, навіть жінки асоціюються зі смертю. Бо лише жінка „перетворює жак на жовту гнійну бовтанку ... тільки їй можна повести по-янгельському головою, а в той момент пустити під укіс велетенську країну...” [4, с. 34]. Також більша половина мешканців міста уражена сифілісом та хворобою віку – СНІДом.

Майже кожен рік у головного героя Віталія, пов’язаний із смертю рідного чи знайомого. Крім того, важлива еволюція його роздумів про смерть під час похорон. Так, коли Віталію виповнилося сімнадцять, Роздайбіди облили Ничипора гасом і живцем спалили у хижі. Дізнавшись про його смерть, Віталій подумав, що „людям таки краще не народжуватися, ніж так задурно помирати” [4, с. 29].

Отримавши телеграму про батькову смерть, Віталій намагається уявити рідну домівку, похорон батька, який спливав у його свідомості як кольорова фотокартка, бо „це міцною ливною прив’язувало до дрібних, на перший погляд, подій” [4, с. 117].

А звістка про розстріл родичів Гуго мало чим дошкулила Віталію. Так само, як і вигляд мертвого чоловіка на асфальті, якого він

угледів із вікна.

Лише один раз у романі смерть людини означається словом „біда” (коли помер губернатор). Смерті інших сприймаються звично і буденно. Навіть на похорон батька Віталія, про який було чимало гвалту, майже ніхто не з’явився. А з початком війни, так і поготів, мало кому було діла до „розірваних трупів, що глухо гепали на землю” [4, с. 220].

Людиною, найбільш причетною до смертей, у романі, виступає паталогоанатом Шмулевич, який „тельбушив спухлі черева потопельників, вішалників, самогубців різного штибу” [4, с. 40]. Наратор письменника неодноразово наголошує на тому, що цей герой „звідав тисячі смертей”. І не тільки практикуючи у патанатомічці, але й пройшовши війну. Саме тому, на нашу думку, є цінними його роздуми про вартість людського життя, примарність людських доль та владу смерті над людиною, бо „світ для доктора так і не відкрився, тільки призвичаїв до запахів трупу і формаліну” [4, с. 44].

Чи відкрився світ перед головним героєм цього роману Віталієм? О.Ульяненко подібно до свого іншого героя із „Зимової повісті” (Генерала) намагається визначити витоки зла та некрофілії у Віталія.

Перед читачем розкривається життєвий шлях Віталія з дитинства і до самої смерті. Простежується його історія від студента технічного вузу, клерка-технократа, директора заводу, до мера міста. І його викрики „Я володар! Я володар! І все це моє...” [4, с. 3] досить сильно різнять героя із мріями його дитинства та юності. Чи не тому він згодом так боявся минулого, бажаючи „відпружитися, стати ніким...” [4, с. 7].

А що ж у минулому? Повернувшись із патронату додому, він не знаходить там домашнього затишку та рівноваги. Неспокоєм було перейняте ціле місто, спокій видавався лише примарною ілюзією. Герой не може знайти себе, віддатись повністю улюбленій справі, а тому обурення від несправедливості й визначає його подальшу долю.

Він молить Бога про друге Пришестя, просить усіх святих навернути людей до миру, тиняється по зібраннях, мітингах, намагаючись хоч десь відшукати справедливості. Але окрім нього вона майже нікого не цікавить, і тому Віталія зустрічають із „шаленим нападом реготу” [4, с. 700].

Єдиний вихід, щоб розворушити місто, Віталій вбачає у революції – „Вона запалить висохлі мізки нашої нації!” [4, с. 71]. Для здійснення цієї мети він розшукує подібних до себе людей, в яких „хоч промайне мара справедливості” [4, с. 71]. Але думки більшості

населення вкладено в уста полковника Кравченка: „Мені обридло чекати буцімто на вашого месію. Мені осточортів вічний апокаліпсис” [4, с. 169].

У творі декілька разів наголошується на тому, що „шукачі справедливості мали одне обличчя” [4, с. 71]. А потім думки та дії Віталія „стають думками і діями його „різунів”. Та пророчими щодо його майбутнього будуть слова Шмулевича: „Якщо ти надумаєш перебудувати світ, та нагромадиш крематорії. Твоя повзуча місія на цьому клаптику землі – вижити і дати видряпатися іншим, а не перебудувати” [4, с. 81]. Але Віталій не зверне належної уваги на ці слова свого часу, а тому „переоцінивши свої сили”, він розпочне війну.

Наратор намагається збагнути потяг до руйнування у свого героя. Зазначимо, що його слід трактувати як вияви некрофілії. Крім того, паталогічно некрофілічні особистості є серйозною загрозою для оточення, не тільки займаючи пости політичних лідерів, але й як потенціальна кагорта майбутніх диктаторів, розпалювачів війни. М.Шенкао, також підтверджує думку про те, що війна згладжує почуття смерті, роблячи її предметом повсякденності [5, с. 189].

Звідки ж у Віталія такий потяг до руйнування? Можливо в тому, що „... все своє життя хотів примирити Двох суших і невидимих, котрим ім'я різне; „ Два янголи в мені борються... чорний і білий... Хто переможе... Знаю – Великий Руйнач і Будівничий” [4, с. 9].

Довгоочікуване для мешканців міста слово „війна” нарешті здійнялося і загуло в повітрі. Як уже зазначалося, рисами некрофілії було охоплено майже все населення. Автор чітко показує в романі як не тільки воєнні дії, але й навіть саме слово „війна” здатне збудити ціле місто, зробити людей не тільки байдужими до чужих смертей, але й із задоволенням чекати на такі повідомлення.

Віталій швидко стомлюється від такого життя. Його емоційний стан у цей час окреслюється лише одним реченням з різноманітною гамою почуттів – „жив відлюдьком, хмурнів, впадав у меланхолію, і з нею керував бойовими діями...” [4, с. 222].

Але через три роки диктатор повністю спалить рідне місто і перейде до останньої своєї резиденції на Зеленому Острові. „Його підхоплювала течія часу, і він як міг опирався цьому. Напевне, для того й поруйнував він рідне містечко, щоб зупинити це”, – читаємо в романі [4, с. 225].

Читачеві важко зіставити зіщулену і згорблену постать диктатора у чорному костюмі тепер з тим, кого так цікавила ідея створення царства свободи і справедливості. О.Ульяненко наголошує

на тому, що ця людина також збайдужіла до величі природи, що нею так захоплювалася колись, „вбачаючи її вплив на рухи людських вчинків” [4, с. 75]. Він стає повністю байдужим і до своєї ідеї, і до війська, і до того, що діялося навкруги. „Навряд чи чув гупання важкої кононади, не бачив заграва над містами... Йому не чути, як велика пустка западає на землю” [4, с. 225-226].

Швидка і безглузда смерть приходить до Віталія. Ось як коментує її І. Бондар-Терещенко: „історія Віталія закінчується тим, що всі навколишні вороги йому служать, так само, як і колишні приятелі, але один з яких, певно, не простивши другові ганебної неспромоги відрізати Пікассо від Матісса, таки вбиває його” [1, с. 104].

Якщо порівняти смерть Віталія зі смертю Поета із „Зимової повісті”, то стає очевидним, що О.Ульяненко не симпатизує своєму герою. Бо його загибель не мала таких наслідків, які прийшли у країну із розстрілом Поета. Адже вчинок останнього перетворюється на легенду, а спогади про Віталія асоціюються вже і після десяти років по його смерті із війною та руйнуванням – „Зовсім занастали край” [4, с. 227]. Де з однією єдиною людиною пов’язується загибель цілого міста та тисячі невинних жертв – „наша справа – воювати і сіяти. А решта нехай згине”, – говорить Віталій [4, с. 191].

Як протиставлення життєвій історії Віталія у романі простежується доля його однолітка та дитячого товариша – Родика. На відміну від Віталія, він любить це місто. Життєва невизначеність призводить його, як і Віталія до самотності і туги. Але він не здатен заради задоволення власних потреб знищити місто, а тому у свої двадцять п’ять років бажає смерті лише собі. І хоч в його особі міліція вбачала „щось більше, ніж пришестья сатани” [4, с. 152], Родик не стає на злочинний шлях. Останні дні якого окреслено визначає як „тугу, зимову невідомість, замішану на страху вимирання всього живого” [4, с. 107].

Герой декілька разів наголошує на власній втомі від життя, розчарованість життям, тому і самотійно робить висновок про те, що „його дорога скоро скінчиться” [4, с. 186], бо „місто вже не володіло ним” [4, с. 190].

Догляд за бабою, яка помирає, ставить Родика віч-на-віч перед смертю. Він спостерігає, як повільно життя покидає цю людину, але вона ще намагається думати, згадувати, нишпорити поглядом по кімнаті: чи нічого не взято? А в той момент її існування вже чітко окреслене часом.

Баба помирає довго і в страшних муках. Після її смерті Родика

навіть видається, що „весь світ складається з мертвяків” [4, с. 120]. Це видіння можна вважати пророчим, зваживши на те, що місто невдовзі загине.

Отже, основну ідею роману О.Ульяненка „Вогненне око” можна визначити як кінцесвітнє безумство людства в апокаліптичному урбанічному середовищі. Наголосимо, що цей процес, як бачимо, є зворотнім, тобто не тільки місто згубно впливає на своїх мешканців (які постають хтивими, почасти маргінальними створіннями, що споглядають за „величчю” підкореної ними міської стихії), але й навпаки. Через те, на нашу думку, апокаліптичні передчуття та візії не залишають і наступні твори О.Ульяненка.

Чи стане сучасне людство на шлях спокути та очищення, чи подолає свою самотність і порожнечу, чи збере песимістичну пригніченість, залежить від кожної конкретної особистості. Бо як писав ще В.Підмогильний, неможливо написати книгу про людей, зневірившись у людині.

Відповіді на поставлені запитання сподіваємося знайти в подальших романах О.Ульяненка. Якими вони будуть – висвітлять наші наступні публікації.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бондар-Терещенко І. „Вогненне око” / І. Бондар-Терещенко // Слово і час. – 1998. – № 4-5. – С.103–104.
2. Зборовська Н. Містична безодня у прозі Олеся Ульяненка / Н. Зборовська, М. Ільницька. – Львів : Літопис, 1999. – С.160-178.
3. Зборовська Н. Олесь Ульяненко – поет і містик / Н. Зборовська // Кур’єр Кривбасу. – 1999. – № 110. – С.161-171.
4. Ульяненко О. С. Вогненне око / Олесь Станіславович Ульяненко. – К. : Укр. письменник, 1999. – 229 с.
5. Шенкао М. А. Смерть как социокультурный феномен / Мухаммед Алиевич Шенкао. – К. : Ника-Центр, Эльга; М. : Старклайт, 2003. – 320 с. – (Серия „Проблема Человека”; вып. 4).

Автор статті на матеріалі роману сучасного українського письменника О. Ульяненко аналізує взаємозв'язок між містом, охопленим апокаліптичними передчуттями, і морально-психологічним станом його жителів.

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

*Норкіна Л.Ж.
(м. Макіївка)*

ВІДОБРАЖЕННЯ КОНЦЕПТУАЛЬНИХ ЗАСАД МОРАЛЬНОГО ВИХОВАННЯ У ТВОРАХ АНГЛІЙСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ ЕПОХИ ПРОСВІТНИЦТВА

Принцип соціальної зумовленості виховання покладено в основу розгляду проблем людини як у філософських, так і в літературних творах. Порівняння цих процесів дає можливість відстежити особливості суспільного розвитку, визначити детермінанти моральності чи аморальності людини та суспільства певного історичного періоду. Внаслідок інтенсивного розвитку філософської думки епохи Просвітництва, особливу увагу привертає дослідження проблем моральності в творах англійських письменників-просвітників у поєднанні з філософською парадигмою епохи.

Романи англійських письменників-просвітників аналізуються з позиції пошуку естетичного ідеалу, «естетичної людини» [1; 8]. Літературні колізії в творах досліджуються в межах соціально-естетичного та соціально-психологічного аспектів [4]. Проблеми морального виховання особистості розглядаються перш за все в контексті поглядів Дж. Локка. Але відображення в літературі таких питань як сутність людської душі, походження моральних принципів людини з позиції інших представників філософії Просвітництва (Т. Гоббса, Ф. Бекона, Д. Юма, Е. Шефтсбері) залишається недостатньо дослідженим. Це спонукає до розгляду проблеми морального виховання в компаративному аспекті, що й стало предметом обговорення даної статті.

У філософській думці англійського Просвітництва простежується три підходи до інтерпретації людської природи. З одного боку, людська душа розглядається як недосконала й така, що являє собою неблагодатний матеріал для покращення (Т. Гоббс, Ф. Бекон, Д. Юм), з другого, людина – це лише потенція особистості (Дж. Локк), а з третього – моральна істота (Е. Шефтсбері).

З точки зору представників першого підходу до людської сутності, в основі моральності чи аморальності людини лежить проста чуттєвість (Т. Гоббс). Людська природа, на їх думку, хибна й зіпсована, а тому всі мотиви поведінки егоїстичні й спрямовані

лише на збільшення задоволення й зменшення болю. Людська істота в своєму природному стані охоплена невтомною спрагою влади та придушення інших. [3, с. 94-95]. Продовжуючи цю невтішну лінію, Ф. Бекон стверджує, що здобути перемогу над цією негативною людською природою неможливо. Природа в людині, на його думку, «часто буває прихована, іноді подавлена, але рідко знищена» [2, с. 440]. «Людський егоїзм і себелюбність є джерелом багатьох пороків, – підсилює ситуацію Д. Юм. – У людському дусі немає афекту любові до людства як такого» [10, с. 522].

Виразники другого підходу більш оптимістичні у питаннях людської моральності. Е. Шефтсбері, не виходячи за межі визнання природного походження моральності, знаходить їй місце в «естетичних схильностях» і вважає, що «піднесена душа» прагне блага всьому людству, але це теоретично й в ідеалі, а на практиці – первозданність людини настільки груба, що важко відчувати до неї будь-яку симпатію. «...Я так мало бачу в людях гідності й такої низької думки про публіку, що для мене любити людей було б невеликим задоволенням» – стверджує філософ [9, с.114].

На відміну від зазначеного вище, Дж. Локк займає нейтральну позицію у співвідношенні негативного та позитивного в людській душі. Він вважає, що кожна людина, що вступає в цей світ, є «чистою дошкою» («*tabula rasa*»), і що на ній начертає вихователь, те й буде. Людська особистість, за Локком, є продуктом почуттів і відчуттів, які людина отримує із зовнішнього світу протягом всього свого життя. Тому людську природу можна поліпшити або зіпсувати. Людині надається право вибору життєвого шляху й можливість порятунку своєї душі внаслідок добровільного вибору розуму. Однак, «якби їй самій зобразили її власний лик, він здався б настільки ж страшним самому собі, як і смішним для інших» [6, с.56].

Порівняння показаних підходів із відображенням проблем моральності в творах письменників-просвітників говорить на користь ідей Дж. Локка. У якості зовнішніх факторів, які коригують поведінку людини, описується приклад батьків, вихований вплив учителів, моральні настанови соціуму. Але на відміну від поглядів Дж. Локка, докорінної зміни природних схильностей людини в зазначених творах не відбувається. Зажавши обставинами, ці схильності можна подавити або приховати, але в певних життєвих обставинах вони виплеснуться назовні. Це відповідає вже позиції Д. Юма.

