

**Історія української літератури
першої половини XX століття**

Міністерство освіти і науки України
Департамент науки і освіти
Харківської обласної державної адміністрації
Комунальний заклад
«Харківська гуманітарно-педагогічна академія»
Харківської обласної ради

**Історія української літератури
першої половини ХХ століття**

Навчально-методичний посібник

Харків
2022

*Рекомендовано до друку науково-методичної радою
Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія»
Харківської обласної ради (Протокол № 1 від 9 вересня 2022 року)*

Укладачі:

- Міняйло Р.** – доктор філологічних наук, професор кафедри української лінгвістики, літератури та методики навчання Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради;
- Демченко Н.** – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української лінгвістики, літератури та методики навчання Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради;
- Масло О.** – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української лінгвістики, літератури та методики навчання Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради;
- Волкова І.** – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української лінгвістики, літератури та методики навчання Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради.

Рецензенти:

- Матушек О.** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри історії української літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна;
- Крехно Т.** – к. філол. наук, доцент, Комунальний заклад «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради.

Історія української літератури першої половини ХХ століття :
навчально-методичний посіб. / Р. Міняйло, Н. Демченко, О. Масло, І. Волкова; Комунальний заклад «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради. Харків, 2022. 189 с.

У посібнику подано плани практичних та семінарських занять, список рекомендованої літератури до кожної з тем, а також інструктивно-методичні рекомендації, у яких висвітлено узагальнений матеріал щодо основних рис літературного процесу, життя й творчості письменника, запропонований аналіз як окремих творів, так і художнього доробку найяскравіших постатей в цілому, а також цікаві факти з життя письменників, що сприятиме поглибленню вивчення біографії майстрів слова першої половини ХХ століття. Призначений для студентів філологічних спеціальностей закладів вищої освіти, учителів та викладачів.

© ХГПА, 2022

© Міняйло Р. В.

© Масло О. В.,

© Волкова І. В.,

© Демченко Н.Д.

Зміст

| | |
|--|-----|
| Передмова | 6 |
| Практичне заняття. Проза Івана Франка як психобуттєвий та соціокультурний феномен | 9 |
| Теоретична база лекції | 11 |
| Цікаві факти про І. Франка..... | 13 |
| Інструктивно-методичні матеріали..... | 17 |
| Питання для самоконтролю..... | 36 |
| Семінарське заняття. Жанрове й тематичне багатство драм Лесі Українки | 38 |
| Теоретична база лекції | 40 |
| Цікаві факти про Лесю Українку | 42 |
| Інструктивно-методичні матеріали..... | 45 |
| Питання для самоконтролю | 60 |
| Практичне заняття. Основні мотиви феміністичної прози О. Кобилянської. «Апостол черні» як перший твір національного спрямування | 62 |
| Теоретична база лекції..... | 64 |
| Цікаві факти про О. Кобилянську..... | 65 |
| Інструктивно-методичні матеріали..... | 70 |
| Питання для самоконтролю..... | 89 |
| Семінарське заняття. Імпресіонізм новел М. Коцюбинського | 90 |
| Теоретична база лекції..... | 92 |
| Цікаві факти про М. Коцюбинського..... | 95 |
| Інструктивно-методичні матеріали..... | 96 |
| Питання для самоконтролю..... | 108 |
| Семінарське заняття. Твори Олександра Олеся в контексті українського символізму | 110 |
| Теоретична база лекції | 111 |
| Цікаві факти про Олександра Олеся | 112 |
| Інструктивно-методичні матеріали..... | 114 |
| Питання для самоконтролю..... | 130 |
| Семінарське заняття. Творчість В. Винниченка | |

| | |
|--|-----|
| в загальноєвропейському контексті..... | 131 |
| Теоретична база лекції | 133 |
| Цікаві факти про В. Винниченка | 134 |
| Інструктивно-методичні матеріали | 136 |
| Питання для самоконтролю..... | 150 |
| Практичне заняття. Особливості творчості М. Рильського та В. Сосюри..... | 151 |
| Теоретична база лекції..... | 152 |
| Цікаві факти про М. Рильського..... | 155 |
| Цікаві факти про В. Сосюру..... | 158 |
| Інструктивно-методичні матеріали..... | 160 |
| Питання для самоконтролю..... | 179 |
| Семінарське заняття. Естетичні засади футуризму. Михайль Семенко – батько українського футуризму..... | 181 |
| Теоретична база лекції | 182 |
| Цікаві факти про М. Семенка | 189 |
| Інструктивно-методичні матеріали | 191 |
| Питання для самоконтролю..... | 217 |
| Практичне заняття. «Загірна комуна» М. Хвильового. Особливості публіцистики та збірки «Сині етюди»..... | 218 |
| Теоретична база лекції | 221 |
| Цікаві факти про М. Хвильового | 224 |
| Інструктивно-методичні матеріали..... | 225 |
| Питання для самоконтролю..... | 246 |
| Практичне заняття. Ідейно-художні особливості малої прози В. Підмогильного | 248 |
| Теоретична база лекції | 249 |
| Цікаві факти про В. Підмогильного | 251 |
| Інструктивно-методичні матеріали | 251 |
| Питання для самоконтролю..... | 276 |
| Семінарське заняття. Епоха Миколи Куліша в історії української драми | 278 |
| Теоретична база лекції | 280 |
| Цікаві факти про М. Куліша | 281 |
| Інструктивно-методичні матеріали | 283 |
| Питання для самоконтролю..... | 328 |

| | |
|------------------------|------------|
| Післямова..... | 330 |
| Література..... | 332 |

Передмова

Історія української літератури першої половини ХХ століття є надзвичайно плідною щодо появи таких неординарних постатей, як П. Тичина, В. Сосюра, М. Куліш, В. Підмогильний, Є. Плужник, М. Семенко, М. Драй-Хмара, М. Хвильовий, В. Домонтович, М. Зеров, В. Поліщук, М. Яловий та інші. Водночас поруч із цілковито новими підходами щодо розвитку української літератури продовжують свою діяльність і такі класики української літератури, як І. Франко, Леся Українка, О. Кобилянська, В. Винниченко, Олександр Олесь, М. Вороний, М. Коцюбинський та інші. І письменники старшого покоління, і молодшого (дехто в першому етапі своєї творчості) у творах утверджували ідеї самобутності українського народу, вільного розвитку культури, мови, державності, метафорично засуджували колонізаторську політику Росії, ідеї більшовизму, шовінізму, русифікації малих народів тощо.

Це час, коли утверджуються інші ціннісні пріоритети, зароджуються та поширюються нові художні системи, серед яких провідне місце посідає модернізм зі своїми відгалуженнями та авангардизм. Виникають нові літературно-мистецькі організації: «Плуг», «Гарт», «Аспанфут», «Нова генерація», «П'ятірне гроно», МАРС, ВАПЛІТЕ, «Пролітфронт», ВУСПП, «Молодняк» та інші.

У перші роки існування УРСР українська література розвивалася досить швидкими темпами, що було підготовлено попереднім етапом розвитку письменства. Щоб на певному етапі завоювати довіру селянства та інтелігенції, нова й непопулярна радянська влада розпочала процес українізації, уживаючи окремі заходи щодо впровадження української мови в різні сфери суспільного життя. Мистецьке життя в Україні мало змогу розвиватися лише в межах лояльності до панівної радянської влади та комуністичної ідеології. Усі письменники поділялися за цим принципом на «пролетарських», які свідомо пропагували комуністичні ідеї, та «попутників», які сповідували об'єктивність мистецтва, не виступаючи при цьому відкрито проти радянської влади.

Літературна ситуація 20-х років ХХ століття виявила потужне прагнення українського народу до розбудови національно-

культурного життя. Однак усі досягнення та далекосяжні плани було перекреслено на початку 30-х років, коли радянська влада поставила під тотальний ідеологічний контроль розвиток мистецтва. Правляча комуністична верхівка з метою придушення національних змагань українців влаштувала голодомор 1932-1933 років, який забрав мільйони людських життів. Набувало обертів переслідування української інтелігенції. Не витримавши морального тиску, 1933 року покінчив життя самогубством М. Хвильовий. Невдовзі розпочалися масові арешти. Талановиті митці-патріоти за сфабрикованими обвинуваченнями фізично знищувалися, потрапляли в ув'язнення й на заслання. Не випадково українське літературне життя 20 – 30-х років ХХ століття визначають як період «розстріляного відродження».

Ті письменники, яким удалось уникнути фізичної розправи, мусли пристосовуватись до вимог влади, що нерідко означало духовну загибель. Більшість із них вступила до створеної 1934 року Спілки радянських письменників, яка проголосила метод «соціалістичного реалізму» провідним у літературі.

Таким чином, у 1930-ті роки природний розвиток української літератури було штучно припинено. Розпочалася тривала доба «сталінізму», запанувала атмосфера страху, породжена масовим терором. Заборонялося публічно висловлювати думки, відмінні від офіційної позиції. Каральними установами радянської влади було фізично знищено понад 220 українських письменників. Літературі дозволялося лише ілюструвати комуністичні гасла, які неодноразово змінювалися. Українські письменники, яким пощастило вижити, мусли спрямовувати свій талант на оспівування влади та її ідейного курсу.

Отже, глибоке осмислення постаті письменника, розуміння його літературного меседжу неможливе без аналізу історичних, політичних, культурних подій вищезазначеного періоду, які переважно й визначають характер і тематику мистецьких пошуків майстрів слова.

Укладачі посібника намагалися об'єктивно розкрити чинники формування письменників, осмислити своєрідність індивідуального стилю кожного зокрема, допомогти студентам зрозуміти

поліфонічне художнє полотно – літературу першої половини ХХ ст., прикметною ознакою якого є усвідомлення літератури як певного національного коду.

Відповідно для зручності опанування матеріалу в посібнику подано плани практичних та семінарських занять, список рекомендованої літератури, також до кожної з тем запропоновано невеличкий словник, що є теоретичною базою лекцій, для зацікавлення постаттю письменника уміщено цікаві факти про митця. В інструктивно-методичних матеріалах висвітлено узагальнений матеріал щодо основних рис літературного процесу, життя й творчості письменника, запропонований аналіз як окремих творів, так і художнього доробку письменника.

Важливим складником курсу є пошуково-евристична робота студентів-філологів, яка полягає в опрацюванні певних наукових статей, підготовці доповідей, у застосуванні порівняльно- та культурно-історичного методів для дослідження літературних явищ. Із цією метою після списку рекомендованої літератури подано завдання для самостійної роботи студентів, а також наприкінці кожного практичного чи семінарського заняття питання для самоконтролю.

Практичне заняття Проза Івана Франка як психобуттєвий та соціокультурний феномен

План

1. Особливості прози І. Франка.
2. Повість «Перехресні стежки»:
 - а) образ Рафаловича;
 - б) проблематика твору;
 - в) назва повісті;
 - г) характеристика Стальського, Регіни, Вагмана.
3. Модерні особливості новели «Сойчине крило».
4. Поетика натуралізму в «Бориславських оповіданнях»

І. Франка.

Література

1. Басс І. Художня проза Івана Франка. Київ: Наукова думка, 1965.
2. Білецький О. Художня проза І. Франка. Зібрання праць: У 5 т. Київ, 1965. Т.2.
3. Боднар В. Т. Проблеми рецептивної естетики і поетики у творчій спадщині І. Я. Франка : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури». Київ, 1999. 16 с.
4. Голод Р. Б. Іван Франко та літературні напрями кінця ХІХ – початку ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література». Львів, 2006. 40 с.
5. Горак Р. Твого ім'я не вимовлю ніколи. Півість-есе про Івана Франка. Київ: Видавничий центр «Академія», 2008.
6. Гнатюк М. Традиції І. Франка в сучасній українській літературній критиці. *Українське літературознавство*. Львів, 1986. Вип. 46.

7. Грицак Я. Пророк у своїй вітчизні. Франко та його спільнота (1856-1886). Київ: Критика, 2006. 632 с.
8. Гром'як Р. Повість І. Франка «Перехресні стежки» у світлі його праці «Із секретів поетичної творчості». *Українське літературознавство*. 1969. Вип. 7.
9. Гундорова Т. Інтелігенція і народ в повістях Івана Франка 80-х років. *Радянське літературознавство*. 1985. №12.
10. Гундорова Т. Іван Франко. *Історія української літератури XIX ст..* /за ред. М. Яценка. Київ: Либідь, 1997. Кн. 3.
11. Жук Н. Й. Проза І. Франка. Київ, 1977.
12. Ільницький М. Все, що мав у житті... Повість І. Франка «Перехресні стежки» у світлі авторської особистості. *Жовтень*. 1986. №8.
13. Куцевол О. Чи потрібен Рафалович Україні? Система уроків за повістю І. Франка «Перехресні стежки». *Українська мова і література в середній школі і гімназіях*. 2000. №6.
14. Літературознавчий словник-довідник /за ред. Р. Гром'яка та Ю. Коваліва. Київ: В.Ц. Академія, 1997.
15. Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка: (Ейдологічні нариси) / К. І. Дронь, Б. С. Тихолоз, Н. Б. Тихолоз, А. І. Швець; За наук. ред. Б. С. Тихолоза; НАН України; Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка. Львів, 2007. 336 с.
16. Панченко В. Любов і боротьба Євгенія Рафаловича. *Дивослово*. 1999. №9, 10.
17. Ткачук М. Жанрова структура прози Івана Франка (бориславський цикл та романи з життя інтелігенції). Тернопіль, 2003.
18. Франко І. Перехресні стежки: Повість. Київ, 1983.
19. Франко. Перезавантаження / упоряд.: Б. Тихолоз, А. Беницький. Дрогобич: Коло, 2013. 276 с.
20. Франко:наживо / Franko:live © – авторський науково-просвітницький проект Наталі та Богдана Тихолозів про живого Франка. [Електронний ресурс] <https://frankolive.wordpress.com/>

21. Швець А. І. Кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму та характеротворення у прозі Івана Франка : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література». Львів, 2002. 21 с.