Аналіз літературних творів англійських письменників-просвітників дозволяє відстежити три точки зору стосовно чинників впливу на формування моральності людини.

Для першої характерне ствердження домінуючої ролі родинного виховання і тієї духовної атмосфери, що панує в домі (С. Річардсон «Памела», Т. Смоллетт «Подорож Хамфрі Клінкера», Л. Стерн «Життя й думки Тристрама Шенді, джентельмена»). «Люди є такі, які вони є, добрі чи злі, корисні чи ні, завдяки своєму вихованню. – стверджує Дж. Локк. – Саме воно й створює великі розбіжності між людьми» [6, с. 412]. Як і Дж. Локк, письменники підкреслюють важливість прикладів, гідних дитячого наслідування. У романі Л. Стерна «Життя й думки Тристрама Шенді, джентельмена» Вальтер Шенді, батько сімейства, порівнює вихователя із дзеркалом, «у якому його син буде бачити себе з ранку до вечора й з яким йому доведеться погоджувати вираз свого обличчя, свої манери й, можливо, навіть найпотаємніші почуття свого серця». Основою же чесноти в душі дитини письменники вважають віру й любов до Бога, що в дозрілих літах приведе до критичного аналізу власних вчинків і розумного використання волі, даної Богом. Автори виступають за домінування моральних цінностей над матеріальними й розглядають це як гарантію людського щастя. Вони втілюють цю ідею в образи та матеріалізують у вигляді випробувань і перипетій у житті головних героїв. Сюжетна лінія романів будується на протиставленні двох підходів у вихованні: позитивного, як передачу батьками дітям своїх чеснот, і негативного, як потакання їх капризам і примхам, що обов'язково приводить до розбещення нащадків.

У романі С. Річардсона «Памела» в першому випадку це родина Ендрюс, у другому – містера Бі. Памела, головна героїня роману, з раннього дитинства виховується в атмосфері моральної чистоти, віри й любові до Бога. Уроки, отримані нею в рідному домі, втримують її на шляху чесноти й допомагають сформулювати головний моральний принцип: «Честь дорожче за життя».

На противагу цьому, в романі показується, до чого приводить батьківське потакання дитячим капризам, що, як правило, спостерігалось в забезпечених шарах суспільства, особливо знаті. Коли розпечені чада виростають, батькам і всьому оточенню доводиться пожинати гіркі плоди. «Тільки відносно власних дітей, – пише Дж. Локк, – ми проявляємо... недбалість; і, зробивши їх дурними дітьми, нерозумно сподіваємося, що з них вийдуть гарні люди» [6, с. 434]. Прикладом цьому служить виховання молодого джентельмена містера Бі. Мати зіпсувала його ще з пелюшок: нікому не дозволялося суперечити йому, коли він був дитиною. Подібне виховання отримав і герой роману С. Річардсона «Клариса» Ловлас, як і містер Бі, єдиний нащадок чоловічої статі знатного роду з великим статком.

Уседозволеність, яка заохочувалась в дитинстві, зіпсувала вдачу обох молодих джентльменів. За думкою головного персонажа містера Бі багаті люди зазвичай отримують неправильне виховання. Розпещені няньками, молоді барчуки спочатку на слугах випробовують свою зарозумілість, потім у школі їм потурають учителі, внаслідок чого характер їх стає некерованим. Після повернення додому діти, що підросли, крають серця батьків своєю дурною поведінкою, забуваючи про пошану та синівський обов'язок.

Засудження порочних прикладів у сімейному вихованні того дня лунає в романах Т. Смоллетта «Подорож Хамфрі Клінкера» та «Пригоди Перігріна Пікля». Волею долі головний персонаж роману «Пригоди Перігріна Пікля» народився в родині, єдиною чеснотою якої було багатство, а батьківська турбота про нащадка обмежувалася лише зміною вчителів та наставників. У Перігріна з дитинства проявляється схильність до злих витівок і знущань над рідними, близькими та слугами. Недоречна поблажливість одного вчителя, надмірна суворість іншого перетворюють шестирічного хлопчика в «уперту, тупу й норавливу істоту». Через безглузде виховання й тривалий період покарань, що притупляють, Пері «озлобляється, стверджується в своїх порочних нахилах і втрачає будь-яке почуття як страху, так і сорому». А все те добре, що в ньому закладене від природи, – великодушність, щедрість, доброта – у неабиякій мірі перекручується й придушється вихованням.

Природні таланти вимагають культивування, вважає автор, відсутність же батьківської любові та турботи, розумного виховання й гідних наставників у юному віці калічить людську душу.

У «Подорожі Хамфрі Клінкера» головний персонаж Т. Смоллетта містер Брамбл вважає, що сімейне вогнище стоїть на сторожі внутрішнього світу людини. Але замальовки сімейного життя друзів і родичів під час його подорожі демонструють протилежне. Ненависть панує в домі англійського поміщика Бардока. «Будинок хоч і великий, але немає в ньому ні краси, ні затишку», – коментує містер Брамбл ». Інший його родич адвокат Пімпернел привніс у свій будинок все порочне, що мав на професійному поприщі: крутість та виверти безсоромного кляузника. «Грубий чоловік, жорстокосердий батько, нелюдяний хазяїн, поміщик-гнобитель, сусід-сутяга й упереджений суддя» – така дійсна характеристика цього «поважного» джентльмена, окружного судді. Важко представити, що діти, виховані в такій атмосфері, стануть слухняними й незіпсованими. Син сквайра Бардока, юнак двадцяти двох років, відмінний скрипаль, не пропускає нагоди виразити презирство до батька при повнім схваленні матері.

Сквайр Байнард «ощасливлений» появою на світ скоростиглого, грубого й зухвалоного сина. Пороки гасять тепло домівки й розтлівають домочадців у багатьох сімействах Англії, вселяючи ненависть в їх серця. Такий невтішний висновок робить Брамбл.

Погляди С. Річардсона, Т. Смоллетта, Л. Стерна на виховання дитини, на питання влади й авторитету батьків, ролі покарання й заохочення в формуванні характеру та нахилів співзвучні ідеям Дж. Локка. Свої перші моральні уроки та досвід соціального спілкування дитина, вважають вони, отримує в родині, де повнотою влади й авторитетом володіють батьки. Страх і шанобливість, стверджує Дж. Локк, дають першу владу над дитячими душами, а любов і дружба закріплюють її. Розумне поєднання похвали й заохочення в ранньому віці дає правильний напрямок розвитку душі й сприяє закріпленню добрих і корисних звичок [6, с. 440].

Питання морального виховання тісно пов'язані з проблемою витоків людської душі. Філософи-просвітники тлумачили сутність людської природи з матеріалістичної позиції, хоча при цьому й не заперечували ідею Бога. Вони стояли на позиціях деїзму, вчення, що виникло внаслідок посилення раціоналізму й прагматизму в філософії. В основі цієї доктрини лежить визнання того, що Бог існує як першопричина створіння світу. Однак після цього рух світобудови відбувається вже без Його участі. Ні чудеса, ні послання Божого сина на землю не мають відношень до цього світу. Формування моральних аспектів душі, за їх думкою, здійснюється під впливом зовнішніх факторів, а саме: природних потреб і соціальних чинників.

На відміну від англійських мислителів німецький філософ Г.В. Лейбниц у трактаті «Монадологія» розрізняє божественне і природне в людській душі. Як стверджує філософ, людська душа формується ще до її матеріального втілення із божественної субстанції – монад або ентелехій. «Усі монади створюються... і народжуються з Божественних випромінювань, які обмежуються сприймаючою здібністю істоти» [5, с. 47]. «Творіння мають свої досконалості під впливом Бога, а ... недосконалості вони мають від своєї власної природи, що неспроможна бути без меж...» [5, с.42]. Крім того, «...природні зміни монад походять із внутрішнього принципу, тому що зовнішня причина не має впливу всередині монади» [5, с. 48].

Таким чином, за логікою Г.В. Лейбниця, душа матеріалізується в готовому, сформованому виді, тобто з певними, вже наданими обмеженнями обсягу сприйняття божественної енергії. Це своєрідний «імунітет», закладений Богом у своєму творінні. Після матеріалізації, тобто народження людини, активізуються природні й соціальні

чинники. Залежно від обсягу сприйнятої Божественної енергії формуються людські природні схильності та моральні установки. Чим більше сприйнято й накопичено божественної енергії, тим стійкіший «імунітет», тим більший опір людини спокусам зовнішнього світу, тим сильніша вона в своїх моральних поглядах і діях, тим сприятливіша до позитивного духовного впливу і навпаки.

Яскравим прикладом відбиття ідей Г.В. Лейбниці в англійській літературі Просвітництва є образ Клариси Гарлоу в однойменному романі С. Річардсона. Клариса показана в романі як ідеал людської порядності, моральної чистоти, жіночого достоїнства, як носій християнської моралі в терновому вінці. Її образ позбавлений вад. Не завдяки, а всупереч родинній атмосфері, де головною цінністю було накопичення капіталу, всупереч вимогам «блискучого», але лицемірного вищого світу, Клариса ціною свого власного життя зберігає вірність чеснотам. Моральні принципи, за словами героїні, вкладені в її душу великим і милостивим Садівником, тобто Богом. Цими принципами вона керується до останнього подиху. Головна героїня роману, ця «піднесена душа» (за термінологією Е. Шефтсбері), спростовує Локківську теорію «*tabula rasa*». Клариса не сприймає моральні настанови та родинні постулати, що, керуючись корисливими міркуваннями, нав'язувались її душі. А думка суспільства має для неї другорядне значення. Клариса насамперед у відповіді за себе й перед собою, а потім – перед світом.

Відбиттям теорії Г.В. Лейбниці в творах англійських письменників є персонажі з «низькими» душами, з обмеженим сприйняттям божественної еманції. Внаслідок цього вони теж, як і Клариса Гарлоу, мало піддаються впливу зовні. На відміну від Клариси вони демонструють стійку прихильність і сталість у вадах та повну байдужість до позитивних прикладів. Такими зображено другорядні персонажі романів Г. Філдінга, Т. Смоллетта. Блайфіл, вихованець шляхетного добропорядного містера Олверті в романі Г. Філдінга «Історія Тома Джонса, найди» з дитинства «був розсудливим, дбайливо поведився з грішми» і дуже піклувався про вигоди єдиної особи на світі, якою був сам. Персонаж роману Т. Смоллетта «Подорож Хамфрі Клінкера» містер Паунсфорд користувався матеріальною допомогою і великодушністю містера Серла, людини кришталевої чесності, а потім зрадив свого благодійника і прирік до жалюгідного існування.

Але людина в філософії Просвітництва не є пасивним носієм певного об'єму божественної енергії, простою сукупністю матеріальних елементів, або лише пучком мінливих уявлень і

почуттів. Людська істота наділена розумом, якій відрізняє нас від тварин, піднімає до пізнання Божественного (за ідеями Г.В. Лейбніця) [5, с. 29] і надає право вільного вибору життєвого шляху. Людина, керуючись своїми власними інтересами, вільна сама, за своїм розумінням визначати, що є добро, зло, моральність та аморальність.

Англійські ж письменники беруть під сумнів можливості розуму. Людський розум у прагненні до щастя, діє вибірково, вишукуючи способи його досягнення (Г. Філдінг, С. Річардсон, Л. Стерн, О. Голдсміт). На жаль, людина, підкоряючись омані, замінюючи щастя отриманням насолоди і задоволень, псує своє природне бажання бути щасливим. Розум, який не відрізняє щире щастя від уявного, штовхає в безодню пристрастей, егоїзму, жадібності, користі, лицемірства, перелюбства, марнославства. Здоровий глузд і прагматичний розум послужили погану службу людині, ввівши її в оману своїми помилковими цінностями.

Псевдодуховні цінності, що диктуються практичним розумом і прагматичною розсудливістю, приводять до перекручувань людського життя. «Навчіться ...слухати своє серце, зрозумійте, якого шляхетного друга маєте в його лиці, і тоді весь цей несправедливий блиск і пишнота померкнуть у ваших очах!» – виступаючи на захист почуттів, вигукує головний герой роману О. Голдсміта «Векфільдський священик».

Письменники, як щирі просвітники, не заперечують позитивної ролі розуму в духовному становленні людини, але в той же час говорять, що абсолютизація розуму (як і почуттів) завжди небезпечна й може привести до сумних наслідків.

Основний конфлікт у романах розгортається між щирими почуттями, душевними поривами людей, даними їм Богом і природою, з одного боку, і холодним розрахунком, своєкорисливістю, що процвітають у суспільстві, з іншого. Автори виступають на захист щирості почуттів, однак, будучи реалістами, визнають недосконалість людської природи й бачать небезпеку в неконтрольованих розумом пристрастях, які можуть погубити людину, і зруйнувати її духовний світ і життя.

У зв'язку з тим, що питання вільного вибору людини тісно пов'язане з проблемою соціалізації особистості, цей аспект теж не лишився поза увагою англійських просвітників. З точки зору Т. Гоббса, людина за своєю природою істота не соціальна. Її природна себелюбність, вважає Д. Юм, є джерелом несправедливості й насильства. В її душі відсутнє моральне почуття, стверджує Дж. Локк, а прихильність тим чи іншим нормам моралі залежить скоріше від звички. Люди змушені в суспільстві пристосовуватися одне до одного,

придушуючи природні спалахи себелюбності та егоїзму. Для приборкання свавілля пристрастей недосконалої людської душі, соціум шляхом укладення суспільного договору формулює свої правила спільного існування та висуває вимоги, за невиконання яких очікує покарання. У трактатах англійських філософів-просвітників основним критерієм чесноти й моральності проголошуються корисність (Ф. Бекон), безпека (Т. Гоббс), отримання задоволення (Д. Юм).

Письменники-просвітники висловлюють протилежну філософам думку щодо позитивного впливу суспільства на моральність людини. Життєвий шлях героїв Г. Філдінга (Том Джонс), Т. Смоллетта (Перігрін Пікль), С. Річардсона (Клариса), Д. Дефо (Молль Флендерс, Роксана) показує, що джерелом виникнення й поширення пороків є суспільство, що на догоду можновладцям намагається придушити або розтлити людську особистість. Доброта серця та відвертий характер не ведуть до успіху в світі. Більш за те, в світі спостерігається «нестача поваги до людей, існування яких робить честь людській природі й приносить найбільшу користь суспільству», – стверджує Г. Філдінг. Практичність і влада грошей роблять людей «розумними», тобто розважливими навіть у любові та дружбі. Соціальне середовище, що зводить у ранг вищих цінностей гроші – «всесильне золото», здатне лише розбестити, придушуючи добро в душі, провокуючи порок. Поблажливість суспільства поширюється й на людські слабкості. Єдине, чого воно не прощає, це відсутність грошей і банкрутство. Суспільство, на думку Т. Смоллетта, живе в атмосфері хибних цінностей, породжених багатством, і вимагає моральної деградації. У душі кожної конкретної людини, що живе в такому суспільстві, зароджуються фальшиві потреби, хибний смак і нахили, що виражаються в продажності, марнотратності й зневазі до законів. Лише одиниці, відринувши від них, на тлі загального падіння зберігають свій внутрішній світ від зазіхань зовнішнього середовища. Уберегтися від світу можна тільки в добровільному вигнанні, як це роблять головні герої Г. Філдінга, Т. Смоллетта, О. Голдсмита, оселившись у родових маєтках в селах, або як персонажі Л. Стерна, створивши свій вигаданий світ диваків в Шенді-Холлі.