Завдання для самостійної роботи

1. Цитатна характеристика образу Рафаловича (повість «Перехресні стежки»).
2. Виписати основні проблеми, порушені в повісті «Перехресні стежки».
2. Зіставна характеристика Массіно та Масі («Сойчине крило»).

Теоретична база лекції

Проблема (грец. – *problema* – завдання, кинуте вперед) – аспект змісту твору, на якому автор акцентує увагу читача. **Проблематика** – це коло проблем, порушених у творі й тісно пов'язаних із задумом митця. У художньому творі проблематика виражається або прямо, незалежно від образної системи, або опосередковано, через характери персонажів, художньо-образний світ, тобто органічно витікає із змісту твору. Проблематика реалізується на різних рівнях художнього тексту, найчастіше – крізь призму художніх конфліктів, систему персонажів, композиційно-сюжетні прийоми. Вона залежить від багатьох факторів, зокрема історичних подій, соціальних і національних питань сучасності, навіть літературної моди. Загалом проблематика зумовлюється світоглядом письменника і виражається в авторських акцентах, які становлять проблематику твору.

Москвофільство – національно-культурна й суспільно-політична течія, згідно з якою західні українці (русини) належали до єдиного російського («русского») народу.

Русько-Українська радикальна партія (РУРП) – перша українська політична партія сучасного типу: з масовим реєстрованим членством, структурою та програмою. Заснована 4 жовтня 1890 року за ініціативи Івана Франка, Михайла Павлика, В'ячеслава Будзиновського, Євгена Левицького, Кирила Трильовського й інших

на основі гуртків «драгоманівців», що існували у Львові наприкінці XIX століття. 1899 року розпалася на три частини, унаслідок чого сформувались основні політичні сили українців Галичини: національні демократи, радикали, соціал-демократи.

Русини – назва українців до XVIII століття; на західноукраїнських землях – до початку XX століття. Донині збереглася на Закарпатті і серед емігрантів-закарпатців у США. Первісно слово «русин» уживалося тільки в однині як похідне від форми множини «Русь». Як самоназва «русини» виникло в пізньому середньовіччі на теренах сучасних Україні та Білорусі; протиставлялося московській самоназві «русский». У Речі Посполитій XVI–XVIII століття назви «русини», «рутени» (лат. *Rutheni*) уживалися на позначення українців та білорусів разом (для протиставлення їх «москвинам»), або тільки щодо українців (для відрізнення їх від «литвинів»). Поряд із книжним варіантом «русини» співіснувала розмовна форма «руснаки», яка найдовше зберігалася на Закарпатті та Лемківщині. У Габсбурзькій монархії «русини» (нім. *Ruthenen*) було офіційною назвою всіх її українських підданих. Із розвитком української національної свідомості самоназви «русини» на Заході та «малороси» чи «руські» на Сході України були витіснені самоназвою «українці».

Модернізм (від франц. *modern* – сучасний) – загальна назва напрямів і течій нерепрезентативного спрямування в мистецтві XX ст.

Його ознаки :

- відбиття дійсності в людській підсвідомості;
- суб'єктивне (сфера духу, мистецтва) наділяється ознаками об'єктивної реальності;
- побудова художньої реальності, що мало пов'язана з дійсністю й протиставлена їй;
- пошук нових шляхів (форм) у зображенні світу та людини.

Напрями й течії модернізму: неоромантизм, неокласицизм, футуризм, екзистенціалізм, акмеїзм, символізм, авангардизм, імажинізм, сюрреалізм, література «потoku свідомості» та ін.

Цікаві факти про І. Франка

1. Львів – місто Франка, де він прожив сорок років зі своїх шістдесяти. У цьому місті він творив і навіть був ув'язнений. Він присвячував Львову вірші, був ним щиро захоплений. Тому можна сміливо казати, що місто Львів – місто Івана Франка. Сьогодні в місті ім'я письменника носить один із найбільших університетів.

2. Мати Івана Франка, Марія Кульчицька, походила із зuboжілого українського шляхетського роду Кульчицьких, гербу Сас, була на 33 роки молодшою за чоловіка. Померла, коли Іванові було 15 років.

3. Коли Франкові було 9 років, помер батько. Мати вийшла заміж удруге. Вітчим, Гринь Гаврилик, уважно ставився до дітей, фактично замінив хлопцеві батька. Франко підтримував дружні стосунки зі своїм вітчимом протягом усього життя.

4. У гімназії сидів на останній парті, але міг майже дослівно переказати розповіді вчителів на заняттях. У п'ятому класі під час уроків, які вважав нецікавими, читав Шекспіра в німецькому перекладі. У гімназійні роки, залишившись без батьків, заробляв на життя репетиторством. Із тих коштів зібрав величезну на той час бібліотеку – понад 500 томів, пізніше заповів її Науковому товариству імені Шевченка.

5. Восени 1875 року Франко став студентом філософського факультету Львівського університету. Спочатку належав до москвофільського товариства. Москвофільство було дуже популярне серед галицької інтелігенції в другій половині XIX століття. Москвофілом був також один із засновників «Руської Трійці» Яків Головацький.

6. Як і більшість молодих людей того часу, Іван Франко захоплювався ідеями соціалізму. Читав твори Маркса, Енгельса, листувався з Михайлом Драгомановим. Однак наприкінці життя він зрозумів хибність ідеї Маркса, назвавши соціалістичну державу тюрмою. «Люди виростали б і жили би в такій залежності, під таким доглядом держави, про який тепер у найабсолютніших поліційних державах нема й мови. Народна держава сталась би величезною народною тюрмою».

7. Друкована спадщина Франка налічує 50 томів. І це лише третина написаного. Його доробок українською, німецькою, польською, російською, болгарською мовами за приблизними оцінками – кілька тисяч творів.

8. У Франка було багато псевдонімів – Джеджалик, Брут Хома, Мирон, Живий, Кремінь, Марко (близько 100 псевдонімів).

9. Письменницьку діяльність поєднував із науковою. Українські та зарубіжні часописи рясніли численними статтями, оглядами, нарисами з фольклористики, етнології, історії, філософії, літературної критики, соціології, економіки.

10. Ще за життя здобув титул «галицького Шевченка», «великого Каменяра» та «українського Мойсея». Володів 14 мовами. Поет, прозаїк, фольклорист, перекладач, публіцист, філософ, економіст, політик, громадський діяч. Сучасники називали його «академією в одній особі». Іван Якович переклав українською мовою твори близько 200 авторів із 14 мов та 37 національних літератур.

11. Відзначався колосальною працездатністю. За 40 років активного творчого життя кожних два дні виходив новий твір письменника (вірш, новела, повість, роман, монографія тощо). Щороку видавав по 5-6 книжок.

12. Писав твори не лише українською, а й польською, німецькою, іншими мовами. Перекладав на українську з давньої вавилонської, давньоіндійської, давньоарабської, давньогрецької, східних мов. Перекладав також німецькою українські народні пісні, допомагав Михайлу Грушевському з німецьким перекладом «Історії України-Русі» (Іван Франко та науковець і політик Михайло Грушевський були сусідами, мешкаючи наприкінці ХХ ст. в збудованих поруч віллах елітного львівського району «Софіївка»).

13. Співзасновник першої української політичної партії – Русько-Українська радикальна партія – та перший її голова, автор програми.

14. Іванові Франку належить ініціатива ширшого вживання в Галичині назви «українці» замість «русини» – так традиційно називали себе корінні галичани. В «Одвертому листі до галицької української молодіжі» (1905) Франко писав: «Ми мусимо навчитися

чути себе українцями – не галицькими, не буковинськими, а українцями без соціальних кордонів...»

15. Чотири рази його ув'язнювала австрійська влада (1877, 1880, 1889 і 1892 рр.) Після свого другого арешту 1880-го Франко ледь не помер з голоду. Тоді за тиждень у готелі він написав повість «На дні» й на останні гроші надіслав її до Львова. Після того три дні жив на 3 центи, знайдені на березі річки Прут – цих грошей вистачило хіба на одну хлібину. А коли їх не стало, лежав без пам'яті, без сил. Урятував Франка від голоду старий служитель готелю.

16. Першим сильним почуттям юного Франка було кохання до попівни Ольги Рошкевич. Але після його арешту батьки дівчини заборонив Франкові спілкуватися з нею. 1886 року Іван Франко одружився. Його дружиною стала Ольга Хоружинська. Була високоосвіченою людиною, добре володіла мовами: англійською, французькою, німецькою, російською. Їй не була чужа ідея відродження України. Познайомившись із Франком, вирішила стати його дружиною й помічницею та присвятити своє життя чоловікові. Разом подружжя виховало чотирьох дітей – Андрія, Тараса, Петра, Анну.

17. Подружнє життя Франків не було щасливим. Матеріальні нестатки, хатні злидні, щоденні турботи, вороже ставлення до Ольги з боку найближчих співробітників письменника, зокрема Михайла Павлика, і частини суспільства, що ставилися до неї ще з більшою неприязню, ніж до самого Франка, як до схизматички – усе це зломило жінку. Наслідком були сухоти, нервові перенапруження, а згодом і цілковитий психічний розлад. Одинокa, покинута дітьми померла 17 липня 1941 року й похована на Личаківському цвинтарі неподалік від свого чоловіка.

18. Став першим професійним українським письменником, який заробляв на життя літературною працею

19. Франко відомий своїм інтересом до індійської культури, він вивчав літературу, філософські твори, тексти Вед на санскриті. Сам він говорить: «Жаль, що я не орієнталіст». Серед перекладів Івана Франка – біблійна «Книга Бутя». Досі це найбільш точний переклад цієї частини Біблії українською мовою.

20. Останні сім років писав лівою рукою, бо права була паралізована. Систематизувати та упорядковувати матеріали йому допомагав син Андрій. Двоє синів Івана Франка (Петро й Тарас) вступили до складу легіону Українських січових стрільців. Син Петро – перший авіатор, засновник Пласту, хімік. 1941 року його шлях губиться в Радянській Україні. Анна Франко емігрувала в Торонто.

21. 1908 року стан здоров'я Франка значно погіршився, однак він продовжував працювати до кінця свого життя. Період останнього десятиліття життя Франка – дуже складний. «Протягом 14-ти днів я не міг ані вдень, ані вночі заснути, не міг сидіти, і, коли, проте, не переставав робити, то робив се серед страшного болю», – писав Іван Франко.

22. Помер Іван Франко 28 травня 1916-го на чужих руках – сини були у війську, дочка в Києві, дружина в лікарні. Через бідність і нестачу грошей ховали в чужій вишиваній сорочці, у «позиченій» ямі на шість домовин. В окремій могилі перепоховали Івана Франка через 10 років на Личаківському кладовищі у Львові.

23. В інституті германістики Віденського університету, у якому Іван Франко успішно захистив докторську дисертацію, до речі, українською мовою, встановлена меморіальна дошка Івану Франку. Відкрита 29 жовтня 1993 року. Пам'ятна дошка також встановлена на будинку, у якому жив письменник, за адресою: Відень, Віпплінгерштрассе 26.

24. 1915 році було розпочато процес висунення Франка на здобуття Нобелівської премії в галузі літератури. Проте до участі в конкурсі він не дожив.

25. На честь Франка місто Станіслав було перейменовано в Івано-Франківськ (1939 року).

Інструктивно-методичні матеріали

І. Особливості прози І. Франка

Проза Івана Франка – складний і багатий ідейно-художній комплекс із великим розмаїттям тем та ідей, жанрових, сюжетно-композиційних і наративних форм; комплекс, у якому порушено значну кількість проблем, де віднаходимо широкий спектр стилістичних вирішень: від готики й пізнього романтизму до модернізму. У царині прози письменник працював понад сорок років, з 1871–1872 навчального року, коли писав шкільні задачі для вчителів словесності, до 1913-го, адже саме тоді вийшла у світ друга редакція роману «Петрії й Довбушуки». За цей час з-під пера Франка з'явилося 10 романів і повістей та близько 150 творів малої прози (повісток, оповідань, новел, нарисів, образків, казок, ескізів, етюдів тощо).