Тим же персонажам, які не змогли утриматися від спокуси, на допомогу приходить прояснений розум. Прагматизм, «здоровий глузд» і практичний розум диктують свої правила, штовхаючи на шлях користі й злочину. Внутрішні протиріччя й боротьба мотивів у душі героїнь романів С. Річардсона «Молль Флендерс» та «Роксана» вирішуються не на користь чесноти. Будучи за своєю природою

кмітливими, Молль Флендерс і Роксана знаходять масу виправдань своєму падінню: це й бідність, і страх перед голодною смертю, і приниження. Історія їх життя підтверджує думку М. Лоського про те, що «людський розум – негідник. У величезній більшості випадків його робота спрямована ... на виправдання поставлених нашою волею цілей, обґрунтованих ... себелюбством, і на пошуки засобів для їх досягнення» [7, с.354]. Помисли й зусилля обох жінок спрямовані на матеріальний статок і пристойне положення в суспільстві. При цьому вони не гребують ніякими засобами для досягнення мети (пошуки вигідного шлюбу, роль утриманки, злодійки, шахрайки). Героїні пояснюють своє моральне падіння порочністю століття, низьким положенням жінки в суспільстві, страхом перед убогістю, безпорадністю й самотністю. Однак, не заперечуючи цього, варто помітити, що миттєва користь, прагматизм і практичність – не найкраще керівництво в людському житті.

За логікою міркувань просвітників, як філософів, так і письменників, слід вважати, що споконвічно в корені зіпсований матеріал шляхом зовнішнього впливу все-таки можна поліпшити. Людина у філософії Просвітництва йде до ідеалу, рухаючись нагору сходами, що ведуть донизу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрущенко Т. Естетичний ідеал Просвітництва та особливості концептуальних підходів до виховання / Т. Андрущенко // Вища школа.– 2007.– № 2 (25).– С. 84-89.
2. Бэкон Ф. Сочинения: в 2-х т. / Ф. Бэкон. – М : Мысль, 1972.
– . –
Т. 2. – 1972. – С. 347-486.
3. Гоббс Т. Сочинения: в 2-х т. / Т. Гоббс. – М. : Мысль, 1989-1991. – . –
Т. 2. – 1989-1991. – 731 с.
4. Искусство эпохи Просвещения Западной Европы. Литература [Электронный ресурс]. – <http://www.about-art.ru/3przapevrliterl.shtml>.
5. Лейбниц Г. В. Сочинения: в 4-х т. / Г. В. Лейбниц. – М. : Мысль, 1982. – . –
Т. 1. – 1982. – С. 413- 429.
6. Локк Дж. Сочинения: в 3-х т. / Дж. Локк. – М. : Мысль, 1988.
– . –
Т. 3. – 1988. – 668 с.
7. Лосский Н. О. Бог и мировое зло / Н. О. Лосский. – М. : Республика, 1994. – 432 с.
8. Сидорченко Л. История зарубежной литературы XVIII века

[Электронный ресурс] / Л. Сидорченко. – [http: // www.gumer.info /bibliotek_Buks/Literat/sidor/04.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/sidor/04.php)

9. Шефтсбери Э. Э. К. Эстетические / Э. Э. К. Шефтсбери. – М : Искусство, 1974. – 543 с.

10. Юм Д. Трактат о человеческой природе / Д. Юм.– Мн. : Попурри, 1998. – 720 с.

Статья посвящена отражению проблем нравственного воспитания в литературных произведениях английских писателей-просветителей. В соответствии с философской парадигмой эпохи проводится сравнительный анализ взглядов на сущность человеческой природы, взаимоотношение социального и природного в человеческой душе.

*Ледняк Ю.В., Ледняк А.В.
(г. Славянск)*

ПРОБЛЕМА ПОИСКА СМЫСЛА ЖИЗНИ В РАССКАЗЕ МАРИО САЦА «ЧИСЛО ИМЕНИ»

Марио Сац – яркий современный испаноязычный израильский писатель. Он родился в 1944 году в Аргентине – стране, которая стала убежищем как для многих выживших в Катастрофе евреев, так и для нацистских преступников.

Одна из центральных тем творчества Марио Саца – тема Катастрофы. Как Пауль Целан, Нелли Закс, Дан Пагис, Йегуда Амихай и многие другие еврейские (и не только) писатели, философы, политические деятели, он ищет ответ на вопрос, как жить после Катастрофы. Свой вариант ответа он предлагает в рассказе «Число Имени».

Герой этого произведения – «мудрец и кабалист» Лайонел, живущий в Нью-Йорке на Шестой улице – убогой, нищей, удалённой от центра. Он женат, но о жене говорится лишь мимоходом, в рассказе даже не названо её имя. Его окружают немногие друзья – Тим, Аспарагус, Макс Фердинанд, а также толпа бродяг и безумцев, которые каждую неделю собираются в Субботу за его столом – «не столько чтобы вкусить вина и хлеба, сколько послушать его вдохновенные речи и помолиться с ним вместе» [2, с. 301]. Предпочитающие молитву пище «бродяги и безумцы» – это, очевидно, те, кто так и не смог приспособиться к «нормальной» жизни, хотя после Второй мировой войны прошло, судя по всему, немало лет.

Лайонел – необыкновенный человек: «годы, проведённые в немецком концлагере, – казалось бы, безоговорочное доказательство жестокой абсурдности нашего мира – привели его к осознанию того, что он – еврей и навсегда им останется. Лайонел ощутил это как начало новой лучащейся жизни в пространстве света, как свою принадлежность к *ор лагоим*, «светочу для народов», упоминаемому в пророчествах...» [2, с. 301-302].

Примером для Лайонела является жизнь рабби Шимона бар Йохая и его сына рабби Элизера (II в.) – мудрецов Талмуда. Он постоянно рассказывает «историю о пустыне» – о том, как, вынужденные скрываться от римских легионеров, которые «истязали евреев за неподчинение имперским законам и верность своим древним заповедям» [2, с. 301], в тесной тёмной пещере в Верхней Галилее, эти люди в течение тринадцати лет, «зарывшись в песок, пропуская сквозь пальцы его шершавые текучие струи, ... предавались углублённому созерцанию» [2, с. 301].

Само упоминание о пустыне и песке весьма многозначно. С одной стороны, речь идёт о конкретном пустынном месте, в котором скрывались рабби Шимон и его сын (эта история рассказана в Талмуде [см. 1, с. 104]), с другой стороны – возникает ассоциация со странствиями евреев по пустыне после исхода из Египта, когда они стали народом, которому была дарована Тора.

Мудрецы скрывались в горах, где нет песка, в который можно зарыться (и это, безусловно, известно герою рассказа), следовательно, песок можно рассматривать как символ страданий еврейского народа (вечные изгнанники), текучести жизни, тленности материального мира, ничтожности отдельного человека/еврея/жертвы с точки зрения палачей и т.д.

Число 13 употреблено тоже неслучайно – это принципиально важное для иудаизма число: 13 атрибутов милосердия Творца, 13 принципов веры. Это число символизирует единство, поскольку гематрия (сумма числовых значений) букв, составляющих слово *эхад* («один»; иудаизм утверждает единство Вс-вышнего), равна 13 (алеф – 1, хет – 8, далет – 4).

Рабби Шимон с рабби Элизером, как и Лайонел, не оказывают активного сопротивления тем, кто пытается их уничтожить (Лайонел был тогда ребёнком, попавшим в концлагерь после того, как был выброшен на берег после кораблекрушения, пережил «ужас одиночества, боль, страх смерти, голод и жажду, которую утолял, глотая солёную морскую воду и обсасывая морские водоросли» [2, с. 304]). Суть их героизма – в сохранении веры и верности своему Б-гу и

народу. Награда за страдания для мудрецов – «счастье обретения Божественного откровения и истинной, высшей святости» [2, с. 301]¹.

За пределами произведения остаётся важный для понимания позиции Лайонела момент из жизни мудрецов Талмуда, подчёркнутый в комментарии р. Адина Штейнзальца: когда они выходят из пещеры, «они смотрят на мир лишь под одним углом зрения: всё в человеческой жизни должно быть подчинено стремлению достичь высшей цели, всё, что связано с этим тленным миром, не имеет никакой ценности. *Бат Коль*² является на сей раз, чтобы наказать их и предупредить: мало познать высший мир, необходимо уметь понимать обычных людей» [1, с. 109]. Наш герой не замечает убогости окружающей его обстановки, он старается помочь людям, религиозные искания Лайонела направлены на то, чтобы примирить их с жизнью, объяснить её смысл.

Явления и события мира, за которыми наблюдает Лайонел, становятся для него поводом для размышлений о вечности, о связи времён, о Тетраграмматоне³. И Лайонелу удаётся обрести Имя, постичь суть бытия. Повествование об этом – центральное событие рассказа.

Лайонел сидел на скамейке в Томпкинс-сквере, наблюдал за белками и размышлял о «чуде ... вневременности и постоянном ... присутствии» Тетраграмматона [2, с. 302]. Он вспомнил о великих кабалистах Кордоверо и Гикатиле (Джикатиле), назвавших свои лучшие сочинения «Гранатовый сад» и «Ореховый сад», «прошептал, словно пробуя на вкус, ивритское слово *пардес* – «парадиз», рай, в котором заключены четыре ступени познания и словесный ключ, открывающий Книгу Книг»⁴ [1, с. 303]. И в этот момент он оказался на огромной концлагерной кухне, куда попал из ледяной комнаты, в которой «два развесёлых хохочущих немецких солдата только что навсегда заклеили руку Лайонела номером 56510» [2, с. 304].

¹ Традиция считает р. Шимона бар Йохая автором кабалистического труда «Зоһар» (ивр. «Сияние») – одной из основополагающих книг иудаизма, говорящей о тайнах мироздания.

² Голос с Неба - букв. «отголосок», «эхо»; в талмудической литературе – низшая ступень откровения (в отличие от пророчества).

³ Непроизносимое четырёхбуквенное Имя Б-га.

⁴ Слово «пардес» (ивр. «фруктовый сад») указывает на 4 уровня толкования Торы, его можно понимать как аббревиатуру слов «пшат» (ивр. «простой»; буквальный смысл), «ремез» (ивр. «намёк»; смысл, выявляемый из содержащихся в тексте намёков, соотнесение фрагментов по аналогии), «драш» (ивр. «толкование»; комментарий, живущий в устной традиции, своего рода дополнение) и «сод» (тайна, сокровенный смысл, кабалистическое толкование).

Прошлое не отпускает героя. Лагерный номер (номер вместо имени – попытка уничтожить индивидуальность, превратить человека в песчинку) на руке постоянно возвращает его в кошмар концлагеря. Оно вновь наступает, «как удар хлыста: в памяти возник немецкий профессор-гебраист, измученный, истощённый, но не утративший достоинства, которому нацистский капитан, наглый и неотёсанный, говорил: «Хуже всего в вас, евреях, то, что вы пишете наоборот – справа налево. Это извращение фюрер вам простить не может. Мы всегда начинаем там, где вы заканчиваетесь, и наоборот. И потому на этой земле есть место только для одного из нас, профессор» [2, с. 304]. Профессора отправляют на смерть, белка роняет жёлудь – всё это происходит для Лайонела одновременно. И в то же мгновение он понимает, что номер на его руке, прочитанный справа налево – так, как читают евреи, и есть Тетраграмматон (10 – «йуд», 5 – «hey», 6 – «вав», 5 – «hey»). Вместо своего имени он получил Имя Владыки Миров, он почувствовал, что его рука одновременно и принадлежит, и не принадлежит его телу. «Её обвивала змея, в которую обратился простёртый пред фараоном жезл Моисея. Это была поражённая проказой рука одного из повстанцев Бар-Кохбы. Обломок руки золотой статуи. Прозрачное крыло безумно вращающейся ветряной мельницы. Тонкое весло финикийской лодки. Могучая длань Самсона, сокрушившая храм филистимлян. Его собственные отец и мать, вой сирен в Берлине, деревенские холмы, речка и лесные заросли малины, срединный стебель Храмового семисвечника, рука его беременной жены, пальма в Синайской пустыне, обточенные водами Красного моря кораллы, рука сорвавшего запретный плод Адама, рука Маймонида с коробочками филактерий, рука царя Соломона, выводящая строки Песни Песней, его собственная рука, светящаяся тысячью огненных точек, и сложенные из них письма на небесной сфере» [2, с. 304-305]. Каждый образ в этом отрывке значим. Герой рассказа осознал, что он не песчинка, а часть великой цепи, что у него в этом мире есть определённое место и собственная задача.

Лайонел уже стоял на Бруклинском мосту, но ни время, ни место (этот мир напоминает о себе резким «запахом мочи и брошенных газет») уже не имели смысла. Время для героя начало дробиться, пространство – распадаться на составные части. Лайонел смог постичь тайну мироздания и увидеть внутренним взором прекрасную картину рождения вселенной в соответствии с волей Создателя. Его душа вознеслась «к его собственному небу», он потерял сознание («побег и избавление»), но вернулся к жизни, т.к. вера подарила ему высший смысл. Это эпизод заставляет вспомнить

следующий рассказ из Вавилонского Талмуда (трактат «Хагига»): «Четыре мудреца вошли в Сад («пардес», т.е. достигли высших уровней мудрости познания Торы). Один взглянул украдкой и умер, другой смотрел долго и сошёл с ума, ещё один всматривался долго и стал отступником, а один вошёл с миром и ушёл с миром. Бен Азай смотрел и сошёл с ума. К нему применимо: «Нашёл ты мёд? Ешь [только] сколько тебе нужно, не то пресытишься им» (Мишлей / Притчи 25:16). Бен Зома взглянул и умер. К нему применимо: «Тяжела в глазах Господа смерть благочестивых его» (Теһилим / Псалмы 116:15. Другой¹ стал срезать побеги – посмотрел и стал отступником. Раби Акива же вышел с миром» [цит. по: 3]. Седьмой Любавичский Ребе Менахем-Мендл Шнеерсон подчёркивает: «Раби Акива потому и «вышел с миром», что изначально «вошёл с миром»: не ради корысти или просто из любопытства, и даже не ради интереса, пусть даже продиктованного стремлением к духовному самосовершенствованию и познанию Творца, а только ради одного: глубже понять и исполнить волю самого Творца!» [4].

Лайонел поднимается до уровня самого раби Акивы – учителя раби Шимона бар Йохая: он тоже с миром входит в пардес и с миром выходит из него – возвращается, чтобы преобразить наш мир, сделать его достойным постоянного присутствия Создателя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вавилонский Талмуд: Антология Агады / [с коммент. Р. А. Штейнзальца; под общ. ред. р. А. Штейнзальца и С. Аверинцева; пер. У. Гершовича и А. Ковельмана]: в 2-х т. – М. : Ин-т изучения иудаизма в СНГ, 2001. – . –

Т. 1. – 2001. – 328 с.

2. Сац М. Число Имени // Опечатанный вагон: Рассказы и стихи о Катастрофе / Еврейское агентство для Израиля / сост. и ред. З. Копельман / М. Сац. – Москва – Иерусалим, 2005. – 368 с.

3. Симонович Н. Элиша Бен-Абуя (Ахер) [Электронный ресурс] / М. Симонович. – <http://www.machanaim.org/kurs/tanai/08-b-abuya.htm>.