Твори малої прози письменника об'єднано у 19 прижиттєвих збірок:

- «Борислав. Картини з життя підгірського народу» (Львів, 1877);
- «Галицькі образки» (Львів, 1885);
- «В поті чола. Образки з життя робучого люду» (Львів, 1890);
- «*Obrazki galicyjskie*» (Lwów, 1897);
- «Коли ще звірі говорили. Казки для дітей» (Львів, 1899);
- «Полуйка і інші бориславські оповідання» (Львів, 1899);
- «Сім казок» (Львів, 1900);
- «Староруські оповідання» (Львів, 1900);
- «Добрий заробок і інші оповідання» (Львів, 1902);
- «Панталаха і інші оповідання» (Львів, 1902);
- «Малий Мирон і інші оповідання» (Львів, 1903);
- «З бурливих літ» (Львів, 1903);
- «Маніпулянтка і інші оповідання» (Львів, 1904);
- «На лоні природи і інші оповідання» (Львів, 1905);
- «Збірник творів» (Київ, 1903 – 1905. Т. 1–3);
- «Місія. Чума. Казки і сатири» (Львів, 1906);
- «Батьківщина і інші оповідання» (Київ, 1911);

- «Паницизняний хліб і інші оповідання» (Львів, 1913);
- «Рутенці. Типи галицьких русинів із 60-тих та 70-тих рр. мин[улого] в[іку]» (Львів, 1913).

Прозові художні твори Франко творив трьома мовами: українською, польською та німецькою. Часто перекладав українською ті, що їх написав спершу чужими мовами.

У розвитку Франкової прози виокремлюємо 3 періоди:

1. 1871–1876 короткий період «молодечого романтизму», який охоплює низку творів: гімназійні шкільні завдання, роман «Петрії і Довбушуки», незакінчену повість «Гутак», оповідання «Вугляр», «Лешишина челядь», «Два приятелі». У цей час у творчості письменника домінують романтичні ознаки творчості (пізньоромантичні в контексті української літератури) з суттєвими рисами готики, з одного боку, і натуралізму, з іншого. Основне з-поміж художньо-естетичних завдань письменника – «винайдення іскри божества в дійсительності». У певну цілість вказані твори об'єднуються теж псевдонімом «Джеджалик», за яким приховано особливий психотип молодого Франка.

2. 1877–1899, період наукового та ідеального реалізму. Серед «знакових» творів цього часу – цикл «Борислав», «Воа constrictor», «Борислав сміється», «На дні», «Для домашнього огнища», «Вільгельм Телль», «Яць Зелепуга», «Місія», «Основи суспільності», «Не спитавши броду», «Перехресні стежки». На передній план у них виступають увага до факту й художня аналітика, глибоке заглиблення в психологію персонажів, студіювання психіки особистості, свідомої та несвідомої її складових, використання психоаналітичних засобів дослідження, кристалізація жанру соціально-психологічної повісті й такого ж роману, психологічної новели.

3. 1900–1913 період модерністичних тенденцій. Поруч із порушенням соціально-психологічних, етнокультурних і національних проблем у прозі Франка спостерігаються звернення до поетики імпресіонізму, символізму й сюрреалізму, використання нових технік письма (одностороннього діалогу, потоку свідомості, «віднайдених», утім, у попередні періоди творчості), потяг до осягнення трансцендентного, заглиблення в сутність

співіснування глобальних морально-етичних категорій, притчевість і параболізація художньої структури. У цей час написано новели «Хмельницький і ворожбит», «Різуни», «Неначе сон», «Син Остапа», оповідання «Батьківщина», «Під оборогом», оповідання-притчі «Терен у нозі», «Як Юра Шикманюк брів Черемош», «Будяки», мемуарні твори «У кузні», «У столярні», повість-новелу «Сойчине крило», повість «Великий шум» та інші твори, а завершує всю прозову творчість письменника друга редакція роману «Петрії й Довбушуки» – творче відлуння одного з перших творів.

«Молодечий романтизм». Першим друкованим прозовим твором І. Франка (студента Львівського університету) став роман «Петрії і Добошуки», що виходив на сторінках журналу «Друг» упродовж 1875 – 1876 рр. В основу сюжету покладено колізію ворогування двох родів за скарби Олекси Довбуша. Водночас із публікуванням роману з-під пера Франка з'явилися образок «Лесишина челядь», оповідання «Два приятелі» (обидва 1876) та белетризований нарис «Вугляр» (напис. 1876, надр. 1909).

Науковий та ідеальний реалізм. Зацікавлення сільським життям та його проблемами неминуче привернуло увагу письменника до Борислава, де в середині ХІХ ст. інтенсифікувалася розробка нафтових і озокеритових природних покладів. Закономірною у творчості Франка, отже, стала поява збірки (циклу) «Борислав. Картини з життя підгірського народу» (1877). До збірки увійшли оповідання «Ріпник» та «На роботі» (в останньому Франко один із перших у світовому письменстві застосував модерну техніку «потoku свідомості»), а також повістка «Навернений грішник». Логічним продовженням циклу стала натуралістична соціально-психологічна повість «Воа constrictor» (1878, 1884, 1907). Ці твори засвідчують поворот від пізнього романтизму до позитивізму у світогляді та натуралізму в художній творчості Франка; поворот, який закономірно випливав із концепції «наукового реалізму», що його письменник сформулював у статті «Література, її завдання і найважливіші ціхи» (1878). Поява наступних творів інспіровано задумом автора зобразити персонажів різних професій та занять з драматичними чи й трагічними перипетіями їхнього життя («Моя стріча з Олексою», «Муляр», «Слимак», «Сам собі винен»,

«Хлопська комісія», «Домашній промисл», «Маніпулянтка», «Поки рушить поїзд» та ін.). Задум подати «цілу громада характерів з тюремного життя» Франко реалізував і поглибив у повістці «На дні» (1880) – одному із його знакових натуралістичних творів. Міметичний підхід до моделювання художнього світу, топос в'язниці, поетика характеротворення, намагання епатувати читача, ідейний зміст твору – усе це свідчить про успішне втілення концепції «наукового реалізму».

Природа Франкового творчого обдарування, очевидно, не могла зациклитися виключно на ретельному дослідженні тих «тисяч дрібниць», що того вимагав «науковий реалізм». У творчому естві письменника поступово визрівала нова естетична концепція – «ідеального реалізму» з її тяжінням до психологічного аналізу соціального явища. Її Франко сформулював у листі до М. Павлика від 12 листопада 1882 р. «Захар Беркут», «Борислав сміється», «Мавка», «Вільгельм Телль», «Панталаха» й «Під оборогом», «Для домашнього огнища», «Основи суспільності» – ці та інші твори засвідчують відхід Франка від натуралізму й пошук нових форм ословлення складних стосунків між психікою індивіда та світобудовою. Своєрідним підсумком прозового доробку Франка 1870–1880-х років стала збірка «В поті чола. Образки з життя робучого люду» (1890) з передмовою М. Драгоманова. Поліжанрова й багатотематична, вона стала етапом реалізації Франкової програми створення збірного образу галицького суспільства.

Упродовж 1885–1886 рр. Франко працював над романом «Не спитавши броду», який через цілу низку проблем залишився незавершеним і за життя письменника в повному обсязі надрукований не був. У наступному романі «Lelum i Polelum» (напис. 1887) Франко експлуатує близнюковий міф, який експлікується насамперед через образи братів-близнят Владка (Владислава) і Начка (Гната) Калиновичів, інтелігентів-«хлопоманів» – адвоката та редактора суспільно-політичної щоденної газети «Гонець», що захищає права сільського люду. В основу сюжетів соціально-психологічної повісті «Для домашнього огнища» (1892) та такого ж роману «Основи суспільности» (1894 – 1895) покладено скандально відомі львівські судові процеси. 1890 -

х рр. з-під пера Франка вийшла ціла низка різножанрових творів малого формату, а також збірка «*Obrazki galicyjskie*» (1897) з передмовою «*Niesco o sobie samym*» («Дещо про себе самого»). 1900 року з'явився друком соціально-психологічний роман «Перехресні стежки», одне з вагомих художніх досягнень письменника в царині великої прози й водночас вузловий пункт у його творчості між поетиками двох генерацій.

Проза Франка початку ХХ ст. виявляє потужну тенденцію до пошуку новітніх художньо-естетичних засобів та форм моделювання художньої дійсності; тенденцію, що бере свій початок наприкінці попереднього століття, усе більше вияскравлюючись та міцніючи.

Риси модернізму в прозі Франка, зокрема такі стильові різновиди:

декаданс (його елементи виразні в оповіданні «*Odi profanum vulgus*», романах «Лель і Полель» та «Перехресні стежки», деяких інших творах);

символізм («Терен у нозі», «Як Юра Шикманюк брів Черемош»), **сюрреалізм** («Неначе сон», «Син Остапа»);;

імпресіоністичні оповідання та новели (їх цикл започаткований ще «давньою» «Лесишиною челяддю», доповнений «Полуйкою», «Під оборогом», «Дріадою»).

Видимими ознаками синтезу у Франковій прозі стали потужний філософський струмінь, схильність до оперування глобальними абстрактними категоріями (добро – зло), до параболізації художньої структури, до сміливого застосування засобів художньої умовності, фантастики, ірреального, до ліризації й драматизації епічного тексту, що характерне для таких творів, як «Хмельницький і ворожити» (1901), «Терен у нозі» (1904), «Батьківщина» (1904), «Хома з серцем і Хома без серця» (1904), «Під оборогом» (1905), «Будяки» (1905), «Сойчине крило» (1905), «Як Юра Шикманюк брів Черемош» (1906), «Великий шум» (1907), «Син Остапа» (1908), «Неначе сон» (1908), «Гуцульський король» та ін.

2. Роман «Перехресні стежки»

1990 року було надруковано роман «Перехресні стежки». За жанром це суспільно-психологічний роман, у якому органічно поєднані традиції соціального роману Івана Нечуя-Левицького («Хмари»), Бориса Грінченка («Сонячний промінь», «На розпутті») з ознаками психологічного роману Федора Достоєвського.

Проблематика твору охоплює широке коло питань. У романі порушено проблеми:

- інтелігенції та народу,
- почуття обов'язку і відповідальності,
- національного буття, колоніального статусу України,
- історичної перспективи нації, можливостей її духовного, економічного та державного відродження.

«Перехресні стежки» відзначаються панорамним зображенням життя сучасного Франкові світу. Картини приватного життя романіст висвітлює через морально-суспільні виміри, моделюючи конфронтацію між людиною та суспільством. Епічне мислення автора відповідає вагомості порушених Франком проблем як позитивного прикладу для сучасників, а саме: як і кому повинна служити інтелігенція, чи можлива перебудова життя, яку лінію поведінки слід обрати інтелігенту, як активізувати селянина, виховати в ньому зацікавленість громадськими справами, як подолати пасивність його свідомості, вузькість світогляду, зневіру в можливість поліпшити життя.

Назва роману «Перехресні стежки» багатовимірна та символічна, визначає проблематику, пов'язану зі складними духовними, ментальними, національними, правовими, політичними питаннями, до яких письменник привернув увагу читачів. Показовим є епізод зустрічі Євгенія Рафаловича із селянином, який заблукав у тумані й не знав дороги додому: «Оцей старий, що заблукав у близькім сусідстві рідного села, що стоїть посеред рівного шляху й не знає, у який бік йому додому, – чи се не символ усього нашого народу? Замучений важкою долею, він блукає, не можучи втрапити на свій шлях, і стоїть... серед шляху між минулим і будучим, між широким, свобідним розвоєм і нещасним нидінням, не знає, куди

йому йти. І Євгеній зітхає: «Хто вкаже тобі дорогу, хто підведе тебе, мій рідний народ?» Це має зробити національно свідома інтелігенція, такі люди, як Рафалович, що по-справжньому піклуються про свій народ.

Сюжетно-композиційна своєрідність роману.

«Перехресні стежки» Франка написані в річищі поетики модерного роману, у якому автор майстерно оперує хронотопом, тобто часово-просторовими координатами дії. З цією метою він модернізує класичну композицію щодо послідовності викладу подій, застосовує такі розповідні прийоми, як **ретроспекцію** (повернення в минуле), **видіння** та **марення** героїв.

Серед **новітніх прийомів розповіді** – підтекст, позафабульні компоненти, потік свідомості, символічний лейтмотив. Передісторія персонажів змальовується під час оповіді, фрагментарно, як у кіно, випереджуючи свій час стосовно показу внутрішнього світу героїв. Його твір став засобом відкриття та дослідження людини на межі століть, узяв на себе суспільні та філософські функції, представляючи широку картину світу.

З погляду сюжетно-композиційної побудови роман Франка є відцентровим, тобто центрогеройним, оскільки всі події обертаються навколо головного героя Євгенія Рафаловича, а водночас і панорамним: з кожною сторінкою все ширше розгортається картина суспільного буття Галичини, зв'язків героя та суспільства. Така мистецька природа твору зумовила його структуру: **наявні дві сюжетні лінії: романічна, побудована на історії кохання Євгенія та Регіни, та громадянська, пов'язана з боротьбою Рафаловича за права народу.**

Перша сюжетна лінія. Молодий адвокат прибув у містечко з метою стати народним захисником, спонукаючи селян до боротьби за соціальні й національні права. Та його життєві стежки перетинаються з долею Регіни – його юнацької любові, а тепер дружини Стальського, чоловіка-деспота. Такою є зав'язка роману. Передісторія закоханих викладена в 13-17 розділах. Розвиток дії обертається навколо мотиву неможливості «украденого щастя» (розділи 20-26). Цей компонент сюжету сформований перипетіями та несподіваними колізіями, відтворює страшні поневіряння жінки,

будується на спогадах і монологів героїні, снах-пророцтвах, антитезах і символах (діамантова корона – розбите скло). Кульмінація – візит Регіни до Євгенія, остання можливість героїв повернути колишнє кохання). Розв’язка несподівана – Регіна помстилася Стальському за десятирічні знущання, але загинула від руки божевільного Барана.