4. Шнеерсон М.-М. Жизнь после смерти (на основе бесед к главе «Ахарей»). [Электронный ресурс] / М.-М. Шнеерсон. – <http://www.e-slovo.ru/337/2poll.htm>.

У статті розглядається специфіка розв'язання проблеми пошуку сенсу життя в оповіданні «Число Імені» сучасного єврейського

¹ Элиша бен Абуя (Ахер)

письменника Маріо Саца.

МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

*Зиновченко Н.Л.
(г. Славянск)*

ДУХОВНОЕ ВОСПИТАНИЕ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ И ПОДРОСТКОВ НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА СВЯТИТЕЛЯ ДИМИТРИЯ РОСТОВСКОГО (Даниила Саввича Туптало)

В XXI в. быстро изменяются реалии человеческого существования, скоро проходят и настроения, и массовые увлечения людей. Несравнимо с предыдущим увеличивается поток информации, при этом осложняется из-за кризисов экономики материальное положение людей – и под всем этим давлением среды находятся наши дети. Сегодня им нужно иметь большой заряд прочности, чтобы выдержать и быстрый бег времени, и умственную нагрузку, и нехватку денег для их отдыха, развлечений. Отсюда мы видим, что резко возрастает детская агрессивность: подростки, у которых не сформированы ни понятия о добре и зле, ни нравственные принципы, забывают иногда насмерть тех, кто от них отличается: кто либо умнее их, либо не так, как они модно, одевается. Наше общество стоит на идеологическом распутье: общество без идеи – это дом на песке. Старая идеология «светлого будущего», «революций без конца» утрачена еще в начале 90-х гг. предыдущего века прошлого тысячелетия. Но, говоря о тысячах лет, невольно обращаешь взор к доброй двухтысячелетней вере наших предков, которая впитала в себя еще более древнюю ветхозаветную нравственную основу. Многие педагоги, интеллигентные, духовные люди понимают, что в наше время нужно не просто воспитывать, приучая к нравственным и правовым нормам поведения в нашем обществе, но и давать духовно-религиозную основу для детского сознания.

Уже появились учебники по христианской педагогике, в которых раскрываются общетеоретические вопросы о сущности, закономерностях, принципах и методах воспитания детей, о содержании и средствах воспитания учащихся. Это такие учебные пособия, как «Православная педагогика» прот. Евгения Шестуна [9], пособие Дивногорцевой С.Ю. «Теоретическая педагогика. Теория и методика воспитания в свете православного педагогического мышления» [2]. В учебном пособии прот.Евгения Шестуна

раскрываются не только понятия о предмете и задачах православной педагогики, но и вопросы воспитания в свете божественного откровения: «о цели ветхозаветного воспитания» [10, с.37-39]; «о воспитательном значении Синайского законодательства» [10, с.38-42]; «о почитании родителей как основном принципе ветхозаветного воспитания» [10, с.44-45]; «о сердце как главном объекте педагогического воздействия» [10, с.45]; «о страхе и любви» [10, с.46-47]; «о семейном и общественном ветхозаветном воспитании» [10, с.47-52]. Главное же внимание в этом пособии уделяется христианскому воспитанию, начиная со времен апостольских («Учение о человеке апостола Павла» [10, с.56-60]; «Христианская педагогика в творениях святых отцов и учителей церкви» [10, с.61-116]), затем преемников апостолов (свт. Климента Римского, свт. Игнатия Богоносца, свт. Поликарпа Смирнского и Ерма, свт. Иустина философа и мученика, свт. Ириней Лионского, а также учителей церкви III века о воспитании (Тертуллиана, свт. Киприана, еп. Карфагенского, свт. Климента Александрийского, Оригена) и св. отцов четвертого века (свт. Василия Великого, свт. Григория Богослова (Назианзина), свт. Иоанна Златоуста) и, наконец, более полно раскрываются «педагогические воззрения отцов и учителей русской церкви» [10, с.117-172] (свт. Филарета, митрополита Московского, еп. Феофана, Вышенского Затворника, св. праведного отца Иоанна Кронштадтского и дидактика архиеп. Фаддея Успенского). Первая часть этого учебного пособия содержит в себе также описание философских трудов русских и украинских общественных деятелей и философов (Г.С.Сковороды, И.В.Киреевского, А.С.Хомякова, Н.Я.Данилевского, Н.И.Ильинского, В.В.Зеньковского). Во второй части этого учебного пособия раскрываются вопросы соотношения свободы и воспитания, проблемы «личности» в психологии, а также рассматривается жизнь человека «как сохранение и развитие одаренности» [10, с.399-405]. В третьей части пособия прот. Евгения Шестуна главное внимание уделяется вопросам соотношения воспитания и духовного развития, труду И.А.Ильина «Живая тайна воспитания» [10, с.416-424], основам христианского воспитания в семье. В четвертой части этого пособия рассматривается вопрос соотношения православного и светского образования, раскрываются современные проблемы школы, православного образования и содержания образования и др. Это пособие многогранно, энциклопедично. Однако мы, к сожалению, не нашли в нем ни одной страницы, посвященной трудам русско-украинского церковного богослова, писателя-агиографа, поэта и

драматурга, церковного историка святителя Димитрия Ростовского. Поскольку он является как бы общеславянским духовно-религиозным учителем, то его труды были настольными книгами христиан в славянских странах, но вначале все ждали, что скажут о нем на его родине, ведь по происхождению он украинец, его отец был казачьим сотником (Савва Григорьевич Туптало), а его имя при крещении – Даниил. Но больше всего трудов о его жизни, о создании им книг житий святых написано русскими исследователями. В последние десятилетия появились и украинские, и польские исследования о его книгах и этическом учении, например, этому посвящена кандидатская диссертация С.Л.Йосипенко [8].

Из всех многочисленных трудов свт. Димитрия Ростовского для детского разума, чтения и воспитания в православном духе наиболее приемлемы его труды: поучения и проповеди, книги «Руно Орошенное» и «Алфавит Духовный», который представляет собой нравственные духовные увещания. Они поданы как в виде кратких изречений (первое слово в них начинается последовательно с тридцати пяти букв церковнославянского алфавита), так и в виде тридцати трех глав, разделенных на три большие части. Эти главы ведут, как тридцать три ступени восхождения, читателя к Богу, от первой главы: «О том, что первейшей причиной Адамова падения было неразумение и всеконечное непознание себя» до последней: «О том, что должно к единому Богу иметь любовь и ничего не предпочитать его любви» [4].

Краткие изречения, помещенные сразу за «Предисловием к любезному читателю», очень емки и лаконичны, предельно насыщены духовными наставлениями. Первое увещание из этого мысленного нравственного бисера, начинается на букву аз: «Аз, нося Адамово естество, вам, людям обоюга пола, носящим Адамово естество, советую: смиренны будьте» [7, с.183]. На букву «буки» поучение посвящено Богу: «Б. Бога познавай, благодеяния его разумей, в заповедях его ходи, тогда будешь наследник вечных благ» [7, с.183]. Это изречение свт. Димитрия Ростовского можно взять девизом к одному из первых занятий по христианской этике, как и следующее его изречение на букву «веди»: «В. Веруй в Бога, веруй Богу; воздержание всегда и во всем имей. Постоянно помни о смерти и об изменении всех вещей, и ничто в мире не будет обладать тобой» [7, с.183].

Со времени создания свт. Димитрием его творений прошло уже более трехсот лет. Азбуковники или Азбуки православия всегда были настольным чтением как детей, так и всех православных людей.

Последний опыт подобного издания принадлежит авторству Георгия Юдина «Аз, Буки, Веди. Азбука православия для детей с иконами и картинами русских художников» [11]. Оно отличается декоративностью, глубиной осмысления церковнославянского алфавита, духовностью, но вместе с тем и некоторой апокрифичностью, например такого повествования о пребывании Ванятки в Раю, как «Аз воздам» [11, с.24-27]. Оно очень занимательно и поучительно, но и детям, как мы полагаем, трудно поверить в то, что Бог мог доверить неразумному Ванятке свой скипетр и управление Землей хоть на краткое время. Во всем остальном эта книга – одно из лучших энциклопедических изданий для детей последнего десятилетия.

Свт. Димитрий Ростовский говорит в своих трудах, в частности в «Алфавите Духовном», о необходимости не только обогащения учащихся знаниями, но и их духовного развития: «Научившийся внешней мудрости, а духовной пренебрегший, подобен имеющему один глаз или одну ногу» [1, с.197]. Духовное развитие свт. Димитрий определяет как «умное делание» [1, с.197], связывая его с очищением ума – «умным очищением», «просвещением разума», «духовным деланием» [7, с.197]. В «Алфавите Духовном» он посвящает духовному просвещению третью главу – «О том, кто не делает разумом и не очищает его, у того разум не прав и не истинен» [7, с.195-199], которая начинается с тезиса: «Разум, не употребленный на умное делание и не очищенный долгим временем, – это разум неразумный, неправый и неистинный» [7, с.195]. Святитель Димитрий различает три вида разума: «... есть разум совершенный, духовный; есть средний, душевный; есть же грубый, плотский» [7, с.195].

Риторически-вопросительно говорит он о том, что духовному разуму и очищению ума невозможно научиться сразу и на этом остановиться, но это задача и цель всей человеческой жизни: «... Совершенному духовному разуму и умному очищению кто научится, если не будет о том всегда творить прилежание?» [7, с.196]. Развивая доказательства тезиса, свт. Димитрий Ростовский убеждает читателей-слушателей «добровольно пройти тесный евангельский путь» [7, с.196] и не пренебрегать очищением ума, чтобы вместить в себя благодать Пресвятого Духа: «Ибо иной есть разум мира сего, иной же духовный. Духовному разуму от Пресвятого Духа учились все святые и воссияли, как солнце в мире» [7, с.196]. Свт. Димитрий убеждает нас, что «духовный разум» всегда ведет человека, в отличие от мирского разума, к «пути правды» [7, с.196], связанному с евангельской правдой. Но что также очень важно, пишет он, это то,

что учащимся требуется понести двойной («сугубый») подвиг, сочетая и «внешний труд», долговременный, умерщвляющий похоти (т.е. неразумные страсти), и «умное делание», очищение разума «благодатью Пресвятого Духа» [7, с.196]: «Сугубый же всем требуется подвиг: как подвиг внешнего труда, так и умного делания, ибо один без другого не совершается» [7, с.197].

В заключении, выводе к этой главе «Алфавита Духовного», свт. Димитрий подводит итог вышесказанному следующими словами: «Все те, которые, научившись внешнему учению, о внутреннем духовном делании, об очищении и просвещении ума не радели, всеконечно обезумелись и развратились в различных страстях или впали в погибельные ереси ...» [7, с.197]. «Духовное делание», по мысли свт. Димитрия Ростовского, связано с искусом, «познанием Бога» [7, с.197]: «Если кто и всю мудрость века сего изучит, но не очистит ума и не просветится душой, то с Богом соединиться не сможет» [7, с.198].

Что же нужно делать для очищения ума и просветления души? На первый взгляд, ответ великого славянского святителя странен, т.к. он говорит, что «сугубое делание» достигается не только «...хранением Господних заповедей и всегдашним умным деланием, но и (...) всегдашними теплыми слезами» [7, с.198]. Однако после размышления понимаешь, что равнодушное умствование без труда души, горячей молитвы – ничто. Ведь в Откровении так говорится о равнодушных к духовному деланию: «Знаю твои дела: ты ни холоден, ни горяч; о если бы ты был холоден или горяч! Но как ты тепл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст Моих» [1, с. 277]. В этих словах св.Иоанн Богослов говорит о самодовольных, гордых и равнодушных богатых людях-лаодикийцах, не слышавших ни Божьего слова, ни человеческих нужд других людей, поэтому св.Иоанн Богослов заключает свою мысль о равнодушном богаче как бы обращением к нему Бога: «Советую тебе купить у Меня золото, огнем очищенное, чтобы тебе обогатиться, и белую одежду, чтобы одеться и чтобы не видна была срамота наготы твоей, и глазною мазью помажь глаза твои, чтобы видеть» [1, с. 277].

Гордому своим богатством, положением, даже верой, за гордость предоставляется произвол собственного гордого разума, которое ведет к гибели. «Золото, огнем очищенное», что это такое? Божественная Благодать. А «белые одежды»? Это душа, укрытая молитвенным покаянием и добродетелями. Для чего же гордому богачу нужно прочищать глаза? Чтобы видеть путь к Богу через почитание Иисуса Христа и соблюдение божественных заповедей.

Путь к истине, ко Христу, по мнению православных педагогов, лежит через «страх Божий» к великой любви к Богу. Задача педагогов не только развивать разум, но и умудрять сердце детей. Как указывает прот. Евгений Шестун, автор книги «Православная педагогика», «... главным объектом педагогического воздействия служит одна область в душе ребенка – это область чувства, или сердце» [1, с. 45].

Еще в ветхозаветном воспитании, в Притчах царя Соломона указаны два пути духовного воспитания, неразрывно связанных – это, во-первых, путь постижения мудрости, ведущий к страху Божию и от него вновь к познанию Его. Соломон учил в Притчах: «Если будешь призывать знание и взывать к разуму; Если будешь искать его, как серебра и отыскивать его, как сокровище: То уразумеешь страх Господень и найдешь познание о Боге» [1, с. 641].

Во-вторых, Соломон в притчах поучает детей не только «приобретать мудрость, приобретать разум и высоко ценить их» [1, с. 642], но и идти по пути «праведных» и, наконец, он призывает детей: «Больше всего хранимого храни сердце твое; потому что из него источники жизни» [1, с. 643].

Все движения души человеческой и детской прежде всего проходят через сердце, поэтому Соломон говорит: «Человек рассудительный скрывает знание, а сердце глупое высказывает глупость (...) Тоска на сердце человека подавляет его, а доброе слово развеселяет его. Праведник указывает ближнему своему путь, а путь нечестивых вводит их в заблуждение» [1, с. 649].

Барочная духовная образность в творениях свт. Димитрия Ростовского также имеет огромное воздействие на школьников.

Чтение трудов свт. Димитрия Ростовского не только призывает нас к духовной, возвышенной жизни, но и наполняет душу тем особенным ощущением благодати, которое многие понимают как умиротворение, покой, гармонию, эстетически совершенное, т.е. прекрасное. О молитве свт. Димитрий пишет, что кроме внешней молитвы, совершаемой по церковному уставу (полунощницы, утрени, часов, литургии, вечерни, повечерия), проходящей в храме, есть еще и внутренняя, т.е. «втайне совершаемая, произвольная молитва» [5, с.15], которая «бывает без всякого побуждения со вне, по расположению духа и во всякое время» [5, с.15], и эта молитва произносится только «умом», т.е. про себя. «Сердечная и сосредоточенная молитва бывает теплее и полезнее краткая, но часто совершаемая, чем продолжительная» [5, с.17], – пишет свт. Димитрий в поучении «О молитве». (Это его наставление очень полезно знать педагогам, чтобы и в назиданиях детям соблюдать меру). Далее свт.