Друга сюжетна лінія охоплює всі сюжетні вузли. Експозиція нетрадиційна: вона починається з середини життєвого шляху головного героя, який зустрічається біля будинку карного суду з колишнім наставником Стальським. Зав’язка вибудовується в суперечці Євгенія з бургомістром Рессельбергом. Розвиток дії охоплює громадську діяльність Рафаловича, роботу з селянами, розчарування та подолання зневіри, зустрічі з священниками, участь у судовому процесі, а також сутички зі Шнадельським. У Євгенія виникає ідея народного віча та політичної організації. Колізії виникають в епізодах зображення ворогів народного оборонця – маршалка (повітового голови) Брикальського й графа Кшивотульського, Шварца. Додають творові динаміки події, пов’язані з образами Вагмана, божевільного Барана, який уявив себе месією, прагнучи врятувати людей від «антихриста» Рафаловича. Важливим фактором у діяльності головного героя є підготовка до віча та опір старості. Кульмінація – змалювання народного віча, арешт Євгенія, спроба звинуватити його у вбивстві Стальського, смерть Вагмана від рук Шварца й Шнадельського. Розв’язка оптимістична: звільнення невинного Євгенія з-під варті. Борець-політик бачить нові шляхи боротьби за волю.

«У кожного великого письменника є твори, у яких з особливою повнотою відбилася його особистість. Такими творами в художній спадщині Івана Франка видаються мені лірична драма «Зів’яле листя» та повість «Перехресні стежки», – завважував дослідник Микола Ільницький. «Зів’яле листя», цей світовий шедевр драми закоханого серця, було основою для розкриття внутрішніх переживань персонажів «Перехресних стежок».

Чи не найперше цей збіг настроїв обидвох текстів виявився в сценах знайомства юного студента-правника Євгенія Рафаловича з дівчиною, з якою він якимось танцював на балу, а відтак випадково

зустріч на вулиці, і вона вразила його своєю ходою. «Він зараз пізнав її і зараз зробив увагу, що пізнає її по ході, її хід мав у собі щось незвичайне, щось таке, чого він досі не завважив у жадної жінчини, щось таке плавне, свобідне, гармонійне, що він одразу сказав сам до себе:

Отсей хід я пізнав би між тисячами.
 За що я тужу так, і мучусь, і терплю?
 Чи за той гордий хід, за ту красу твою,
 За те таємне щось, що тліє полускрито
 В очах твоїх і шепче: “Тут сповито
 Живую душу в пелену тісну?”

Відтак – сцени уроків музики в «Перехресних стежках» і пасажі «Першого жмутка» «Зів’ялого листя»:

Не знаю, що мене до тебе тягне,
 Чим вчарувала ти мене, що все,
 Коли погляну на твоє лице,
 Чогось мов щастя й волі серце прагне
 І в груді щось ворухиться, немов
 Давно забута згадка піль зелених,
 Весни і цвітів, – молода любов
 З обійм виходить гробових, студених.

Спочатку здається, що цей збіг продиктований лише самою психологією закоханих, душевним станом, почуттям, яке в різних людей будить напрочуд схожі хвилювання, так майстерно в обидвох жанрах передані на письмі автором. Але згодом, через десять літ, під час розмови в парку з Регіною, Євгеній признається, що кілька разів пробував удатися до самогубства, та, на щастя, так і не зважився на цей страшний гріх, а натомість знайшов себе в копіткій і всепоглинальній громадській праці, – це, мабуть, тих же героїв «Зів’ялого листя» звела доля через стільки часу.

Євгенія час змінив менше, цілісність і гармонійність відчуються в його натурі – як юнака, що з цілковитим оптимізмом сприймає життя й робить реальні усвідомлені кроки до здобуття бажаного (старанність у науках; школа музики як спосіб заприятитися з Регіною), так і чоловіка, який певен своїх сил і можливостей змінити життя в повіті. Він однолюб, сильний

інтроверт, і невдача в коханні, попри юнацькі метання й психологічні вибухи, його характер лише загартувала.

Інша річ – **Регіна**. Вони обидвоє сироти, але вона натомість тип психологічно нестійкий, слабкий, податливий, схильний коритися. Вона змалку звиклася з нещастями, змирилася з їх невідворотністю, не виробила в собі житейського імунітету, – тут особливо показова її розповідь про «діамантову корону», чи то б пак, скло із розбитої пляшки. Адже що насправді виблискувало на горбі – невідомо, дівчинка так і не зуміла це перевірити. В образі Регіни приваблює її глибокий внутрішній світ меланхоліка, здатність на справжнє почуття. Попри це, слабкість характеру невідворотно дається взнаки: дівчина навіть не думає протестувати намірам тітки видати її за зовсім чужу, незнайому людину, – попри те, що якраз перед цим вона зустріла своє кохання та усвідомила це. За такі речі життя карає. Десять років у холодних пазурах збоченця Стальського – це, може, і надміру жорстоко. Але весь цей час вона не насмілилася цьому протистояти інакше, як слізьми й самобичуваннями. Скажімо так: не насмілилася протестувати сама, наївно сподіваючись на доброго священника, що напоумить її потвору-чоловіка. Відтак же, коли Євгеній у хвилину психологічної слабкості, спричиненої враженням від раптової зустрічі з нею, пропонує Регіні кинути все, вкрати її і втекти світ за очі, вона лише спочатку реагує адекватно –

охладжує його хвилиний намір; насправді ж сприймає в глибині душі його слова за чисту монету та сподівається на них, – адже, прийшовши до Євгенія увечері напередодні вирішального для його кар'єри дня і «підставивши» його таким чином, вона підтверджує, що їй ідеться зовсім не про розлучення зі Стальським. Такі мазохістичні натури, доведені до крайньої межі відчаю, таки здатні на поступок. Так сталося і з Регіною: вона вбиває Стальського, але й самій їй після цього уже не жити.

У «Перехресних стежках» аж надміру багато психологічно й морально ущербних персонажів: рафінований садист Стальський, якому однаково, кого мучити – kota за вкрадений шмат ковбаси чи дружину за її природне нерозуміння його загравань зі служницею; холодний убивця Шварц; слабовольний авантюрист Шнадельський; моторошно символічний у своїх апокаліптичних візіях епілептик і

шизофренік Баран; ціла галерея ідіотів на судовій службі, увінчана неперевершених образом олігофрена Страхоцького. Можна з абсолютною певністю стверджувати, що із двох сюжетних ліній роману – подвижницька громадська праця самотнього інтелігента та любовно-психологічні студії еволюції людських доль – лише перша є реалістичною, а друга всуціль лежить у руслі культури модернізму з його пильною увагою до межових психічних станів.

Є в «Перехресних стежках» іще один украй нетиповий для української літератури образ. **Лихвар, «п'явка повітова» Вагман** уособлює у творі новий рівень українсько-єврейських взаємин, які під час написання Франкового роману були в Галичині дуже складними. На лихварюванні –позичанні селянам грошей під високі відсотки – він нажив чималий капітал, але відтак у його житті сталася трагедія, яка серйозно змінила цього чоловіка. Єдиного Вагманового сина, незважаючи на всі його старання, повітові «гонораціори» забирають до війська, і там хлопець гине. Після цього Вагман починає мстити кривдникам по-своєму: він перестає мати «гешефт» із селянами, а переключається на повітове панство, і сягає на цьому шляху значних успіхів. «Тих ваших противників я маю в кишені», – каже він Рафаловичу і пропонує йому допомогу. Окрім того, він негласно допомагає селянам позбуватися боргів, а відтак своєю ідеєю «паралельного віча» насправду рятує починання Рафаловича.

Вагман – єврейський патріот, ідеалом якого, вочевидь, є власна єврейська держава. Поки її немає, він воліє чесно співпрацювати з націями, на території яких живуть його одноплемінники. У цьому сенсі надзвичайно показовими є такі його монологи: «Жиди звичайно асимілюються не з тими, хто ближче, а з тими, хто дужчий. У Німеччині вони німці, се розумію; але чому в Чехії також німці? В Угорщині вони мадяри, в Галичині поляки, але чому в Варшаві та в Києві вони москалі? Чому жиди не асимілюються з націями слабими, пригнобленими, кривдженими та вбогими? Чому нема жидів-словаків, жидів-русинів? Жаден жид не може і не повинен бути ані польським, ані руським патріотом. І не потребує сього. Нехай буде жидом – сього досить. Але ж можна бути жидом і любити той край, де ми родились, і бути пожиточним, або

бодай нешкідливим для того народу, що, хоч нерідний нам, все-таки тісно пов'язаний з усіма споминами нашого життя. Мені здається, що якби ми держалися такого погляду, то й уся асиміляція була б непотрібна».

Провідною ж сюжетною лінією роману є діяльність у повіті молодого адвоката **Євгенія Рафаловича**, який своєю метою бачить зміну національних і соціальних відносин. Один із його супротивників так характеризує «меценаса»: «ідеаліст, русин, народолобець і хлопоман». Він виразно бачить не лише те, яких національних і соціальних поневірянь зазнає українство на своїй землі, але й реально усвідомлює, яким способом із цим можна дати ради. Суспільна праця, тверезий розум, освіта, яка дасть змогу селянам принаймні не оминати власної користі (історія з придбанням-непридбанням селянами маєтку маршалка Брикальського); відтак – створення потужної української політичної сили, яка цивілізованими (а не кривавими революційними) методами виборюватиме державну незалежність України.

Першим кроком на цьому шляху Євгеній Рафалович бачить скликання народного віча, яке б розбудило націєтворчу енергію затурканих селянських мас, заклало основи майбутньої організації, а заодно унеможливило задуману збанкрутілим «донораціором» фінансову махінацію з селянською позичковою касою. На шляху скликання такого форуму він зустрічає чимало труднощів – від нерозуміння самими селянами сенсу власного пробудження та небажання «надміру світитися» навіть щирих прихильників цієї справи серед містечкової інтелігенції до крайнього, аж до чинення різноманітних підлостей, спротиву властей. Через трагічний збіг обставин, який власті тут же обертають собі на користь, Рафалович потрапляє в тюрму. Але наприкінці справедливість відновлюється та відкриваються нові перспективи боротьби.

Звичайно, Рафаловича не раз терзають сумніви – найперше, коли він бачить, з якою недовірою спочатку селяни сприймають його щирі наміри допомогти їм. Але в результаті ці сумніви лише загартовують його характер, і він з новими силами береться до справи, розуміючи, що народ наразі – як той селянин, що заблукав у лісах неподалік від рідного села, і адвокат підібрав його по дорозі.

Значно більше дошкуляє молодому борцеві необхідність вибирати між особистим і громадським. Він, звісно, волів би органічно поєднувати їх, мріяв про сім'ю, віддану дружину, яка завжди підтримувала б його в закономірних успіхах і тимчасових невдачах. І не інакше: бо у момент хвиливого напливу почуттів, запропонувавши Регіні кинути все заради неї, він відтак дуже добре розуміє, що знищив би таким чином сам себе.

Безсумнівно, образ Євгенія Рафаловича значною мірою автобіографічний: адже й сам Іван Франко належав до того покоління галицької інтелігенції, яке поклало собі за мету розбурхати приспані національні амбіції українців і досягло чимало на цьому шляху. Франкова тяжка праця, арешти, поневіряння не пропали даремне, принаймні на час написання «Перехресних стежок» у Галичині сформувалося нове, серйозне й амбітне покоління борців; було створено Русько-українську радикальну партію, а відтак – за участі Івана Франка та Михайла Грушевського – Національно-демократичну партію; у всьому краї розгорнулася широка мережа просвітних і громадсько-політичних організацій, вихованці яких відтак виборювали українську незалежність в лавах Січових стрільців, Української галицької армії, Української повстанської армії, проголосили Західноукраїнську Народну Республіку і воз'єднали її з Українською Народною Республікою. У тому, що й донині Галичину вважають «П'ємонт» українства, чимала заслуга Івана Франка і його друзів, які починали, як Рафалович, із того, що переводили свої канцелярії на українську мову, або ж, як сам Франко, писали й видавали часописи та книжки, що дійшли в кожную селянську хату.

3. Модерні особливості новели «Сойчине крило»

Композиція новели: «твір у творі», твір з обрамленням. Герой-адресат читає листа, у якому розповідається історія його кохання з дівчиною та етапи страдницького життя героїні; змінюється настрій і світогляд героя; зустріч героїв.

Сюжет новели

Експозиція: Герой-естет готується до зустрічі Нового року. Ніщо суспільне його не хвилює. Він самотньо милується мистецтвом, книгами, квітами.

Зав'язка: Лист від незнайомки.

Розвиток дії: Історія кохання Марії до Массіно, ревності до сойки, брак пристрасі з боку чоловіка.

Кульмінаційний момент: Втеча з практикантом, пограбування батька Генріхом.

Розвиток дії: Перебування із Зигмундом у банді злочинців; допомога крадіям. Арешт Зигмунда; поїздка в Іркутськ із Володею. Програш у карти. У руках у купця. Напад на купця. Героїня стає другою дружиною капітана-ісправника Серебрякова. Утеча Марії в Порт-Артур. Російсько-японська війна. Догляд за пораненим чоловіком. Марія про Массіно.

Розв'язка: Герой-оповідач змінює свої погляди, починає розуміти справжнє життя. Марія повертається до нього.

У творчості І. Франка ми знаходимо окремі риси багатьох напрямів і течій модернізму. **Експресіонізм:** «я», внутрішній світ художника – єдина реальність; творець не повинен бути пов'язаний з матеріальним світом, тому що той уособлює хаос, зло. **«Потік свідомості»:** внутрішній монолог; духовне життя героя передається у всій його безпосередності, постійній зміні думок, почуттів, вражень, спогадів і т. ін. **Неокласицизм:** прагнення зберегти право на власний моральний та естетичний кодекс, виходячи зі свого уявлення про загальнолюдські мистецькі цінності, деяку незалежність вічного мистецтва від скороминущих виявів життя; світова культура поєднується з національною традицією. **Неоромантизм:** боротьба, небезпечні таємничі події; емоційність і драматизм розвитку художньої дії. **Імпресіонізм:** витончене відтворення суб'єктивних вражень та спостережень, мінливих відчуттів та переживань; психологізм у змалюванні персонажів; прагнення зафіксувати миттєві враження; лаконізм прози, багатство відтінків; збільшена увага до кольорів і звуків, яскравих деталей (сойчине крило, сукня з білими цятками).

Характеристика героїв

Герой-оповідач Массіно любить музику, книги, квіти. Глибоко ображений зрадою дівчини, викреслив її з пам'яті. У любові спокійний, самовпевнений, не розуміє жіночої психології, того, що жінку треба «завойовувати» постійно, що кохання потребує душевних зусиль, праці. Під впливом листа змінює погляди, стає «живим чоловіком».

Марія-емоційно багата натура, життєрадісна, непередбачувана, примхлива, прагне до пізнання світу й отримує це пізнання до жахливих глибин. Її приваблюють яскраві натури. Романтична, розуміє справжність свого почуття, лише пройшовши важкі випробування.

Символіка

Образ сойки – символ самої героїні, символ волі, свободи.

Червона сукня з круглими цятками – символ вірності.

Подвійне сонце – подвійне життя, одне в побуті, інше – у душі.

Дзвінок – тривога, очікування чогось.

4. Поетика натуралізму в «Бориславських оповіданнях»

I. Франка

«Бориславські оповідання» Історія написання

Відкриття родовищ нафти й озокериту, які в 50–60-х роках XIX ст. перетворили містечко Борислав неподалік від Дрогобича на «галицький Клондайк», призвели до величезних змін в економічній та соціальній структурі цього регіону. Тому не дивно, що вони знайшли відображення і в літературі. І. Франко чи не найперший письменник, який звернувся до літературного зображення галицьких родовищ нафти. Завдяки тому, що його місце народження й перших років життя – село Нагуєвичі – розташоване неподалік від нафтопромислів, він став свідком соціальних явищ, які супроводжували ці нововідкриті джерела сировини. Його так званий «Бориславський цикл», де він зображає світ нафтового підприємництва, належить до його перших великих літературних успіхів. **І. Франко звертається до цього матеріалу в межах часового періоду, який охоплює тридцять років, починаючи від**

публікації «Борислав. Картини з життя підгірського народу» (1877) до другої редакції роману «*Voia constrictor*» з 1907 року. Відомо, що перша версія цього роману датована 1878 роком; 1881 року з'являється наступний, хоча й незавершений текст «Борислав сміється», який деякою мірою є доповненням до «*Voia constrictor*». І. Франко звертається 1899 року до оповідання з першого тому, щоб опублікувати його разом з двома новими текстами у збірнику «Полуйка» та інші бориславські оповідання»; 1904 року з'являються перші переклади польською мовою, невдовзі – російською та німецькою. Щойно названа, значно розширена й змінена друга версія «*Voia constrictor*» остаточно завершує цикл 1907 року.

В оповіданнях циклу постає історія перетворення вчорашнього селянина-господаря в пролетаря, «ріпника», появи нового хазяїна землі – капіталіста-промисловця. В оповіданнях «Ріпник», «На роботі» розповідається про селянина, який прагне заробити грошей і повернутися на своє господарство; в оповіданнях «Навернений грішник» і «Яць Зелепуга» в центрі – той самий селянин, який безуспішно змагається з капіталістом у видобуванні нафти, розкладається морально та фізично, гине в пазурах сильного. В оповіданнях «Задля празника» і «Полуйка» – розповідається про кадрових робітників, цілком відірваних від землі.

Тематика

Доля людини за умов первісного нагромадження капіталу – наскрізна тема бориславських оповідань І. Франка. Зображення процесів зародження та формування протесту проти усякого визиску та експлуатації промисловцями-чужинцями учорашніх хліборобів – тема оповідання «**На роботі**» (1877). Головний герой – зубожілий селянин Гринь, що прийшов до Борислава на заробітки. Саме це й визначає його погляд на події, явища, навколишній світ загалом, спонукає думати, зіставляти, аналізувати, робити висновки. Внутрішній монолог, який становить першу частину твору, постійне зіставлення бажаного та реального, конфліктний характер відносин між промисловцями й робітниками – такі художні прийоми. Його не лякають нелюдські умови праці в штольні, та саме вони викликають природне почуття протесту, непокори, ще не усвідомлене бажання помсти. Він різкий у судженнях, коли йдеться про платню за роботу

(«по згоді»), не сприймає напівдикого звичаю посвячення в ріпники тощо.

В оповіданні «Ріпник» змальовано тяжке життя робітників на нафтових промислах і жорстоку експлуатацію їх підприємцями. Так, Іван, головний герой оповідання «Ріпник», утратив будь-які ознаки своєї людяності. Важка робота та викликані нею пиятика та хвороби перетворили його на оглушену звірину, зомбі, робочого вола без пам'яті, почуттів, думки. Іван зрікається Фрузі, яка втекла з дому, щоб врятувати коханого від смерті. Його не турбує майбутнє батьківство, відсутність Фрузі. Душа цього ріпника, отруєна в шинку чи в шахті, уже давно сконала й похована в бориславській багнюці, на згадку про неї лишилася лише подоба людини, що рухається, їсть, спить і працює. Але спогади про колишні радощі, вервечка сцен із сільського життя оживили людину, стали тією ниткою Аріадни, яка вивела Івана з лабіринту забуття. Молодий парубок постановив собі почати нове життя, не марнувати грошей і відкупити в жида запродану батьківщину. Проте, одурений підступним жидом-касиром, Іван знаходить свою смерть в шахті. Трагічний кінець головного героя оповідання письменник подає на фоні жахливої картини побуту робітників, які живуть в «цюпці» – конурі:

«Тісна, брудна й душна цюпка наповнена робітницями. Стіни голі. Ані печі, ані кухонної посуду, ані постелі, ані скрині. На топчані не було нікого, та зате на помості набито, мов оселедців у бочці, якихось людських істот, що голосно, важко дихають».

Автор не випадково так трагічно й жорстоко вбиває мрію про щасливе повернення з бориславського пекла. Образ Івана уособлює трагедію цілого покоління простих галичан, одурених і замордованих багатіями та урядовцями. Ця несправедливість найбільше хвилювала Франка.

Однією з характерних ознак бориславського циклу є те, що Франко або не раз переробляв уже написане, або на подібний сюжет писав новий твір, досягаючи таким шляхом утілення необхідної ідеї. Так було, зокрема, з оповіданням «Яць Зелепуга», близьким до «Наверненого грішника».

У «Наверненому грішникові» розповідь ведеться від першої особи. Письменник не стільки дбає про розкриття характерів людей

(образ старого Півторака, як і інших персонажів оповідання – Мордка, Шміла, попа, тут накреслено в загальних рисах), скільки про те, щоб розчулити читача описами різючих умов «навернення грішника», тобто повернення до землі селян, які беруться не за свою справу – добування нафти.

Для того, щоб пробити стіну відчуження, відстороненості у взаєминах з читачем, Франко застосовує «вибухову суміш» – поєднання елементів натуралізму й експресіонізму. У «Наверненому грішнику» подібним чином він зображає всі жахи пекла, які постали перед головним героєм – Василем Півтораком. Очищення через крик приходить до Василя у момент найвищого емоційного напруження, коли з усіх боків насуваються на нього жертви бориславської нафтової лихоманки. Детальні описи пекельних мук, жорстокі фантазії на тему покарання за гріхи, які в Середньовіччі використовувалися з метою повчання, навернення грішників на праведний шлях, проявлялися і в барочному гротеску, і в містичному романтизмі, і в сучасному Франкові натуралізмі, і, зрештою, в експресіонізмі.

Натомість в оповіданні «**Яць Зелепуга**» увага письменника зосереджена саме на героях. Тут помітне й найближче оточення селянина (швагри), виступають активніше односельці, краще окреслений і гешефтмахер Мендель, який обдурює Зелепугу, даючи йому замість мільйона гульденів мільйон крейцерів. Події цікавлять письменника не самі по собі, а тільки у зв'язку з тим, наскільки вони допомагають розкривати образи людей. Через показ дещо наївного селянського опору ще яскравіше виступає мерзенність, ницість спритного й підступного Менделя, який для досягнення своєї мети спалює Зелепугу разом з його хатою.

Посиленням уваги до художньої вірогідності позначене й оповідання «**Задля празника**», в основі якого лежить лише один епізод із життя галицької Каліфорнії. Особливо виразно виступає в оповіданні роль реалістичної деталі: фабрикант Гаммершляг наказує вирахувати з робітників за святковий одяг для зустрічі цісаря вже після того, як зустріч відбулася і він одержав титул барона «за заслуги для добра краю».

Останнім оповіданням циклу є «Вівчар». У ньому письменник доходить висновку про неминучість розвитку капіталізму як більш прогресивної порівняно з феодалізмом суспільної формації. Чергуючи описи тяжкої підземної праці зі спогадами вівчаря про зелені полонини й вільне життя в горах, автор зауважує: «Кинений долею в глибоку підземну штольню, він чує сам по собі, що ті давні дні минули без повороту, що його шлях звернув у інший бік, що він із давнього, патріархального життя перейшов у нове, незвісне його дідам і прадідам, зразу страшне і дивоглядне, та не в одному ліпше. Вільніше. Ширше від старого».

Проблема відчуження праці відтворена письменником у нерозв'язному конфлікті героїв і середовища, зумовленого народженням нових форм капіталістичного суспільного устрою і від нього (героя) незалежного. Трагедію роздвоєння та самовідчуження особистості, яка знайшла найсильніше художнє втілення в образах Івана («Ріпник») та Василя Півторака («Навернений грішник»), І. Франко вбачає у виникненні нового суспільно-перехідного типу – «селянин-робітник». На образі Ганки з оповідання «Ріпник» доведено художнє втілення І. Франком процесів самовідчуження, морального спотворення та спустошення особистості, насамперед у її ставленні до іншого, зокрема жінки. Водночас зосереджується увага на змалюванні І. Франком процесів зародження в робітничому середовищі сліпого протесту, прагнення до самореалізації, утвердження себе як людини, здатної до праці. Через розкриття образів Василя Півторака («Навернений грішник») та Вівчара («Вівчар») виділено одну з найяскравіших прикмет відчуження праці – утрату зацікавленості до її предмета.

Переживання героїв бориславського циклу є і в художньому відображенні почуттів провини, совісті та вибору. Кожен із них приходиться до усвідомлення своєї вини, і таке почуття пов'язане з їх глибинною совістю та глибинною відповідальністю перед родом, землею і Богом. Моральні перетворення, спричинені внутрішньою деформованою совістю, простежуємо в кінцевій поведінці персонажів, що вияскравлює їх справжню людську глибинну суть. Так змінюється Іван («Ріпник»), який у першій редакції оповідання спокутує свою вину перед Фрузею – разом з маленьким сином він

повертається до роботи на землі, а у другій редакції прагне повернути собі людське обличчя. Свій гріх перед смертю спокутує і Ганка («Ріпник», друга редакція).

Танатологічні мотиви. Письменник окреслює кілька концепцій смерті – від негативних до оптимістичних, життєствердних. У творах І. Франка смерть виступає метафорою остаточного розриву з минулим, символом оновлення життя, початком нового духовного існування (смерть Івана та Фрузі «Ріпник»). Позитивної конотації цей концепт набуває в новелі «Полуйка», де її можна розглядати як реалізацію символічної віри героїв у своє майбутнє.

- смерть-вмирання в ім'я народження нового (духовного) життя та вічного з'єднання (безсмертя) («Ріпник»);
- -смерть-переродження, трансформація людини («На роботі», частково «Воа constrictor»),
- смерть – відсутність можливості терпіти земні страждання («Навернений грішник»);
- смерть – символ надії на майбутнє («Полуйка»).

Таким чином, в оповіданнях бориславського циклу передано процес включення вчорашнього селянина в коловорот нового капіталістичного виробництва, яке не тільки створює для нього нові засоби життя, але й докорінно змінює його психологію, уявлення про світ, погляди на взаємини між капіталістом і ріпником.

Питання для самоконтролю

1. У яку кількість прижиттєвих збірок об'єднано твори малої прози І. Франка?
2. Скількома мовами творив прозу І. Франко?
3. Особливості трьох періодів прози письменника.
4. Стильові різновиди модернізму в прозі І. Франка.
5. Особливості жанру твору «Перехресні стежки».
6. Проблематика роману.
7. Символіка назви.
8. Сюжетно-композиційна своєрідність роману.
9. Окресліть новітні прийоми в романі «Перехресні стежки».