Димитрий поясняет: «Правда, и продолжительная молитва бывает очень полезна, но более для совершенных людей, чем для начинающих учиться молитве. У таких ум при продолжительной молитве не может долго предстоять Богу, но развлекается посторонними мечтами, теплота духа скоро в нем остывает, и бывает это не молитва, а смущение ума, увлекаемого помыслами туда и сюда» [5, с.17-18]. Итак, «умная» молитва, по наставлениям свт. Димитрия, не может быть холодной, рассудочной: «Краткая же, но частая молитва, когда хотя и не надолго ум углубляется в Боге, может совершаться горячее, усерднее. Одно слово мытаря, умиловившего Бога, и одно теплое изречение спасло разбойника» [5, с.18]. Действительно, не только духовным содержанием, вмещающим в себя всю суть христианства, богаты его проповеди и поучения, «Алфавит духовный», первая его книга «Руно орошенное», жития святых, собранные им в книгах «Четьих Миней» на каждый день православного года, «Летопись Келейная», но также все они являются ярчайшим образцом барочного строя языка. Барокко выработало правила ораторского искусства, вспомним книгу архиепископа Черниговского Лазаря Барановича «Трубы словес проповедных». Именно этот ученый архиерей был наставником святителя Димитрия в пору его духовного возрастания. Он окормлял Густынский Троицкий монастырь, где св. Димитрий (Даниил Саввич Туптало) был рукоположен в иеромонаха в 1675 г. и начал свой путь проповедника. Затем архиепископ Лазарь, которого называют в древних книгах «великим столпом церкви и ревнителем Православия», «настоящим блюстителем митрополии Киевской» [8, с. 4] призвал иеромонаха Димитрия в Чернигов для проповедей в черниговских церквях. И слава о новом проповеднике распространилась в соседней Литве, в обителях Вильно (совр. Вильнюс) и Белоруссии. По приглашению настоятеля Виленского Свято-Духова монастыря свт. Димитрий в 1677 г. произнес в этой обители две проповеди. Затем он отправился в Белоруссию и Слуцк, откликнувшись на просьбу епископа Слуцкого Феодосия, и поселился в Братском Преображенском монастыре, где потрудился в качестве проповедника и в течение 14 месяцев (1677-1679 гг.) произносил проповеди. В феврале 1679 г. св. Димитрий возвратился на Украину (тогда: Малороссию) по призыву гетмана Самойловича и бывшего настоятеля Кирилловского, а затем Киевского Михайловского монастыря Мелетия Дзика (Дзека), также бывшего наставника св. Димитрия, постригавшего его в иночество (9 июля 1668 г.).

Путешествуя, как проповедник, будущий святитель, в

совершенстве знавший церковнославянский, украинский, польский и латинский языки, а также читавший по-гречески, постепенно выработал на основе церковнославянского языка общеславянский язык, понятный всем тогдашним славянам – соседям Руси, проживавшим на Украине, в Москве, в Литве, и в Болгарии, и в Польше. В его языке встречалось небольшое число украинизмов, полонизмов, в отличие, например от стиля его современника Феодосия Сафоновича, автора «Хроніки з літописців стародавніх».

Но, сделав свою речь понятной всем, свт. Димитрий использовал множество барочных риторических оборотов речи: вопросов, восклицаний, повторов, нагромождений доказательств основного тезиса, обилие тропов (метафор, эмблем), и его речь заблестала тем духовным светом барокко, перед которым мы и поныне преклоняемся. Ведь барокко как художественное направление в качестве одного из главных своих методов использует «отражение», суть которого состоит в том, что писатели барокко берут образы в Ветхом Завете или в Евангелии и, претворяя их, расширяя и видоизменяя их семантику, создают новые барочные образы. Этот прием «отражения» стал одним из способов создания прообразовательных образов в беседах и нравоучениях иеромонаха Димитрия в его первом труде «Руно Орошенное». Он посвящен описанию 24 чудес, происшедших от иконы Пресвятой Богородицы в Черниговском Свято-Ильинском монастыре, начиная с 1662 г., когда этот образ «плакал» 8 дней, а потом при нем начались чудеса исцелений. Уже сами слова «Руно Орошенное» являются как прообразовательным символом Богоматери, так и метафорическим отражением-символом, т. е. эмблемой Благодати, которая проистекла в виде росы на руно Гедеона, просившего у Бога знак для указания к будущей битве и победе над врагом. После первой просьбы Гедеона Бог ниспослал росу только на руно Гедеона, а кругом осталась сухая земля, а после второй его просьбы для большего уверения в победе Бог послал росу на землю, а руно осталось сухим. Гедеон внял этому двукратному чуду и одержал победу над врагами.

В воспитании немаловажное значение отводится привитию уважения к учителям и послушания им. Известно, что нынешнее компьютерно-телевизионное поколение детей воспитывается с целью иногда не совсем христианской – выработать из человека индивидуалиста – духовно неприкасаемую личность. И эта личность может ставить себя выше учителя. Это веяние двадцатого века легко «развеивается» христианским воспитанием, например, чтением книги святителя Димитрия Ростовского «Руно орошенное», которая не

только повествует о чудесах, но и содержит много нравоучительного материала. Чтение вступительного послания к «Руно орошенному» свт. Димитрия дает повод поговорить с детьми о послушании и смирении Божией Матери, а также о послушании перед наставником и самого свт. Димитрия, имевшего не только страх Божий, но и глубокое почтение ко всем своим наставникам, особенно к архиепископу Лазарю (Барановичу) Черниговскому.

Посвящая книгу «Руно орошенное» архиепископу Лазарю Барановичу, святитель Димитрий пишет, называя себя «овцой» своего «Пастыря»: «Ибо какой дар овца приносить может, как не руно? И кому руно приноситься должно, как не пастырю? Руно же приношу двойственное: Пречистую и Преблагословенную Деву Марию и мое малое послушание, – и оно, и Та руном воистину являются. Пречистую Деву Церковь в Акафисте руном называет: «Радуйся Руно Орошенное, еже Гедеон, Дево, прежде виде». Послушание же святой Амвросий руном именуется, когда о послушании Марии говорит: «Мария уподобилась руно, – благосклонна к послушанию была» [7, с.4].

Чтение трудов свт. Димитрия Ростовского полезно и назидательно не только для школьников, но и для их наставников. Оно наполняет нас благодатью, помогает образно формулировать свои мысли и ясно преподносить их детям.

ЛИТЕРАТУРА

1. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета: Канонические. В Русском переводе с параллельными местами / (перепечатано с Синодального издания). – Нью-Йорк, Женева, Лондон : Объединенные Библейские общества. – 1952. – 925+292 [4] с.
2. Дивногорцева С. Ю. Теоретическая педагогика. Теория и методика воспитания в свете православного педагогического мышления: учебное пособие / Светлана Юрьевна Дивногорцева. – М. : Православный Свято-Тихоновский богословский институт, 2003. – 82 с.
3. Димитрий Ростовский. Алфавит духовный святителя Димитрия Ростовского / Димитрий Ростовский. – Почаев : Свято-Успенская Почаевская Лавра, 2004. – 156 [4] с. – (Святоотеческая библиотека).
4. Димитрий Ростовский. Святитель. Руно Орошенное / Димитрий Ростовский. – СПб. : Мирь, 2003. – 232 с.
5. Димитрий Ростовский. Святитель. Уроки благочестия /

Димитрий Ростовский. – М. : Светильник, СПб.: Печатный двор, 1997. – 232 с. – (Препринт по изд-ям: Уроки благочестия. Из сочинений святителя Димитрия митрополита Ростовского. – Ярославль, 1909; Мысли святителя Димитрия митрополита Ростовского о том, что где Бог, там все доброе. – М., 1898).

6. Димитрий Ростовский, святитель. Творения: в 3 т. / Димитрий Ростовский. – М. : Издательство Сестричества во имя свт. Игнатия Ставропольского; ООО «Типография ИПО профсоюзов Профиздат», 2005. – . –

Т. 1. : Житие. Поучения. – 2005. – 928 с.

7. Димитрий Ростовский, свт. Творения: в 3 т. / Димитрий Ростовский. – М., 2005. – . –

Т. 3. Руно орошенное. Алфавит Духовный. Слова. – 2005. – 716 с.

8. Йосипенко С. Л. Етичне вчення Д. С.Туптало (св. Димитрія, митрополита Ростовського) в контексті української духовної традиції: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук: спец. 09.00.05 / С. Л. Йосипенко. – К., 1996. – 27 с.

9. Житие и акафист святителю Димитрию Ростовскому. – Киев: Свято-Успенская Киево-Печерская Лавра, 1998. – 48 с. (Препринт / Жизнеописания отечественных подвижников благочестия 18 и 19 веков. – К. : Свято- Успенская Киево-Печерская Лавра, 1908).

10. Шестун Евгений, протоиерей. Православная педагогика: учебное пособие / Евгений Шестун. – М. : Про-Пресс, 2001. – 576 с.

11. Юдин Георгий. Аз, Буки, Веди. Азбука православия для детей : с иконами и картинами русских художников / Георгий Николаевич Юдин. – М. : Белый город. Даръ, 2008. – 384 с.

Стаття присвячена важливій темі духовного виховання школярів. Залучений матеріал українського духовного вчителя XVII – початку XVIII ст. свт. Димитрія Ростовського (Данили Савовича Туптало), спадок якого ще зовсім не опрацьовано у педагогіці. Розкрито значення таких книг, як «Алфавіт духовний», «Руно Орошенне», а також деяких повчань Димитрія Ростовського.

Романько В.І.

(м. Слов'янськ)

ПРО ДЕЯКІ ПРОБЛЕМИ ВИКЛАДАННЯ ШКІЛЬНОГО КУРСУ «ЛІТЕРАТУРА РІДНОГО КРАЮ»

Природне бажання кожної людини сьогодні – знати своє родове

коріння, історію села чи міста, де вона народилася і де пролягли її життєві шляхи. А донецький край, в якому ми проживаємо, кожен його населений пункт, і навіть чимало курганів та заповідників, монастирів, озер, рік та криниць овіяні тисячолітніми легендами й думами чи оспівані у художньому слові майстрами красного письменства.

Всебічне пізнання рідного краю, назване ще популярним сьогодні терміном – «краєзнавча робота», набуло в Україні широкого і масового розвитку, стало справою державною. Свідченням цьому є Указ Президента України від 23 січня 2001 р. «Про заходи щодо підтримки краєзнавчого руху в Україні». У зв'язку з названим Указом Кабінет Міністрів України прийняв Постанову від 10 червня 2002 р. «Про затвердження Програми розвитку краєзнавства на період до 2010 року». Згідно розпоряджень голів облдержадміністрацій подібні заходи щодо виконання постанови затверджені у всіх областях, містах Севастополі та Києві, деталізовані заходами у міських та районних адміністраціях.

У даній статті ми звернемося до питання літературно-краєзнавчої роботи в середніх загальноосвітніх школах. Цій важливій проблемі свого часу присвятили праці чимало українських літературознавців та методистів. Назвемо імена деяких з них: Пасічник Є.А., Гетманець М.Ф., Посадська Т.Ф., Крутивус В.П та ін. У донецькому краї вагоме слово у літературному краєзнавстві сказали Волошко СМ., М.П.Диченков, Т.Л.Никода, Замковий В.П., Неживий О.І., Аверченкова-Землянська О.В., Овчаренко І.М., Оліфіренко В.В., Шевченко А.В., Романько В.І., Терещенко В.Т. І все ж вкрай слабо розкриті питання методики використання літературно-краєзнавчого матеріалу в роботі вчителя-словесника, і майже немає праць відносно проблеми шкільного курсу літератури рідного краю (за виключенням, хіба що деяких праць В.В.Оліфіренка [2]), в тому числі висвітленню таких питань, як вимоги до навчальної програми, вибір творів, вимоги до уроків літератури рідного краю тощо.

Ми ставимо за завдання відповісти на ряд актуальних питань з даної проблеми, зупинившись на питанні викладання курсу «Література рідного краю» у школах Донеччини.

Що говорить навчальна програма з літератури про роль та місце краєзнавства у шкільній практиці? Основним документом, яким керується у своїй роботі вчительство, є навчальна програма, затверджена Міністерством освіти та науки України. Навчальна програма з літератури, як і всі інші програми, укладена на основі вимог «Національної Доктрини розвитку освіти» (2002) та

«Державних стандартів базової і повної середньої освіти» (2003).

У плані використання краєзнавчого матеріалу у шкільній практиці (якщо брати до уваги сучасні часи – роки незалежної України) підвалини у навчальних програмах були закладені ще у 2001 та 2002 роках. Візьмемо для прикладу програму з літератури, розроблену провідними спеціалістами науково-дослідного інституту педагогіки НАН України Н.И.Волошиною та О.М.Бандурою [4].

Значне місце укладачі програми відводили питанням вивчення регіональної літератури. Так, у «Пояснювальній записці» було сказано: «З метою ознайомлення учнів з творчістю письменників, що жили або живуть в області (районі), місті (селі), де розміщена школа, та посилення патріотичного виховання до програм уведена рубрика «Література рідного краю». Скільки буде цих уроків, коли вони проводитимуться, словесник визначає самостійно». У наступному абзаці читаємо: «На уроки розвитку зв'язного мовлення, позакласного читання та уроки літератури рідного краю радимо виділяти по 2 години на семестр (півріччя)» [4, с.4].

Інший варіант програми з рідної літератури був підготовлений в Інституті літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України, керівник авторського колективу – М.Г.Жулинський [5]. Слід сказати, що в "Пояснювальній записці" нічого не говорилося про особливості залучення місцевого матеріалу в процесі вивчення української літератури. Але при уточненні навчального навантаження пропонувалося у кожному з 5 по 10 клас включно відводити по 2 години на рік для вивчення літератури рідного краю.

З 2005 р. вчителі української літератури перейшли на нові програми, які передбачають дванадцятирічну освіту. Звернемося до програми з української літератури, яка розроблена Інститутом літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України [6]. Укладачі програми, наприклад, для 5 класу, у «Змісті» на уроки «Література рідного краю» пропонують 2 години: ознайомлення з доступними п'ятикласникам творами письменників-земляків. У розділі «Державні вимоги до рівня навчальних досягнень учнів» стосовно цих уроків сказано: «Знати письменників-земляків, їхні твори. Розуміти зміст цих творів. Виразно читати і висловлювати власну думку про них. Виховання шанобливого ставлення до митців свого краю як до талановитих людей, співців рідної землі» [6, с.38].

У «Пояснювальній записці», говорячи про уроки літератури у 10-12 класах, відмічається, що «кожен клас старшої школи закінчується уроками «література рідного краю», «новинки сучасного літературного життя», «урок-підсумок», які дають широкий простір

для вибору як учителеві, так і учням» [6, с.32].

Таким чином, укладачі навчальних програм з літератури врахували життєву потребу школярів – бажання детально ознайомитися з історією та культурою рідного краю при допомозі художнього слова. У програмах закладені вимоги обов'язкового використання краєзнавчого матеріалу на уроках літератури.

Як укладена програма з літератури рідного краю для шкіл Донеччини? Навчальна програма, затверджена у Києві, не може деталізувати тематику ні уроків літератури рідного краю, ні позакласних заходів літературно-краєзнавчого характеру, так як для кожної області України вони різні. Це завдання покладається на вищі педагогічні заклади освіти, інститути післядипломної освіти конкретного регіону України. Саме методисти цих установ разом із досвідченими вчителями шкіл, знаючи історико-літературні особливості свого краю, спроможні розробити науково-методичні рекомендації щодо використання літературно-краєзнавчого матеріалу у роботі вчителя-словесника.