10. Автобіографічні елементи в романі «Перехресні стежки».
11. Композиційні особливості новели «Сойчине крило».
12. Символіка новели «Сойчине крило».
13. Історія написання «Бориславських оповідань».
14. Головна ознака бориславського циклу.
15. Танатологічні мотиви в бориславському циклі.
16. Риси яких напрямів і течій модернізму наявні у творчості І. Франка?

Семінарське заняття

Жанрове й тематичне багатство драм Лесі Українки

План

1. Особливості драматургії Лесі Українки.
2. Драматична поема «Одержима»: новий етап становлення діалогу у творчості Лесі Українки.
3. Новаторство драми «Кассандра».
4. Актуалізація української національної ідеї в драмі «Бояриня» Лесі Українки.
5. Поетика символу в драмі «Камінний господар» Лесі Українки (образи камінності, гори, функція кольору). Характер ремарок.

Література

1. Агеєва В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. Київ:Либідь,2001. С.112–133.
2. Агеєва В. Чому торжествує камінний господар? *Українська мова і література*. 2003. №5. С.14–15.
3. Антофійчук В. І. Християнські ідеї та образи в творчості Лесі Українки: навч. Посібник . Чернівці : Рута, 2002. 72 с.
4. Бетко І. Драматична поема «Одержима»: проблема морального максималізму. *Дивослово*. 1995. №2 С. 19–21.
5. Бойко Ю. Естетичні погляди Лесі Українки та її стильові шукання // Бойко Ю. Вибрані праці. Київ: Наук. думка, 1992. С. 110–161
6. Гозенпуд А. Поетичний театр. Київ: Мистецтво, 1947. 302 с.
7. Зеров М. Леся Українка. *Зеров М. Твори: В 2 т.* Київ: Дніпро, 1990.Т. 2. С. 359–401.
8. Зеров М. Леся Українка. *Зеров М. До джерел*. Київ: Дніпро, 1943. С. 172 – 196
9. Історія української літератури кінця ХІХ – початку ХХ століття: Підручник / За ред. П. П. Хропка. Київ:Вища школа, 1991. С. 5–11.
10. Козак С. Неоромантизм Лесі Українки. *Вісник АН України*.1992. №5.

11. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : Монографія. Львів : ПАІС, 2005. 368 с.
12. Кудрявцев М. Закон справедливості чи закон любові? Драматична поема «Одержима». *Українська література в загальноосвітній школі*. 2004. №5. С. 2 – 4.
13. Кудрявцев М. «Камінний господар» Лесі Українки як українська інтерпретація світової теми. *Українська література в загальноосвітніх школах*. 2005. №5. С.15–18.
14. Кухар Роман В. До джерел драматургії Лесі Українки: Монографія. Ніжин, 2000. 268 с.
15. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р.Т. Гром'яка, Київ: ВЦ «Академія», 2007. 348 с
16. Маланюк Є. До роковин Лесі Українки. *Літературознавство і школа*. 2001. №7. С. 2 – 4.
17. Пастух Б. Форми свободи у драматургії Лесі Українки. *Слово і час*. 2012. №2. С. 9 – 21.
18. Розумний Я. Українськість Дон Жуана в «Камінному господарі». *Дивослово*.1995. №2. С.5–6.
19. Розумний Я. Від «Севільського ошуканця» до українського Дон Жуана. *Слово і час*.1993. №6. С.25–29.
20. Романов С. Драматизація риторичних стратегій у драматичних поемах Лесі Українки. *Слово і час*. 2010. №8. С. 72 – 77.
21. Скупейко Л. Текст автора як екзистенціал страждання (Драматична поема Лесі Українки «Одержима»). *Слово і час*. 2001. №11. С. 32 – 43.
22. Ставицький О. Українська драматургія початку ХХ століття. Київ: Наукова думка, 1964. 123 с.
23. Ткаченко А. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства. 2-е вид., випр. і доповн. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2003.448 с.
24. Українка Леся. Зібрання творів у дванадцяти томах. Київ: Наукова думка, 1975– 1979.
25. Українка Леся. Вірші. Драматичні поеми. Київ:«Фоліо», 2005.

26. Шерех Ю. Театр Лесі Українки чи Леся Українка в театрі? *Шерех Ю. Пороги і запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеології : У 3 т.* Харків, 1998. Т. 1. С. 379–389.
27. Яструбецька Г. «Одержима» Лесі Українки крізь призму теорії експресіонізму. *Слово і час.* 2011. №4. С. 20 – 27.

Завдання для самостійної роботи

1. Виписати головні постулати боротьби, внутрішньої та зовнішньої, з кожної драми. Підтвердити цитатою.
2. Випишіть особливості драм Лесі Українки.
3. Зіставна характеристика драми «Дон Жуан» Мольєра та «Камінний господар» Лесі Українки.
4. Окресліть національні питання, порушені в драмі «Бояриня» Лесі Українки.

Теоретична база лекції

«Плеяда» – літературно-мистецький гурток «Плеяда» діяв у Києві з 1889-го до другої половини 1890-х років, – унікальне явище української культури другої половини ХІХ ст., якісно новий етап стосовно «Громад», драгомановських гуртків, які перед тим і одночасно з ним діяли в Україні. Він був однією з небагатьох спроб творчої організації в українському літературному процесі тієї доби, мав широку й оригінальну програму дій у найрізноманітніших галузях. Мабуть, найактивніше гурток діяв з 1889 до 1893 роки включно. Про зародження плеядівських справ Леся Українка говорить уже в листі до брата Михайла від початку жовтня 1888 року з с. Колодяжного на Волині. А 8 липня 1889-го вже повідомляє матері з Одеси про підготовку плеядного збірника та вміщення в ньому вірша «Співець». Працюють плеядівці й 1895-го, і навіть 1897 року.

Неоромантизм – стильовий напрям неоромантизму, що виник наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. як реакція на натуралізм і позитивізм, знайшов свого найяскравішого представника в особі Лесі Українки. Під гаслом «за неоромантизм, за поезію» молода поетеса гуртувала однодумців скрізь – від київської «Плеяди» до віденського студентського товариства «Січ». Вона критично

поставилася до попередньої реалістичної традиції, а також до крайнощів натуралізму, символізму й декадансу, наполегливо вишукуючи «визвольний дух» у М. Метерлінка та Г. Гауптмана, С. Пшибишевського й С. Жеромського, О. Кобилянської та В. Винниченка. Відповідно в художніх своїх творах письменниця зображує героя-індивідуаліста й нонконформіста (як-от Кассандра в однойменній драмі), який протестує проти міщанського середовища («У пущі»), мріє про вільний усебічний духовний розвиток («Contra spem spero», «Лісова пісня»). Ці ідеї свободи символічно виражені в образах безмежної небесної блакиті та зоряного неба, безкрайого моря та гордих гірських вершин, пісні-птаха, блискавки, цвіту папороті тощо.

Архетипи – це підсвідомий вияв етногенетичної пам'яті. Він тісно пов'язаний з такими поняттями, як національний характер, ментальність, спадковість та наступність. Окрім цього, архетип відіграє важливу роль у збереженні духовності нації. Кожна національна культура має своє специфічне наповнення (тобто сукупність архетипних образів) цих універсальних концептів.

Троя (Іліон) – старовинне місто на північно-західному узбережжі Малої Азії (точне місце – пагорб Гіссарлик – установив 1871 року німецький археолог Генріх Шліман), де, за епосом та іншими давньогрецькими джерелами, на початку XII ст. до Р. Х. відбулася Троянська війна.

Кассандра – у давньогрецькій міфології дочка останнього троянського царя Пріама та його другої дружини Гекуби. Отримала пророчий дар від закоханого в неї бога Аполлона, однак за те, що вона, обдуривши, не відповіла йому взаємністю, він зробив так, що віщуванням Кассандри ніхто не вірив. До трагічних пророцтв Кассандри не прислухались, її висміювали, уважали за божевільну. Але передбачене втілювалося в загибелі її сім'ї та руйнуванні Трої. Її ім'я стало терміном, у переносному значенні Кассандра – провісниця нещастя.

Драма ідей – драма, у якій підсилюється роль дискусії, підтексту, настроїв, психологічного аналізу художніх символів. У «новій драмі» драматичний конфлікт будується не навколо вад і

вчинків людей, а довкола зіткнення різних думок та ідеалів. Внутрішній дух ідей є найсуттєвішим фактором розвитку сюжету.

Цікаві факти про Лесю Українку

1. Матір'ю Лесі Українки була письменниця Ольга Косач, що ставила на своїх роботах псевдонім Олена Пчілка. Вона була активною учасницею проукраїнського руху. Установила сімейною мовою спілкування українську мову та прищеплювала своїм дітям любов до української народної пісні, казок і традицій. Дядьком Лесі Українки був відомий український учений, засновник українського соціалізму – професор Михайло Драгоманов. Серед іншого, він розробив концепції народності літератури, боровся з псевдонародністю, провінційністю та обмеженістю літератури. Драгоманов значно вплинув на становлення Лесі Українки як письменниці.

2. Леся Українка ввела в українську мову такі слова, як «напровесні» та «промінь». А Олена Пчілка, мати Лесі, дала життя словам «переможець», «палкий».

3. Хворобливу та тендітну Лесю Іван Франко назвав «єдиним мужчиною в нашому письменстві». Хоч сама Леся Українка не вважала себе гідною і нігтя Франка. Її, як і Олену Пчілку, мали за надзвичайно сильну жінку. Сильну морально. І думка така була зовсім небезпідставною.

4. Попри складну хворобу – туберкульоз кісток, з якою вона боролася все життя, Леся ніколи не здавалася, була сильною, спраглою до розвитку, творчості та самоосвіти. Вона стала навіть відомішою, ніж її мати – поетеса Олена Пчілка.

5. Лесю та її брата Михайла у сім'ї називали спільним іменем – «Мишелосіє» через нерозлучність. Проте сина мати ставила вищим за Лесю – її довго вважала малорозвиненою. Крім того, не любила її вдачі. До 5-го класу навіть не віддавала до школи, а навчала вдома за власною програмою

6. Леся Українка перебувала під негласним наглядом поліції, і цензура не раз забороняла її твори. Більшість своїх робіт

поетеса публікувала за кордоном Російської імперії – Берліні, Дрездені, Празі, Відні.

7. Свій псевдонім Лариса Косач запозичила в дядька – Михайла Драгоманова. Він підписувався як «Українець». А оскільки Леся дуже любила свого дядька та захоплювалась ним, то вирішила в чомусь бути схожою на нього. Псевдонім «Українка» з'явився 1884 року, коли дівчині було всього тринадцять. Можливо, він був обраний на основі дитячої наївності та палкої любові до дядька, проте в історію Лариса Косач увійшла саме як Українка. А Лесею її лагідно називали в сім'ї, тож не дивно, що тверде «Лариса» вона замінила на тендітне та ніжне «Леся».

8. У дев'ятнадцять років Леся Українка написала для молодшої сестри підручник «Стародавня історія східних народів».

9. Деякі дослідники першою любов'ю майбутньої великої поетеси називають Максима Славинського. Коли вони познайомилися, Лесі було 15, Максиму – 18. Вони разом перекладали Гейне. Друга романтична зустріч відбулася 1892 року. Славинський стане одним із керівників Центральної Ради, послом Української Народної Республіки в Празі. Заарештований чекістами, він помре у в'язниці. А от першою справжньою любов'ю Лесі Українки називають її друга по нещастю – хворого на сухоти революціонера Сергія Мержинського. Вони познайомилися в Ялті 1897 року, приїхавши на лікування. Йому було 27 років, їй – 26. Спочатку він їй не сподобався, але поступово запав у душу. Він називав письменницю «Леся-Ларочка». Помер чоловік у неї на руках у Мінську від туберкульозу легенів. Біля його смертного ложа Леся написала поему «Одержима», але Мержинський не кохав її. У свій останній день при пам'яті він попросив Лесею записати прощальний лист до іншої жінки, що насправді була в його серці все життя.

10. Самостійно вивчила 8 мов, серед них латину та грецьку. Перекладала твори Гомера, Гюго, Байрона, Гейне, Шекспіра. Написала загалом понад 100 власних віршів і 20 драм. Випустила три збірки. Леся Українка вільно розмовляла українською, російською, польською, болгарською, німецькою, французькою та італійською мовами. Перекладала з давньогрецької, німецької,

англійської, французької, італійської та польської мов, хоч і не навчалася в школі. Її освітою займалися мати та приватні вчителі.

11. Леся дуже любила музику. І мама купила для неї рояль, коли Лесі було всього п'ять років. Однак у дев'ять років дівчинка захворіла на туберкульоз кісток, і хвороба прикувала її до ліжка. Лесі доводилося лежати з загіпсованими руками та ногою місяцями. Одного разу її тітка Олександра Антонівна навчала дівчинку грі на фортепіано, помітила, що Леся досить упевнено вибиває вільною від гіпсу ніжною такт. Виявилось, що так дівчинка грала на роялі. Зараз її рояль у музеї села Колодяжне, що у Ковельському районі Волинської області.

12. У стані крайнього виснаження від поганої роботи нирок Леся згасла на 43-ому році життя в містечку Сурамі в Грузії. А приїхала вона в Сурамі разом зі своїм нареченим Климентом Квіткою у вересні 1903 року. Кльоня, як вона його лагідно називала, страждав від сухот, вона – від туберкульозу кісток. Навіть сьогодні ці хвороби вважаються тяжкими. Тоді ж – невиліковними.