Розроблена нами програма з літератури рідного краю, згідно якої розроблені уроки літератури рідного краю для шкіл донецького краю [3], укладена на основі Державного стандарту базової і повної середньої освіти, враховує основні положення навчальної програми з української літератури для 5-12 класів, затвердженої Міністерством освіти і науки України.

Уроки літератури рідного краю, доповнюючи основний курс, сприяють досягненню мети шкільного курсу вивчення літератури: підвищення загальної освіченості громадянина України; сприяння всебічному розвитку, духовному збагаченню, активному становленню й самореалізації особистості в сучасному світі; виховання національно свідомого громадянина України; формування й утвердження гуманістичного світогляду особистості, національних і загальнолюдських цінностей.

Висловлюючи свою думку про важливість та необхідність уроків літератури, побудованих на місцевому матеріалі, Р.Мовчан відмічає: «Вважаю, що ця тема... може дати не лише знання про своїх письменників-земляків, а й учитиме шанобливо ставитися до таланту, радіти чужим успіхам, прищеплюватиме впевненість у собі, віру у власні сили і можливість власних успіхів. А без цього неможливо повноцінно реалізувати себе в житті» [1, с.43].

Практика показує, що вчителі Донеччини протягом року у кожному класі проводять 4 уроки літератури рідного краю. Згадувана нами «Програма...» на уроки літератури рідного краю виділяє тільки 2

години на рік у кожному класі. Ми не вбачаємо тут великих розбіжностей і проблем. Адже укладачі програми дають відповідну свободу вибору у межах виділених 70 годин. Нагадаємо, що у програмі сказано: «Для кожного класу окремо вказується загальна кількість годин (однакова для всіх) і резервний час. У розділі основної школи має місце додатковий розподіл годин (для уроків виразного читання, повторення та узагальнення, позакласного читання), який може бути змінений учителем. Запропонована кількість часу на вивчення кожного розділу, теми також є орієнтовною, вчитель може її змінювати (в межах 70 годин). Резервний час учитель використовує для підсумкових уроків (в основній школі), уроків розвитку мовлення, тематичного оцінювання, різних видів творчих та інших робіт (екскурсій, диспутів, семінарів тощо) – на вибір» [6, с.32]. Тому вчитель має повне право взяти ще дві години з резерву для уроків літератури рідного краю і додати до тих двох годин, які вказані у «Змісті». Виходячи з цього, ми й пропонуємо запланувати по 4 уроки «Література рідного краю» на рік у кожному з 5 по 12 клас включно, як це свого часу рекомендували укладачі програми 2001 року Н.Й.Волошина та О.М.Бандура.

Пропонований нами цикл уроків «Література рідного краю» складається з двох частин: для основної школи (5-9 кл.) та для старшої – (10-12 кл.), що втілюється у доборі й структуруванні програмового матеріалу за двома відповідними блоками.

Відповідно до Державного стандарту вивчення літератури в основній школі уроки літератури рідного краю сприятимуть загальній освіченості учнів 5-9 класів, їхньої естетико-літературної підготовленості, формування суспільно-ціннісних орієнтирів, спроможності вчитися далі. Передбачається засвоєння певного кола усвідомлення літературних знань (змісту творів авторів-земляків та тих письменників, які, побувавши у донецькому краї, писали про цей регіон; окремих фактів біографії місцевих авторів та відомостей про зв'язки відомих письменників з Донеччиною тощо), початкових уявлень, умінь і навичок оперувати ними у процесі читання творів та їхнього аналізу.

Курс української літератури в 5-8 класах цілеспрямовано структурований за загальними тематичними блоками, наприклад: «Усна народна творчість», «Історичне минуле нашого народу», «Гумористичні твори», «Про далекі минулі часи», «Ми – українці» та ряд інших. У зв'язку з цим підбиралися і теми уроків «Література рідного краю». Порівняймо деякі з таких тем, які розкривають особливості шахтарського краю і пропонуються нами: «Фольклор

Донеччини. Козацькі часи в усній народній творчості. Образи захисників рідної землі», «Гумор і сатира у творах поета-земляка Гриця Бойка» (5 кл.), «Фольклор Донеччини. Савур-Могिला як символ козацької звитяги та свободи. Образ Сави-Савура у народній творчості» (6 кл.), «Про соляників-торяників, які солі господарській варять...»: К.Зиновійв та П.Байдебура про солеваріння на Донеччині», «Мова – це душа народу»: Тема української мови у творах письменників-земляків» (7 кл.), «Слово о полку Ігоревім» і донецький край» (9 кл.) і т.п.

Українська література у старшій школі (10-12 кл.) розглядається у хронологічній послідовності. Однак, по змозі, загальний курс поділяється на окремі жанрові розділи. Наприклад, розділ «Українська історична проза» ми доповнюємо уроком на тему «Історія донецького краю у романі П.Байдебури «Вогонь землі» (11 кл.), розділ «Українська література за межами України» – уроком «Письменники донецької діаспори. В.Біляїв» (11 кл.), після засвоєння розділу «Постшістдесятництво» пропонуємо урок на тему «В.Стус і Донеччина» [3, с.10-11].

Таким чином, розділ «Література рідного краю» є хорошим доповненням до тих історико-літературних та жанрових розділів, які пропонує шкільна програма.

Кожен зі згаданих етапів – основної та старшої школи – має самостійне значення, водночас обидва вони є ланками одного ланцюга – отримання учнями літературної освіти в школі. Ця обставина обумовила доречність дотримання принципів відповідності віковим особливостям школярів, наступності, які реалізуються у жанрових, тематичних, історико-літературних, а також «авторських» лініях. Так, є персонажі, які з'являються у програмах різних класів. Наприклад, творчість письменника-земляка Івана Костирі у середніх класах представлена циклом казок «Як звірята розуму набирались» (5 клас) та науково-популярною казкою «Казка про сонячних братів» (6 клас). Для учнів 10 класу пропонується більш серйозніша тема, взята з творчого доробку І.Костирі, яка доступна саме цьому віку школярів, – «Думи про донецький край». Подібний підхід і до творчості іншого відомого письменника-земляка – П.А.Байдебури: у 7 класі вивчається оповідання «Універсал гетьмана Богдана», у 11 класі – роман «Вогонь землі».

Для проведення уроків «Літератури рідного краю» добиралися передусім ті твори, які, відповідаючи віковим особливостям учнів, виховним завданням літературної освіти, водночас би виконували і такі функції: відображали особливості історії та культури донецького

краю, сприяли формуванню вмінь і навичок аналізу та інтерпретації художнього тексту, закладали основи знань з теорії та історії літератури, сприяли всебічному удосконаленню моральних якостей школярів тощо. Так, у 5-7 класах пропонуються фольклорні жанри, які у різні історичні епохи знайшли своє місце на донецькій землі. Причому, у кожному класі це різна тематика: пісні та легенди козацької доби та періоду чумакування (5 кл.); легенди про Савур-Могилу (6 кл.); специфічний для шахтарського Донбасу фольклорний жанр – казки (7 кл.).

У програмі широко представлені твори українських, російських, грецьких авторів, що відображає історичний стан розвитку літератури на Донеччині. У старших класах, крім творчих доробків письменників-земляків, наводиться матеріал і про особисті та творчі зв'язки з Донеччиною відомих українських та російських письменників (О.Пушкіна, А.Чехова, І.Буніна, Остапа Вишні), а також представників донецької діаспори.

У всіх взятих для розгляду персоналіїв є твори, в яких відображені історичні, природничі, побутові особливості донецького краю, змальовані люди саме цієї території у різні періоди історії - все це, як ми вважаємо, при допомозі художнього слова, учительських коментарів дасть можливість школярам більш досконало пізнати рідну землю, а через такі різнобічні знання - і полюбити її.

Таким чином, на пропедевтичному та систематичному етапах літературного курсу є можливість найоптимальнішим чином репрезентувати кращі здобутки літератури донецького краю від початку її зародження до сучасних часів.

Пропоновані нами теми є орієнтовними. Вчитель має право на свій розсуд змінити тему уроку, запропонувавши школярам інші твори. Але вони повинні бути рівноцінними вказаним як з точки зору доступності даному віку школярів, так і в плані навчально-виховних можливостей взятого для розгляду матеріалу. Для прикладу, автор цього посібника звертає увагу вчителів на такі теми, які, на жаль, (нагадаємо, що уроків літератури рідного краю рекомендовано проводити всього чотири на рік) не увійшли до переліку в «Тематичному плануванні...»: «Моральні проблеми в повісті В.Титова «Всім смертям назло»; «Життєвий подвиг письменника»; «Поет-земляк Борис Білаш»; «Олександр Купрін про життя шахтарів донецького краю»; «Праця та побут шахтарів Донбасу кінця ХІХ ст. у творчості В.Вересаєва», «Жіноча» поезія на Донеччині», «Письменники-земляки – лауреати Національної премії ім. Т.Г.Шевченка», «Поет-земляк Віктор Руденко», «Літературний світ

письменника Анатолія Кравченка», «Творча спадщина Івана Мельниченка», «Наші земляки – лауреати премії ім. В.Сосюри», «Святогір'я у творах художньої літератури», «Тема Великої Вітчизняної війни у творах письменників-земляків», «Олесь Гончар і Донеччина», «Володимир Висоцький і донецький край» та ряд інших. За браком часу на уроках ці теми можна висвітлити у різноманітних заходах позакласного характеру. Учительській фантазії немає меж.

Якими повинні бути уроки літератури рідного краю? Як зазначають чимало методистів та учителів-практиків, уроки літератури рідного краю близькі за своєю типологією і методикою організації до уроків позакласного читання: вони проводяться 2-4 рази на рік, практикується використання читацьких щоденників, залучення нетрадиційних форм подачі та закріплення матеріалу тощо.

Разом з тим, у цих уроків є своя специфіка: вони органічно поєднані з краєзнавством – історією та культурою рідного краю і, таким чином, насичені місцевим матеріалом. Тому вчитель-словесник має широкі можливості залучення у навчально-виховний процес досягнень регіональної культури та історичної науки, матеріалів краєзнавчих та літературно-краєзнавчих музеїв й кімнат-музеїв, різноманітної додаткової літератури.

Сьогодні постала гостра потреба у залученні школярів до електронних засобів інформації, особливо до Інтернету. Тому вчитель повинен знати адреси сайтів, які дадуть можливість як учителю, так і учням поповнити знання з літератури рідного краю. Рекомендуємо звернутися до сайту, який відкрив доцент Донецького національного університету В.Оліфіренко, за адресою: [www//donbasslit/skif.net](http://www.donbasslit/skif.net). Багатий матеріал про письменників-земляків є на сайті Донецької обласної бібліотеки ім. Н.К.Крупської: <http://www.library.donetsk.ua>.

Які вимоги ставляться до творів, що використовуються на заняттях з літератури рідного краю? При виборі авторів та їхніх творів для уроків «Література рідного краю» радимо враховувати наступні моменти:

- художня майстерність письменника. У навчально-виховний процес слід залучати твори, яким характерні високі естетичні критерії, жанрово-тематична розмаїтість, ідейність, реальність, народність, типовість зображуваних подій, яскравість образів, чистота літературної мови. Акцент треба робити на тих творах, які сприяють зародженню у свідомості і підсвідомості молоді людини якостей, що є носіями позитивної, життєствердної енергії. Адже в умовах національного державотворення актуалізуються пріоритет людини-гуманіста, людини-патріота, оптимістичні суспільні настрої, духовне

здоров'я сучасної людини європейського мислення;

- твори, залучені на уроки літератури рідного краю, повинні сприяти вирішенню кількох рівноцінних функцій, серед яких виділяються: пізнавальна, виховна, розвиваюча, естетична. Це означає, що кожен запропонований твір не лише відображає певну історично-художню дійсність, а й засобами мистецтва слова виховує українського школяра;

- посиленість творів конкретному віку тих, хто навчається, тобто врахування вікової психології;

- тематика творів повинна бути тісно пов'язана з тим краєм, де живуть вихованці. Наприклад, для Донбасу це, перш за все, такі теми: фольклор Донеччини, образ донецького степу, життя та праця земляків, образ шахтаря, історичне минуле краю, природа рідного краю, дитяча тема в творчості письменників-земляків і т.п.;

- важливе значення має листування учнів конкретної школи з тим чи іншим письменником-земляком, зустрічі з ним;

- наявність у бібліотеці творів письменника;

- добре знання вчителем життя та творчості письменника, а, можливо, і особисте знайомство з ним.

Все це разом дасть можливість донести до свідомості дітей та юнацтва особливості донецького краю, відображеного у художньому слові.

Можуть змінюватися теми уроків літератури рідного краю, можна (та й треба) урізноманітнювати прийоми роботи з учнями, але незмінними, на наш погляд, повинні залишатися два принципи: 1). На уроки треба відбирати твори, які сприятимуть підвищенню освітнього рівня та вихованості учнів, які є творами високохудожніми та ідейно сталими. Малоідейні та низько художні твори не лише підриватимуть престиж літератури в цілому, фальсифікуватимуть її повновартісний імідж, а й деформуватимуть естетичний смак, свідомість і підсвідомість людини. 2). Уроки літератури рідного краю повинен проводити вчитель, глибоко та всебічно обізнаний у місцевій літературі, який любить рідний край, Донеччину, з розумінням і повагою відноситься до різноманітних культур, які існують у донецькому регіоні, в цій прекрасній частині української землі. Учитель повинен не тільки виховувати палку та щиру любов до донецького краю, а й паралельно з цим і любов до всієї нашої держави, яка входить у велику європейську родину, й ім'я якій – Україна.

Сподіваємося, що уроки літератури, які висвітлюють питання регіональної культури, займуть чільне місце у роботі вчителя-словесника, а наші поради, викладені у даній статті, сприятимуть

удосконаленню цієї важливої ділянки навчально-виховного процесу у школах України.

ЛІТЕРАТУРА

1. Мовчан Р. Вивчення української літератури у 5 класі 12-річної школи / Р. Мовчан // Дивослово. – 2005. – № 1. – С. 39-43.
2. Оліфіренко В. В. Вивчення літератури рідного краю в школі / В. В. Оліфіренко. – Донецьк : Укр. культурол. центр, 1996. – 94 с.
3. Романько В. І. Література донецького краю: посібник для вчителя / за ред. проф. В. А. Глуценка / В. І. Романько. – Донецьк : Нац. Спілка письменників України, ж. „Донбас”, 2006. – 264 с.
4. Українська література. 5-11 класи : [програми для загальноосвітніх навчальних закладів з укр. та рос. мовами навчання / уклад. Н. Й. Волошина та О. М. Бандура; відповід. за випуск Н. Шинкарук]. – К. : Шкільний світ, 2001.
5. Українська література. 5-11 класи : [програма для загальноосвітніх навчальних закладів з українською і російською мовами навчання / керівник авторського колективу М. Г. Жулинський]. – К. : Генеза, 2002.
6. Українська література. 5-12 класи : [програма для загальноосвітніх навчальних закладів з українською мовою навчання / керівник авторського проекту М. Г. Жулинський: загальна редакція Р. В. Мовчан] // Дивослово. – 2005. – № 1. – С.30-38.

Рассматривая актуальную проблему – использование литературно-краеведческого материала в средней общеобразовательной школе – автор основное внимание уделяет таким вопросам, которые еще мало разработаны в современной методике и особенно волнуют учителей: особенности программы по литературе родного края; требования к тем произведениям, которые привлекаются в краеведческой работе; требования к урокам литературы родного края.