13. Офіційний чоловік Климент Квітка був молодшим від Лесі на 9 років, хворів на туберкульоз, не мав статків. Лесині батьки не сприйняли такого союзу, однак письменниця зрелася їхньої фінансової допомоги та вийшла заміж за Климента. Парубок поступово почав продавати усе, що нажив: від меблів до книжок, аби оплатити лікування дружини. Після смерті поетеси Климент прожив ще 40 років. Климент Квітка зберіг записи, на яких можна почути голос поетеси. Вони дійшли до наших днів.

14. На честь Лесі Українки названо астероїд №2616. Зараз в Україні не залишилось жодного нащадка Лесі Українки. У Швейцарії проживає Роберто Гааб – внучатий племінник, онук Лесиної сестри Оксани Косач-Шимановської, а в США мешкає Ольга Лютон-Петрова – онука Лесиної сестри Ізидори Косач-Борисової.

15. У Луцьку, біля В'їзної вежі замку Любарта, є дерево, яке іменують Лесиним ясенем. Воно одне з найстаріших дерев міста. Уважається, що саме під ним мала Леся написала свого першого вірша. Нині ж у місті вирішується проблема з деревом, адже воно аварійне й може впасти, зашкодивши перехожим.

Інструктивно-методичні матеріали

1. Особливості драматургії Лесі Українки

Драматургія Лесі Українки – феноменальне явище в українській літературі: вона вражає новизною тем, гостротою соціально-психологічних конфліктів, філософськими узагальненнями та поетичною красою.

Вона створює не знані досі в національній драмі образи, започатковує нові жанрові форми з незвичайним фабульним наповненням. Єгипет фараонів, Вавилон, Іудея, Еллада, Римська імперія часів раннього християнства, середньовічна Іспанія та перші поселення колоністів у Північній Америці, нарешті українська міфологія – весь цей колосальний матеріал систематизується, художньо осмислюється.

З іменем Лесі Українки пов'язаний і **розквіт драматичної поеми** в нашій літературі. Цей жанр приваблював письменницю можливістю порушувати гострі суспільно-політичні та морально-етичні проблеми у формі словесних поєдинків між носіями альтернативних поглядів, прихильниками радикальних чи консервативних ідей.

В українській літературі жанр драматичної поеми започаткований В. Соколовським 1843 року, до нього зверталися М. Костомаров, І. Франко, В. Самійленко, Олександр Олесь, М. Рильський, П. Тичина, М. Семенко, І. Кочерга, І. Драч, Ліна Костенко та ін. Незважаючи на те, що до Лесі Українки в переліку тих, хто писав у цьому жанрі, перелічені відомі імена, саме в її творчості цей жанр активізувався й досяг розквіту.

Творів цього жанру навіть чисельно значно більше у творчості Лесі Українки порівняно з іншими письменниками. У її доробку є дев'ять власне драматичних поем (принаймні так визначено у підзаголовку): «Одержима» (1901), «В катакомбах» (1905), «Кассандра» (1907), «Вавілонський полон» (1903), «На руїнах» (1904), «У пуші» (1910), «На полі крові» (1910), «Бояриня» (1910), «Адвокат Мартіан» (1911), «Оргія» (1913). У тому ж таки жанровому ключі витримані фантастична драма «Осінь казка» (1905) та драма-феєрія «Лісова пісня» (1911). Віршовані «Руфін і

Прісцілла» (1910–1911) та «Камінний господар» (1912) названі Лесею Українкою драмами. Маємо також драматичний етюд «Йоганна, жінка Хусова» (1909) та діалоги «Три хвилини» (1905), «В дому роботи, в країні неволі» (1906), «Айша й Мохаммед» (1907). Усі згадані твори написані у віршовій формі (прозову має психологічна драма «Блакитна троянда» (1896) та діалог «Прощання» (1896)).

2. Драматична поема «Одержима»: новий етап становлення діалогу у творчості Лесі Українки

Однією з перших спроб поетеси в жанрі драматичної поеми стала лірико-драматична поема «**Одержима**», написана на основі євангельського мотиву – учення Ісуса Христа про любов до ближнього, незважаючи на те, чи він друг, чи ворог. Поему було створено одним подихом – у ніч, коли Леся Українка перебувала біля ліжка смертельно хворого **Сергія Мержинського**, від якого відвернулися його колишні товариші. Звідси той виразний суб'єктивізм авторки в окресленні конфлікту між Міріам і Месією, який в останні дні свого земного життя глибоко страждає від самотності, від нерозуміння його стану людьми, особливо учнями.

Згодом у листі до І. Франка поетеса писала: «От ви кажете, що в моїй «Одержимій» епічний тон не витриманий, що навіть і вона лірична. Діло сьогодні пішло на щирість, то признаюся Вам, що я її в таку ніч писала, після якої, певне, буду довго жити, коли вже тоді жива осталась. І навіть писала, не перетравивши туги, а в самому її апогеї. Якби мене хтось спитав, як я з того всього жива вийшла, то я б теж могла відповісти «Я з того створила драму»».

Поема створена на біблійному сюжеті – історії останніх днів Ісуса Христа перед його захопленням римськими легіонерами та розп'яттям на горі Голгофі. Цей короткий період уміщує відвідини Месії одержимою жінкою, яка приносить йому духмяну олію, миро, що використовували лише царі, але не прості смертні – ця жертва не потрібна Месії. Але в «Одержимій» Міріам приносить не миро і не інші дари матеріальні, а свою любов і відданість, свою живу душу, своє бажання підтримати, порятувати Месію від його трагічної

самотності серед юрби. У розмові-діалозі, що згодом відбулася, її спроба наблизитись до Учителя, допомогти – з любові, а не з користі, з палкого бажання розділити його самотність, Месія відштовхне одержиму, закріпивши назавжди своє жахливо-трагічне відчуження словами: «Яке тобі до мене діло, жінко?» А раніше прозвучать з уст Месії ще більш гріккі слова: «Ти дорівнятиш хочеш?..» І саме тоді, коли Міріам говорить про спільне в них, у їхніх неспокійних душах, їхніх прагненнях («Але ти, учителю, покинув той спокій, що був у тебе в тихім Лазареті?»). Можливо, у цій гріккій репліці звучить і не презирство до жінки, не підкреслення своєї вищості чи обраності, а розуміння Месією тієї трагічної істини, що свою місію він має здійснити сам, бо він покликаний для цього. І ніхто не повинен нести його ноші, ділити з ним його страждання... Більш прозорий, психологічний та ідейно послідовний центральний образ «одержимої духом» жінки – Міріам.

Саме вона відкриває ту низку героїв драматичних творів Лесі Українки, які стануть носіями й виразниками її світогляду, пройнятого духом вільнолюбства. Для Міріам неприйнятні ідеї всепрощення, рівної любові до друзів і ворогів, непотривлення злу, рабської покори. Вона змагається з Месією, бореться з ним – за нього самого. Міріам «озброєна в свою ненависть». Обурення й ненависть охоплюють жінку в Гетсиманському саду, як глибоким і спокійним сном сплять учні Месії, вони не вберегли, не захистили вчителя перед ув'язненням і стратою.

Уся 3-тя дія – це пристрасний монолог Міріам на Голгофі, під хрестом, на якому розіпнуто Месію. Вона ридає, оповідаючи, як він умер, зражений землею й небом, як завжди, самотній. Згадує бояжких друзів, що тричі відрікалися від нього, родину, що ніколи не бачила в ньому пророка, не розуміла і його людські страждання. Закінчується монолог словами, у яких звучить потреба духовної єдності, довіри, відданості – усього, що несе справжня любов: «Де ж ще більше горя, як не могли віддати за друга душу?» У них – головна ідейно-поетична думка твору, її емоційний стрижень.

Поетичні та філософські проблеми, порушені в «Одержимій», – ненависті до рабського духу, героїзму самопожертви, що постає

з любові до людини, людей; одвічна моральна проблема страху владик перед вільним словом і думкою.

3. Новаторство драми «Кассандра»

Гомер, почасти Есхіл та Евріпід, почасти Вергілій, Шиллер – ось поети, що в них Леся Українка могла знаходити то побіжний, то більш-менш усталений образ своєї героїні. Можна було б додати Шекспіра в «Троїлі та Крессіді», що зводив образи грецьких і троянських героїв з традиційних п'єдесталів і що двічі вивів на сцену Кассандру, – уперше, коли вона перериває нараду Пріама та синів пророчим викриком, а вдруге, коли вона разом з Андромахою хоче спинити Гектора та не дати йому вийти на бойовище. З Есхіловим «Агамемноном» Леся Українка познайомилася, між іншим, і по переспіву Ап. Майкова (1874), також їй могла бути відома також написана в 1890-х роках балада «Кассандра» Я. Полонського – спроба вільного трактування старого міфу про любов Аполлона та Кассандри, що дістає від бога гіркий дар саме тоді, коли Трою вже облягли греки.

Отже, готового матеріалу для драми перед Лесею Українкою не було. Вона скомбінувала його, договорюючи та розвиваючи натяки античних джерел.

Драматичну поему «Кассандра» Леся Українка почала писати 1901 р., перебуваючи на італійському курорті Сан-Ремо, а завершила 1907 р. Лесина драма «одночасно поетична, політична та інтелектуальна».

У «Кассандрі» знайшли свій відгук і моменти автобіографічного характеру, і філософські запити часу, і політичні, зокрема дискусії української інтелігенції про те, яка правда потрібна людям.

Основою сюжету для драматичної поеми стали старогрецькі міфи троянського циклу. У драмі Лесі Українки Кассандра – головна героїня, адже троянська царівна, як і авторка, – «жриця Слова». У ремарках до другої картини читаємо, що Кассандра «пише Сівілінську книгу». Образ приваблює глибоким трагізмом її долі, приреченістю віщувати «глухим», силою людського духу в трагічній самоті серед байдужого натовпу.

Сюжет драматичної поеми розгортається динамічно, гостро. Епіцентр напруги переноситься з подієвої площини (іде війна, Іліон в облозі) у діалоги-сугічки, у яких зав'язується конфлікт. У кожній наступній сцені розкривається нова трагедія Трої: картини страшного лиха, що постають перед внутрішнім зором провидиці, швидко стають жахливою реальністю.

Діалоги-протистояння рухають дію. У кожному з них зав'язується конфлікт різних ідеалів. Так, уже в першій частині з розмови Кассандри з Геленою не тільки довідуємося, що йде війна, а й що ахейці взяли в облогу Іліон. Суперечності, що виявляються у цій розмові, сягають духовного рівня, різних життєвих ідеалів. Гелена – «богорівна» красою – утілює егоїстичне прагнення панувати за будь-яку ціну, символізує плотські бажання. Її краса не врятує світ, а знищить, бо викликає тільки хіть, що жене на безглузду смерть.

Навіть найдорожчим людям у такі рідкісні для них хвилини щастя Кассандра не може сказати неправду. Троянці, навіть Кассандрині брати й сестри, не люблять її, вважають винною в усіх бідах. Проблема правди постає й у локальних конфліктах з Андромахою («Доволі з нас уже твоєї правди, / зловісної, згубливої, так дай же / нам хоч неправдою пожити в надії»), з Деїфобом («Дай спокій, сестро, / І не частуй мене пророкуванням»). Конфлікт увиразнюється, коли лідійський цар готовий надати Трої військову допомогу, якщо Кассандра погодиться стати його дружиною.

Діалог між героями нагадує збройний поєдинок: репліки звучать, як удари мечами. Та є ще одна причина, навіть важливіша від почуттів провидиці, – правда. Вона її знає заздалегідь, тож переконана, що ця жертва буде даремною. У шостій картині віч-на-віч сходяться Кассандра й Гелен. Наділена даром провидіння віщунка, і самозванець, майже шарлатан. Їхні діалоги – це вияскравлення основного конфлікту твору, протистояння двох різних філософій. Утомленій страшними видіннями, утіленням своїх пророцтв Кассандрі й самій уже не хочеться вірити в те, що вона бачить. Вона сподівається на пораду від брата-віщуна, адже він недавно «провість по пташках побачив». Натомість Гелен цинічно

зізнається, що «дим від жертви – усе то тільки покраси й покривало голій правді, про людське око». І на запитання здивованої Кассандри: «Як же ти віщуєш? Що кажеш людям?» – відповідає ще більш цинічно: «Те, що треба, сестро, / те, що корисно або що почесно». Факт, який підтверджує, що й Леся «віщувала» «глухим»: після публікації твору критика оцінила «Кассандру» як побутову драму з троянського життя, у якій немає нічого спільного з українською сучасністю.