*Виноградська М.І.
(м. Слов'янськ)*

ДО ПРОБЛЕМИ СУТНОСТІ ТВОРЧОЇ ПІЗНАВАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ І ЇЇ ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКУ З РЕПРОДУКТИВНОЮ

Проблема розвитку творчої діяльності як учнів, так і студентів є предметом вивчення упродовж усієї історії існування й розвитку педагогічної науки та шкільної практики від Сократа до наших днів. Але на різних етапах цього розвитку її досліджували і вирішували по-

різному, залежно від стану трьох складників – накопичуваного шкільного досвіду, досягнутого рівня розвиненості педагогічних і суміжних наук, рівня розвиненості суспільства і його поточних вимог та прагнень. Саме тому вона і актуальна в сучасній педагогічній думці [8,9].

Поняття "творчість" – винятково ємне й складне, часто використовуване в різних контекстах із множинним значенням – побутовим, науковим, релігійним, політичним (до прикладу "законотворчість").

За С. І. Ожеговим, "Творчість – це створення духовних, культурних цінностей". Відповідно "творити – створювати, робити, здійснювати".

Творчість припускає насамперед створення чогось нового відносно особистого досвіду або суспільного. Антипод творчості – відтворення або виконання за зразком того, що вже було зроблено.

Відповідно вся діяльність будь-якої людини, незалежно від її предмета, мети й змісту, може бути або творчою, або нетворчою. Так само може характеризуватися й пізнавальна діяльність учня, студента, вченого, дитини, кожної дорослої людини. Сама назва "пізнавальна діяльність" розкриває її суть – це така діяльність, у ході якої розігруються акти пізнання навколишнього і внутрішнього світу людини.

Пізнання прийнято підрозділяти на наукове й навчальне. Наукове пізнання є завжди творчість у найповнішому його обсязі й вираженні, результатом його є нові знання, раніше невідомі науці й суспільству. Воно має свою логіку, свої закони, свої механізми. В його основі великий ступінь непевності, догадки, припущення, перебір варіантів, помилки, гіпотези, інсайт-освіяння, інтуїція, повторні огляди, докази.

Навчальне пізнання – щось інше. Воно має справу з тими знаннями, які уже відомі науці, і в цьому значенні воно є завжди відтворення, репродукування. Звідси можна зробити висновок, що навчальне пізнання повинно бути тільки відтворюючим, репродуктивним. На цій помилковій посилці й будувалася вся практика навчання в середній і вищій школі в 30-і – 60-і роки ХХ ст.. Незважаючи на спроби змінити практику в наступні роки, таке ставлення продовжує зберігати головні позиції й досі.

Це той випадок, коли з правильної посилки робиться неправильний висновок на основі підміни раніше обговорених умов. Виявивши принципове розходження і непереборне протиріччя між навчальним і науковим пізнанням, необхідно зробити один єдиний

правильний висновок: навчальне пізнання з об'єктивних причин не може стати справді науковим.

Інша справа, коли ми розглянемо навчальне пізнання з позицій критерію творчості. Воно дійсно може придбати риси творчого, якщо той, кого навчають, у ході його створює щось нове, у даному випадку знання, метод щодо особистого досвіду, раніше не придбаного, і тут усе стає на свої місця – навчальна пізнавальна діяльність може бути або цілком репродуктивною, відтворюючою або творчою.

Ці два типи пізнавальної діяльності є полюсовими й взаємнопротилежними. Вони описані й пояснені в дидактиці з достатньою повнотою (праці Б. І. Коротяєва, П. І. Підкасистого, Г. М. Александрова). Спираючись на ці дані, ми можемо охарактеризувати їх у такий спосіб.

Репродуктивна пізнавальна діяльність – це такий вид діяльності, у ході якої досвід, знання, уміння й навички набуваються за визначеним зразком на основі сприйняття, запам'ятовування й відтворення (репродукування) певного зразка.

Творча пізнавальна діяльність – це такий вид діяльності, у ході якої досвід, знання, уміння й навички набуваються на основі пошуку й здогадок, перебору варіантів, допуску ймовірних помилок, їхнє знаходження й усунення. Якщо мати на увазі тільки ті наукові знання, які вивчаються (теоретичний матеріал), то в ході творчої пізнавальної діяльності системи таких знань або деяка частина їх відтворюється або здобувається і конструюється "з чистого листа".

Сутність творчої пізнавальної діяльності широко освітлена в працях як вітчизняних психологів, педагогів, так і закордонних (2). Зокрема, розкриті мотиви, рушійні сили, протиріччя, механізм їх подолання. У цьому напрямку багато зроблено в рамках концепції проблемного навчання, концепції алгоритмізації навчання, евристики в навчанні.

У результаті цих досліджень стає ясно, що творчі здібності кожної нормальної людини безмежні. Спроможності людини до творчості в різних сферах і на різних рівнях закладені, наслідуються і передаються від покоління до покоління генетично. І цю унікальну спроможність важливо не гнітити, а стимулювати й нарощувати, створюючи для цього всі необхідні умови й можливості.

Творить не тільки людина, але в широкому розумінні навіть природа. В основі цього лежать великі й важливі закони світобудови – симетрії, рівноваги, балансу надлишкового й того, якого бракує.

В основі творчої діяльності людини лежать не тільки ці загальні закони, але й свої власні, властиві живій і розумній істоті. Ці закони

далеко не всі вивчені й відкриті, але частина шляху вже пройдена. Зокрема, в одній із ранніх робіт Б. І. Коротяєва, присвяченій методам навчально-пізнавальної діяльності, розкриті й обґрунтовані деякі закономірні зв'язки й стосунки, які лежать між творчою пізнавальною діяльністю і репродуктивною. Вони одержали подальший розвиток, обґрунтування й конкретизацію в наступних дослідженнях (1, 6).

Одна з теорій, із якої виходили дослідники, полягає в тому, що в чистому вигляді ні творчість, ні репродукування не існує. За Біблійним вченням, це тільки Бог із нічого створив за шість днів весь світ. І не випадково його синонім – Творець. Людині ж це не дано, хоча вона й створена за образом і подобою Творця свого [1. Буття; 1:26]. Хоча людина й наділена здібностями до творчості, але до Бога їй далеко.

Людина спроможна творити, спираючись лише на здобування досвіду, накопиченого всіма її попередниками.

Друга – йде своїми витоками у філософію і психологічні фундаментальні теорії, полягає в тому, що в основі діяльності кори головного мозку лежить закон випереджуючого перетворюючого відбитка як результату взаємодії зовнішнього світу із внутрішнім. Інакше, відбите ніколи не збігається із відбиваним, тобто відбиток не є дзеркальним, він неодмінно перетерплює якісь зміни під впливом внутрішніх індивідуальних умов – накопиченого індивідуального досвіду, особливостей почуттів і емоцій, мислення, пам'яті тощо.

Із усього багатомільярдного населення земної кулі ми не знайдемо жодної пари (нехай навіть близнюків), яка б абсолютно однаково відчувала і співприймала навколишній світ. Навпаки, усі почувають і сприймають світ абсолютно індивідуально. Існує притча, як два чоловіки на своєму шляху зустрілися з прірвою. Один із них, подивившись униз і навколо, із прикрістю вигукнув: "Бездоня!", а інший, зробивши те ж саме, з надією й оптимізмом проголосив: "Тут буде міст!"

Отже, репродукування й творчість є корінна сутність людини, фундаментальна основа її життя, поведження, діяльності і всього існування в цілому. Розуміння цього факту і призвело до формулювання визначених закономірностей співвідношення репродуктивної й творчої діяльності (4). Суть їх зводиться до такого.

1. Репродукція й творчість у філогенезі й онтогенезі співвідносяться між собою:

а) як дві самостійних ланки єдиного цілого, причому репродукція виступає як підготовча ланка, а творчість як основна;

б) як ціле з елементом у кожній ланці; у підготовчій ланці в

якості цілого виступає репродукція, а в якості складового елемента творчість; в основній ланці, навпаки, в якості цілого виступає творчість, а в якості його складового й необхідного елемента – репродукція;

в) як щось рухоме, динамічне, що безперервно змінюється згідно кількісних характеристик відповідних елементів у кожній ланці (або до збільшення, або до зменшення).

Динаміка співвідношення є постійним його феноменом, як постійна й сама присутність підготовчої ланки, тобто її відсутність у філогенезі й онтогенезі на будь-яких мікроінтервалах виключена. Якісна ж характеристика цієї ланки буде залежати від того, яке число елементів творчості виявляється в ній – чим більше їх, тим ближче вона до нової якості, чим менше, тим далі від неї. Друга ж ланка в окремих просторових нішах, на окремих мікроінтервалах може бути затиснена, пригнічена, не представлена. У цьому випадку природний хід розвитку речей іде убік, чинить зигзаги й може призвести до небажаних або небезпечних наслідків.

Обговорювані закономірні співвідношення репродукції і творчості, на наш погляд, є окремим випадком або конкретним проявом загальних законів – симетрії, рівноваги, балансу надлишкового й того, що бракує. Достатньо проігнорувати ці закони, не врахувати їх у всьому різноманітті людської діяльності, як неминучі колізії і відключення від норми, від гармонії взаємодії людини з навколишнім і внутрішнім середовищем.

Цілком очевидним фактом можна вважати лише те, що ланка репродукування ніколи не може бути зведена до нуля, до повного заперечення – ні на початкових рівнях діяльності людини, у тих або інших примітивних актах пізнання, ні на найвищих. Як новонароджене немовля, здійснюючи свої перші інтуїтивні спроби, мікротворчі дрібні кроки у відшукуванні грудей матері, спиралося на споконвічний уроджений досвід і рефлекс, так і маститий учений, роблячи відкриття, спирався на всю свою міць раніше придбаного, а також і уродженого досвіду.

Придбаний досвід, його безперервне здобування й репродукування є тим компасом, який прокладає й освітлює шлях для творчості. Дійсно, будь-який пошук, пов'язаний із розв'язанням тієї або іншої загадки, задачі, завдання, поточної проблемної ситуації, спирається на механізм звірення даних, які надходять, із тими, що зафіксовані раніше, і котрі, можливо, перебудовані у вигляді здогадки, припущення, чекання. У результаті звірення, перебору різних варіантів і знаходиться те рішення, яке найбільш повно накладається

на очікувану уяву вирішеного.

Якщо ланка репродукування є основа життя, діяльності, руху, подана скрізь і всюди, то ланка творчості як найвища форма в деяких випадках може не мати повного представництва, до деякої міри гнітатися, обмежуватися і зникати зовсім. Це стосується тих випадків, коли діяльність людини конструюється і задається ззовні, розгортається за задалегідь заданими напрямками, параметрами, правилами, алгоритмами. Ми маємо тут на увазі процес навчання, що конструюється в середній та вищій школі. Але це не означає, що самостійна ланка творчості в житті учня або студента зникає зовсім. Доти, доки жива людина, творчість як самостійну ланку витруїти або витиснути з її життя неможливо. Вона неодмінно знайде прояв, але в інших видах життя й діяльності, причому не обов'язково суспільно значимих, цивілізованих, у рамках моральних цінностей і законів, але й кримінальних.

Звичайно, творчість у навчальній діяльності учня, а тим більше студента як самостійна ланка має достатньо вагоме місце, але тільки в суворо визначеній просторовій і часовій ніші, яка охоплює ділянку застосування теоретичних знань на практиці, і при вирішенні тих або інших приватних завдань.

Але, якщо мати на увазі ділянку вивчення теоретичного матеріалу у вищому закладі освіти, то тут самостійна ланка творчості зовсім або майже зовсім не подана, за винятком лише елементів творчості (мало чи багато цих елементів - це інша річ). Тут виникає закономірне запитання: "А чи так необхідна така ланка в цій ділянці? Можливо, вона виявиться штучно створеною, прив'язаною і шкідливою або мало корисною для суті справи?"

Із позиції тези про необхідність розвитку творчої пізнавальної діяльності студентів відповідь може бути однозначно позитивною. На цей аргумент може бути висунутий контраргумент, що заперечує необхідність існування творчості в зазначеній ділянці, з тієї причини, що ця ланка широко подана в іншій зоні і вона цілком компенсує витрати в першій. Є й другий контраргумент. Значний обсяг теоретичних знань неможливо засвоїти через пошук і творчість – на це піде занадто багато часу. І тому залишається єдиний шлях – викладати цей об'єм знань у готовому вигляді і в такий спосіб укладатися в межі часових можливостей.

А тепер подивимося на ситуацію з іншого боку. Лекції у вищій школі, як правило, посідають не менше, а більше 50 % навчального часу. Це достатньо широке поле діяльності й життя студентів, яке стало повторюється протягом п'яти років навчання у вищій школі.

Якби вони проводили десь 10-15 % часу, то це несуттєво, адже решту 85-90 % часу можна використовувати відповідно до тих закономірностей, які сформульовані й зазначені вище. Але це не так. Адже половина навчального часу перебуває в щоденному й безперервному відтворенні тієї конструкції пізнавальної діяльності, яка вибудована з порушенням та ігноруванням як загальних законів, так і окремих закономірностей.

Ігнорування законів у цьому випадку неминуче призводить до пригнічення творчого потенціалу, уповільнених темпів його розвитку, до різного роду несподіванок і неузгодженості між цілями навчання і його результатами.

Цілком очевидно, щоб змінити тенденцію, замінити її іншою, яка б відбивала найбільш повно співвідношення репродукції й творчості на цій ділянці й відрізьку життя згідно законів симетрії, рівноваги й балансу, треба сконструювати навчальний процес в інший спосіб.

Зрозуміло, що за умови глибокого розуміння тенденції вибудувати конструкцію очікуваної діяльності не настільки складно. Значно складніше зробити це практично, занурюючись безпосередньо в реальне життя і факти. Тут виникає безліч запитань, на розв'язання котрих треба витратити багато сил і праці. Серед них можна виділити такі. Як знайти ту грань, яка б розділяла репродукцію і творчість на дві самостійних ланки? За якими критеріями й на яких часових і просторових інтервалах? Чи можливо знайти ту міру кількості елементів творчості, яка б означала одномоментний стрибок від репродукції в нову якість, або самостійну ланку творчості? На якій ділянці повинна бути проведена грань між репродукцією й творчістю як самостійними ланками у вихідному співвідношенні, яке фіксує момент їхнього виділення й утворення? І яка лінія руху цієї грані від вихідного стану до другого, який збільшує ланку творчості й обмежує ланку репродукції?

Запитання дійсно непрості, але наше завдання полегшено тим, що часткові відповіді на них отримані в низці досліджень (1, 5, 6, 7, 10).

Використовуючи цей напрацьований потенціал, спробуємо обговорити поставлені запитання.

Відповіді на перші два запитання в найбільш загальному й первісному вигляді можуть бути сформульовані в такий спосіб. Умовна грань розсічення репродукції й творчості на дві самостійні ланки лежить у зоні розподілу навчального матеріалу, який висловлюється, на дві частини, одна з яких повідомляється студентам

у готовому вигляді, друга – відтворюється і конструюється ними самостійно. У цьому випадку залишається вирішити, яким чином розчленовувати цей матеріал на дві частини, які підходять й принципи або регулюючі правила використовувати при цьому. Часові й просторові інтервали залежатимуть від обсягу того матеріалу, який групується в укрупнену одиницю вивчення протягом суворо лімітованого часу (орієнтовно, в межах однієї або декількох, але не більше 3-х лекцій).

При цьому важливо, щоб усе це було в системі протягом всього лекційного курсу, який складається із сукупності таких дидактичних одиниць. Конструкція вивчення виділених одиниць на основі сполучення двох ланок повинна бути стійкою, повторюваною і водночас динамічною, яка забезпечує постійне нарощування ланки творчості.

Ключ до виділення меж лежить в особливій організації навчального матеріалу або в створенні його особливої структури, яка б дозволяла без збитку для змісту членувати цю структуру на дві частини. Це та частина відповіді, котра потребує особливого і спеціального обговорення.

Стосовно наступних двох запитань можна висловити такі міркування. Кількісна міра елементів творчості для відтворення й конструювання деякої частини теоретичних знань реально існує – їх важливо виявити, і для кожного мікроінтервалу в тій або іншій зоні встановити їх максимально можливе й вичерпне число. Виявити ж їх і встановити необхідне число можна тільки в зовнішньомовленневих операціях і діях, правильне виконання яких і може призвести до відшукуваного результату – до відтворення й конструювання тієї або іншої частини знань. У цьому випадку стане можливим прорахувати й установити вихідну грань, із якої можна буде поступово збільшувати обсяг творчої ланки шляхом нарощування числа самостійно виконаних творчих операцій.

Основним критерієм визначення вихідної грані є точно прорахований ефект чекання – за одиницю установленого часу більшість студентів успішно й правильно виконують необхідні операції й на основі їх відтворюють і синтезують здобуту самостійним шляхом частину знань.

Таким чином, обговорення поставлених запитань виводить нас на логіку подальшого розмірковування над предметом дослідження. Дійсно, щоб зі знанням справи систематично й цілеспрямовано розвивати творчу пізнавальну діяльність студентів протягом вивчення теоретичного матеріалу, необхідно не лише усвідомлювати й розуміти

глибинну її сутність, але подумки бачити всі сходинки підйому від вихідного рівня, положення до більш високого як у цілому, так і окремі переходи з однієї сходинки на другу, із досягнутого майданчика на дальший, із нижчого поверху на верхній.

Фізичні можливості людини не дозволяють їй стрибнути з першого поверху на другий, минаючи весь набір сходинок (хіба що дві-чотири). Так само й інтелектуальні можливості студента не дозволяють йому учинити стрибок відразу з репродуктивного рівня на творчий, тому що між цими порогами лежать проміжні рівні (майданчики, поверхи) й конкретні сходинки підйому.

У найбільш загальному вигляді бачимо чотири рівні: перший – репродуктивний, другий – репродуктивно-творчий; третій – творчо-репродуктивний; четвертий – творчий. У низці праць (П. І. Підкасистий, Г. Н. Александров, М. Н. Скаткін) ці рівні позначені за допомогою інших термінів: рівень відтворення, рівень реконструйованого відтворення, рівень часткового пошуку, рівень закінченого самостійного дослідження. На наш погляд, незалежно від термінології сутність описуваних і пояснюваних явищ залишається незмінною, оскільки кожний конкретний рівень вивчення теоретичного матеріалу зумовлено мірою й частотою прояву полюсових елементів.

Цю залежність можна відобразити за допомогою такої парадигми: чим більше в пізнавальних актах елементів творчості й чим менше елементів репродукції, тим вище їхній рівень; і навпаки, чим більше в цих актах елементів репродукції й чим менше елементів творчості, тим нижче їхній рівень. Але усвідомлення й розуміння цієї парадигми зовсім не означає, що вона може стати зразком (компасом, правилом) стійкої поведінки живої системи, яка включає в себе навчаючу діяльність викладача й пізнавальну діяльність студента. Щоб вона увійшла в плоть і кров живої системи, необхідно попередньо виконати низку педагогічних умов.

Таким чином, усі здобуті факти вагомо відбивають загальну картину стану розвитку творчості учнів і студентів у зоні засвоєння теоретичного матеріалу. Такий стан не можна визнати задовільним. Щоб принципово змінювати ситуацію, необхідний подальший пошук, пов'язаний із виходом на теоретико-концептуальну основу розвитку творчості. Це потребує більш глибокого проникнення в сутність творчої пізнавальної діяльності тих, кого навчають, та її взаємозв'язку з репродуктивною, у механізм і динаміку розвитку тієї й другої і в усі наслідки, що звідси випливають.

ЛІТЕРАТУРА

1. Александров Г. Н. Основы дидактики высшей школы / Г. Н. Александров. – Уфа, 1978. – 105 с.
2. Брунер Дж. Психология познания : [перевод с англ] / Дж. Брунер. – М. : Прогресс, 1977. – 412 с.
3. Коротяев Б. И. Про цілісний підхід до вивчення у школі навчального предмету / Б. И. Коротяев, М. В. Мірошніченко // Радянська школа. – 1989. – № 2. – С. 45-50.
4. Коротяев Б. И. Учение – процесс творческий / Б. И. Коротяев. – М. : Просвещение, 1989. – 156 с.
5. Ляшова Н. М. Формування творчості молодших школярів на основі логічної підготовки (на матеріалі вивчення математики): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук / Н. М. Ляшова. – Харків, 1993. – 22 с.
6. Пидкасистый П. И. Самостоятельная познавательная деятельность школьников в обучении. Теоретико-экспериментальное исследование / П. И. Пидкасистый. – М. : Педагогика, 1980. – 240 с.
7. Олейник Р. В. Развитие познавательной самостоятельности студентов (на материале подготовки учителя физики и математики): дис. канд. пед. наук / Р. В. Олейник. – Харьков, 1991. – 178 с.
8. Освітні технології: навч.-метод. посіб. / [О. М. Пехота, А. З. Кіктенко, О. М. Любарська та ін.]; за ред. О. М. Пехоти. – К. : А.С.К., 2004. – С. 91–104.
9. Селевко Г. К. Энциклопедия образовательных технологий: в 2 т. / Г. К. Селевко. – М. : НИИ школьных технологий, 2006. – . – Т. 1. – 2006. – С. 15–18.
10. Хозяинов В. И. Единство в овладении научными знаниями и методами познавательной деятельности студентов: автореф. дис. на соискание уч. степени канд. пед. наук / В. И. Хозяинов. – Казань, 1985. – 21 с.

Автор раскрывает проблему развития творческой познавательной деятельности как учащихся, так и студентов на разных этапах исследования.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

- Беличенко Ольга Леонидовна** – кандидат педагогических наук, доцент кафедры общего и русского языкознания и теории и истории литературы Славянского государственного педагогического университета.
- Бондаренко Галина Ивановна** – кандидат педагогических наук, доцент кафедры украинского языка и литературы Славянского государственного педагогического университета.
- Виноградская Мария Ивановна** – старший преподаватель кафедры украинского языка и литературы Славянского государственного педагогического университета.
- Жижченко Лариса Борисовна** – старший преподаватель кафедры украинского языка и литературы Славянского государственного педагогического университета.
- Зиновченко Наталья Леонидовна** – старший преподаватель кафедры общего и русского языкознания и теории и истории литературы Славянского государственного педагогического университета.
- Казаков Игорь Николаевич** – кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой общего и русского языкознания и теории и истории литературы Славянского государственного педагогического университета.
- Клименко Зоя Александровна** – старший преподаватель кафедры украинского языка и литературы, заведующая украинским отделением филологического факультета Славянского государственного педагогического университета.
- Лапушкина Наталья Павловна** – кандидат филологических наук, ассистент кафедры украинского языка и литературы Славянского государственного педагогического университета.
- Ледняк Анна Владленовна** – старший преподаватель кафедры иностранных языков Славянского государственного педагогического университета.
- Ледняк Юлия Владленовна** – кандидат педагогических наук, доцент кафедры общего и русского языкознания и теории и истории литературы Славянского государственного педагогического университета.
- Лысенко-Ковалева Наталья Васильевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры украинского языка и литературы Славянского государственного педагогического университета.

- Марченко Татьяна Михайловна** – кандидат филологических наук, доцент, докторант кафедры русской и мировой литературы Харьковского национального педагогического университета имени Г.С. Сковороды.
- Норкина Лариса Жиганшевна** – кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой английской филологии Макеевского экономико-гуманитарного института.
- Полоусова Наталья Владимировна** – преподаватель английского языка кафедры межкультурной коммуникации и иностранных языков Харьковского государственного политехнического университета.
- Радецкая Мира Михайловна** – кандидат филологических наук, доцент (г. Луганск).
- Романько Валерий Иванович** – кандидат педагогических наук, доцент кафедры общего и русского языкознания и теории и истории литературы Славянского государственного педагогического университета.
- Рубан Алла Анатольевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры общего и русского языкознания и теории и истории литературы, заведующая русско-украинским отделением филологического факультета Славянского государственного педагогического университета.
- Сабельникова Тамара Николаевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры украиноведения Донецкого юридического института Луганского государственного университета внутренних дел.
- Сиротенко Валерий Павлович** – кандидат филологических наук, доцент кафедры украинского языка и литературы Славянского государственного педагогического университета.
- Серобаба Николай Васильевич** – кандидат филологических наук, доцент кафедры украинского языка и литературы Славянского государственного педагогического университета.
- Сушко Оксана Ивановна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры украинского языка и литературы Славянского государственного педагогического университета.
- Тендитная Надежда Николаевна** – ассистент кафедры украинского языка и литературы Славянского государственного педагогического университета.
- Тищенко Ольга Александровна** – ассистент кафедры украинского языка и литературы Славянского государственного педагогического университета.

СОДЕРЖАНИЕ

УСТНОЕ НАРОДНОЕ ПОЭТИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

Сабельникова Т.М.

ВАРІАТИВНЕ РОЗМАЇТТЯ СОЦІАЛЬНО-ПОБУТОВИХ ПІСЕНЬ
ДОНЕЦЬКОГО ПРИАЗОВ'Я..... 3

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Марченко Т.М.

ОБРАЗ БОГДАНА ХМЕЛЬНИЦКОГО В РЕТРОСПЕКТИВНЫХ
ЭПИЗОДАХ РУССКОЙ ПРОЗЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ
XIX века..... 14

Полоусова Н.В.

1848 ГОД В ВОСПРИЯТИИ И.С.АКСАКОВА 22

Беличенко О.Л.

С.М.СОЛОВЬЕВ И ЕГО «ДЕТСТВО» В РУССКОЙ
МЕМОАРИСТИКЕ 30

Казаков И.Н.

КОМБИНИРОВАННЫЙ СКАЗ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 20-х
годов XX века..... 42

Рубан А.А.

КАТЕГОРИЯ «МИФ – АВТОР» В СТРУКТУРЕ РОМАНА
Ч. АЙТМАТОВА «КОГДА ПАДАЮТ ГОРЫ (ВЕЧНАЯ НЕВЕСТА)»:
ОБЩИЕ ЗАМЕЧАНИЯ 49

Радецкая М. М.

МИР ПОЭЗИИ НАУМА КОРЖАВИНА 55

ИСТОРИЯ УКРАИНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Бондаренко Г.І., Клименко З.О.

МІЖ ПОМИСЛОМ І ВЧИНКОМ (за п'єсою "Сватання на Гончарівці"
Квітки-Основ'яненка)..... 67

Жижченко Л.Б., Сушко О.І.

ЖАНРОВЕ НОВАТОРСТВО У ПОВІСТІ О.КОБИЛЯНСЬКОЇ
„ЦАРІВНА” 72

Лисенко-Ковальова Н.В.

«РОЗМАЇТНЕ ЇРОНО РОДИНИ ДРАГОМАНОВИХ» (за спогадами
Олени Пчілки)..... 80

<i>Лапушкіна Н.П.</i> РОМАН САВИ БОЖКА «В СТЕПАХ» В КОНТЕКСТІ ТЕОРЕТИЧНИХ ПРОБЛЕМ ІСТОРИЧНОЇ ПРОЗИ	86
<i>Сиротенко В.П.</i> У ПОШУКАХ ОСНОВ БУТТЯ: ПРОБЛЕМА ДУХОВНОСТІ У ТВОРЧОСТІ ІВАНА ДРАЧА	93
<i>Тищенко О.О.</i> ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА ПРОЗА “РОМАН ПРО ЛЮДСЬКЕ ПРИЗНАЧЕННЯ” ЕММИ АНДІЄВСЬКОЇ.....	102
<i>Сіробаба М.В.</i> СВІТОВІДЧУТТЯ ЛІРИЧНОГО ГЕРОЯ ЗБІРКИ ВІКТОРА БОЙКА "ЯВ"	109
<i>Тендітна Н.М.</i> АПОКАЛІПТИЧНІ МОТИВИ РОМАНУ О.УЛЬЯНЕНКА „ВОГНЕННЕ ОКО”.....	117
ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	
<i>Норкіна Л.Ж.</i> ВІДОБРАЖЕННЯ КОНЦЕПТУАЛЬНИХ ЗАСАД МОРАЛЬНОГО ВИХОВАННЯ У ТВОРАХ АНГЛІЙСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ ЕПОХИ ПРОСВІТНИЦТВА.....	125
<i>Ледняк Ю.В., Ледняк А.В.</i> ПРОБЛЕМА ПОИСКА СМЫСЛА ЖИЗНИ В РАССКАЗЕ МАРИО САЦА «ЧИСЛО ИМЕНИ».....	134
МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ	
<i>Зиновченко Н.Л.</i> ДУХОВНОЕ ВОСПИТАНИЕ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ И ПОДРОСТКОВ НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА СВЯТИТЕЛЯ ДИМИТРИЯ РОСТОВСКОГО (Даниила Саввича Туптало).....	140
<i>Романько В.І.</i> ПРО ДЕЯКІ ПРОБЛЕМИ ВИКЛАДАННЯ ШКІЛЬНОГО КУРСУ «ЛІТЕРАТУРА РІДНОГО КРАЮ»	149
<i>Виноградська М.І.</i> ДО ПРОБЛЕМИ СУТНОСТІ ТВОРЧОЇ ПІЗНАВАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ І ЇЇ ВЗАЄМОЗВ’ЯЗКУ З РЕПРОДУКТИВНОЮ	158
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	168

Збірник «Теоретические и прикладные проблемы русской филологии» увійшов до «Переліку № 6 наукових фахових видань України, в яких можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукового ступеня доктора та кандидата наук».
– Додаток до Постанови Президії ВАК України № 1 – 03/8 від 11.10.2000 р.

(Бюлетень ВАК України. – 2000. – № 6. – С. 13.)

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРИКЛАДНЫЕ ПРОБЛЕМЫ РУССКОЙ ФИЛОЛОГИИ

Научно-методический сборник
(Выпуск XVII. Часть 2)

Ответственный редактор В.А. Глущенко, доктор филологических наук, профессор

Коллектив авторов Маторина Н.М. (составление), 2009

THEORETICAL AND APPLIED PROBLEMS OF RUSSIAN PHILOLOGY. COLLECTION OF SCIENTIFIC WORKS



Підприємець Маторін Б.І.

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції ДК №3141, видане Державним комітетом телебачення та радіомовлення України від 24.03.2008 р.

Підписано до друку 27.11.2008 р.
Формат 60×84 1/16. Ум. др. арк. 10,75.
Зам. № 57/2. Тираж 100 прим.

84116, м. Слов'янськ, вул. Г. Батюка, 19.
Тел./факс (06262) 3-20-99; тел. (0626) 66-53-56