Геленова «філософія правди», нібито й не така вже небезпечна, приносить лихо Трої. Саме за його порадою троянського коня (хоча Кассандра й протестувала) завезли в місто. Проте замало бачити правду. Треба вірити в неї та вміти її обстояти. Цього бракує навіть Кассандрі, у цьому її трагедія. Брехливі запевнення відбирають останні сили, її внутрішній зір заступає багряна хмара. Меч, занесений над ворогом Трої, випадає з Кассандриних рук. Бездіяльне слово не рятує Трої. Ні Кассандрині самотні оклики-благання: «Чатуй!» – серед п'яної варті, ні картання Паріса за відсутність пильності, небажання пам'ятати про смерть героїв, ні намагання розбудити сонну варту – ніщо вже не зупинить загибелі Троянської держави. Повертається до Менелая хитра Гелена, хоча на його мечі ще тепла кров Паріса. Лунає моторошний сміх Кассандри: до найменших деталей правдиво збулися її видіння. Художньою знахідкою Лесі Українки став і фінал твору: Кассандра кидає діадему віщунки під ноги Клітемнестрі (адже в матері Іфігенії, на відміну від неї, не здригнеться рука) і ступає на пурпур, простелений у дім. Короткі репліки, якими пошепки обмінялися Клітемнестра й Егіст, стають завершальним акордом твору: у них – неминучість фатуму.

Образ Кассандри розкривається в дії, через діалоги й монологи героїні. Важливим засобом розкриття почуттів Кассандри є її мова, яка передає страждання, переживання й сумніви, тому тут часто трапляються символи, метафори, порівняння («Гієни бродять по руїнах Трої / і лижуть кров іще живу... гарячу»; «На голові моїй вже й так прокльони / тяжать, немов залізна діадема, / сплелися над чолом слова вразливі, / немов гадюки над чолом Медузи, / шиплять вороже, труять, глушать розум»). Вагання ятрять їй душу: може,

вона помиляється? Під час зустрічі з Долоном її мова сповнена благальних інтонацій. Кассандра боїться глянути в обличчя вічності, бо знає, що побачить там його смерть: «Молю тебе, благаю, не питай. / Може, се правда, що слова мої отруйні». Внутрішня боротьба, яка відбувається в душі Кассандри, коли потрібно вирішити – убити чи помилувати Сінона – настільки сильна, що провидиця непритомніє. Вона боїться помилитися й пролити невинну кров. Кассандра – найвродливіша донька Пріама.

Зрозуміло, що могутній лідійський правитель не добивався б так наполегливо руки жінки звичайної вроди.

Важливу роль у розкритті внутрішніх переживань Кассандри відіграють й авторські ремарки – короткі та водночас інформативні. На міській брамі, коли після пристрасної молитви Артеміді з'являється місяць, що несе смерть коханому, – «Кассандра... стоїть мов скаменіла».

4. Актуалізація української національної ідеї в драмі «Бояриня» Лесі Українки

Драматична поема Лесі Українки «Бояриня» належить до тих творів, які донедавна були невідомі читачеві. І це не дивно, бо вперше побачила світ 1914 року, уже по смерті письменниці.

«Бояриня» була видана окремими виданнями 1918 і 1923 років, а відтак аж до 1989 року не тільки не виходила друком, а й згадки про неї не було ні в оглядових статтях, ні в солідних літературознавчих монографіях, та й академічні історії української літератури обходили мовчанкою існування цього твору у творчому доробку Лесі Українки.

Тільки в 20-30-ті роки, у часи другої хвилі національного відродження, з'являються поодинокі статті, а потім – мовчанка, що пояснюється дуже просто: твір присвячений драматичним подіям національної історії – добі Руїни з усіма її конфліктами й суперечностями, і ширше – драматичним проблемам українського національного буття.

В епоху «розквіту» соціалізму, злиття націй в єдину національну спільність, будь-яка згадка про національну своєрідність, не кажучи вже про національну окремішність,

розцінювалась як крамольна й каралась якнайжорстокіше. Тож видавнича та літературознавча історія «Боярині» зрозуміла без особливого коментаря.

З усього комплексу національних проблем Леся Українка обирає чи не найгостріші, найдраматичніші з них – **проблеми національної пасивності, національної зради та національної туги, осмислюючи їх на матеріалі української історії XVII століття, а точніше – доби Руїни.** Ця епоха належить до найтрагічніших в історії України, адже після смерті Б. Хмельницького Україну, що була поділена на дві сфери впливу (польську та російську), спустошували виснажливі війни, безперервні внутрішні сутички за гетьманську булаву; гетьманська влада послаблювалася соціальним протистоянням козацьких низів і старшини. Щоб ліквідувати автономію України, підірвати економічні та політичні основи нації, передусім намагалися позбавити народ його мислячої еліти, роздаючи їй (козацькій старшині) маєтності та привілеї в обмін на зраду інтересів української державності. Ось ця національна зрада освічених верств «заради лакомства нещасного».

З усіх проблем Леся Українку мучила чи не найбільше національна, бо вона добре розуміла, що досягти державності народ зможе тільки тоді, коли матиме поводиря. А для цього, як писала письменниця в одній із своїх статей, «...у нас, на Україні, перш усього треба здобути собі інтелігенцію, вернути нації її «мозок». Цими проблемами Леся Українка переймалася постійно. Навіть тоді, коли, гнана хворобою, перебувала далеко від рідної землі, її цікавили громадсько-політичні питання. Так, рятуючись від болю у занесеному пісками Єгипті, 1910 року у Гелуані коло Каїра протягом трьох днів Леся Українка пише драматичну поему «Бояриня», зосередивши головну увагу не на «екзотичному» матеріалі, як це найчастіше бувало, а на національній історії.

Узявши матеріал з конкретної історичної епохи, Леся Українка, по суті, не подає нам зразка історичного твору, бо історична доба цікавить її передусім як ситуація, суспільно-політичні обставини, у яких діють не історичні, а вигадані герої, які, проте, несуть правду про свій час і свою добу.

Засвоївши літературну традицію і певні історичні джерела, Леся Українка передусім орієнтувалася на М. Костомарова: його історичний твір «Руїна» та соціально-історичну повість «Чернігівка», з якою «Бояриня» перегукується як матеріалом і проблемами, так й ідеологічними акцентами. Змальовуючи історичну ситуацію доби Руїни, письменниця не вдається до зображення подій, зовнішнього конфлікту, а показує як ідеологічний зміст епохи, її найсуттєвіші проблеми переломлюються в долях центральних персонажів: дочки козацького старшини Перебійного Оксани та її чоловіка, московського боярина Степана, вихідця з давнього козацького роду. Отже, основою твору є не зовнішній, а ідейний конфлікт, протистояння світоглядних позицій, поглядів, думок, що становить сутність драматичної поеми як жанру. Головним у «Боярині» є проблема Переяславської ради 1654 року. Зміст події та ставлення авторки до неї конкретизуються через осмислення ідеї батьківщини, патріотизму, національної честі й водночас національної пасивності, зради.

Конфлікт, покладений в основу «Боярині», ґрунтується на протистоянні двох світів – України та Московщини, як і двох психологій, світоглядних і морально-етичних позицій: з одного боку – патріотично настроєної козацької старшини, з другого – тих, що зреклися національної ідеї, перейшовши на службу до російського царя. Першу представляє Оксана і те середовище, що її формувало (родина, українське жіноче церковне братство), другу – Степан. І ситуації, і образи виразно романтизовані, а тому одним із провідних художніх прийомів втілення ідеї у творі є контраст.

Уже в першій дії Леся Українка подає діалог між Степаном і братом Оксани Іваном як представником національно свідомої старшини, що виявляє зіткнення двох позицій, діаметрально протилежне ставлення до факту Переяславської угоди: Степан: «На раді Переяславській мій батько, подавши слово за Москву, додержав те слово вірне». Іван: «Мав кому держати! Лихий їх спокусив давати слово!» І це суперечливе, дискусійне начало поглиблюється при зображенні двох типів світогляду, двох світів, які, як показує авторка, не можуть становити єдине ціле, бо за своєю сутністю, своїм внутрішнім змістом вони взаємоне прийнятні.

Для Степана та Оксани Україна – це «веселий світ» з дівочим співом по гаях, де сонце встає, а не заходить, де шанується воля та людська гідність, де в шанобі батько-мати, добре слово, жіноча й подружня вірність. Московщина ж – «неволя бусурманська», «темниця». І ця суб'єктивно-емоційна інформація доповнюється зображенням історично вірогідних деталей і рис суспільно-політичного та громадського життя Росії того часу: шовінізм, великодержавний цинізм у ставленні до інших народів, зокрема, українців («...та там такі напасті, що крий боже! І просвітку нікому не дають московські посіпаки!»), релігійний месіанізм («у церкві божій, замість молитися, людей все гудять, ще й виносяться так благочестям поперед нас...») відступництво від договірних статей Переяславської ради («Все нам в очі тією присягою тичуть... Чому ж вони самі забули Бога?») рабське догождання, лукавість, улесливість, як основа взаємин при царському дворі («...я повинен «холопом Стьопкою» себе взивати та руки цілувати, як невільник...»), доноси, шпигунство, фізичні знущання. І як підсумок звучить нищівний за своїм пафосом і змістом монолог Оксани: «...Хіба я тут не як татарка сиджу в неволі? Ти хіба не ходиш під ноги слатися своєму пану, мов ханові? Скрізь палі, канчуки...Холопів продають... Чим не татари?

Протистояння двох світів поглиблюється й зображенням окремих сторін побутового обряду України й Росії. Оксана, з її звичкою до пошанування жінки, дружини, їх честі й гідності, не може звикнути до того, що у Москві дружину мають за «холопку з вотчини», що «нема тут звичаю з чоловіками жіноцтву пробувати при бесіді», що етикет пригощання гостя зводиться до мовчазного й фамільярного «поцелуйного обряду», а в рідній стороні в таких випадках звучало: «Дай Боже, панночко, тобі щасливу й красну долю! – Будь здоровий, пивши», де від свого коханого вона чула звертання на зразок «зоре», «моя доле», «голубонько», «єдина». І усе це пояснює та вмотивовує розв'язку твору: «Я гину, в'яну, жити так не можу!» Типово романтична розв'язка конфлікту – смертельна хвороба від смертельної туги – сприймається як органічний компонент всієї ідейно-художньої системи твору.

Трагізм долі Оксани, як і драматизм загального настрою твору, підсилюється зображенням не менш трагічного життя Степана, що мусив постійно грати роль, роздвоюватись, не бути собою, – аби вислужитись, аби не втрапити на «дибу», тремтячи щоденно за своє фізичне виживання. Його душа, хоч і покрита іржею («як на старих шаблях буває»), проте все ж відживає найдраматичніший момент життя – передсмертний час дружини. І отой монолог-сповідь Степана конкретизує як сутність трагізму його долі, так і основну думку твору: «Нас доля так уже скарала тяжко, що, певне, й Бог простить усі гріхи. Хто кров із ран теряв, а ми із серця. Хто засланий, в тюрму замкнутий був, а ми несли кайдани невидимі. Хто мав хвилини щастя в боротьбі, а нас важка, страшна душила змора, і нам не вділено було снаги ту змору подолати». У змалюванні двох світів Леся Українка свідомо культивує підкреслену однозначність зображення – України в світлих тонах, Росії – у непривабливих, темних? Ніде не погрішивши проти правди факту й деталі, письменниця все ж свідомо й послідовно, сцена за сценою, епізод за епізодом поглиблює це протистояння.

Осмислюючи проблеми національної історії часів Руїни, Леся Українка водночас осмислювала й сучасну їй національно-політичну ситуацію, адже сама жила в час «великої руїни»: зневажалися основи буття українського народу – заборонялась мова, перекреслювалась історія, підкуповувалась інтелігенція, продаючись подекуди «за шмат гнилої ковбаси». І аби докричатись і до великодержавного вуха, і до свого, що «оглухло», «не чує», аби розбудити земляків, відродити в них національну пам'ять і змусити зрозуміти, що нація з волелюбними традиціями, героїчною історією та високими морально-етичними даними заслуговує не на приниження своєї гідності «старшим братом», а на пошанування своєї окремішності, права на державний суверенітет, Леся Українка і дозволяє собі й категоричність тону, однозначну прямолінійність.

5. Поетика символу в драмі «Камінний господар» Лесі Українки (образи камінності, гори, функція кольору). Характер ремарок

Тема й тип Дон Жуана склалися із середньовічних іспанських переказів та лицарських сатиричних пісень про лицаря-розкішника, що перетворив своє життя в безкарний культ кохання. Згодом тему доповнено античним мотивом статуї-месника та фольклорним образом завзятої людини, яка зухвало запрошує статую до себе на вечерю, за що платить власним життям. Це була літературна реакція на розгульність і пиху епохи експансивних війн за Новий світ та на середньовічну інквізицію вільного думання. З таких політично-етичних джерел вийшов тип Дон Жуана й закоренився в національних літературах наступних століть, ставши втіленням свободи, самоствердження людини та мистецькою формою, у яку письменники різних часів і культур вливали суспільний, моральний та філософський зміст свого національного мікркосмосу. Вийшовши за межі свого походження, Дон Жуан трансформується в міру політичного клімату, моди та норівів прибраної батьківщини. Модерним баченням Дон Жуана є драма Лесі Українки «Камінний господар» (або «Дон Жуан»), що була написана 1912 року. Свого «Камінного господаря» Леся Українка вважає «українською версією світової теми про Дон Жуана», у якій вона не мала на меті «подавати щось нового до усталеного в літературі типу Дон Жуана, хіба лише підкреслити анархічність його вдачі». Традиційний образ спокусника жінок зазнає ідейно-філософського переосмислення під пером української письменниці. Із розвитком сценічної дії цей характер еволюціонує – з «лицаря волі» Дон Жуан стає «камінним господарем».

Антично-цілісне світосприймання Лесі Українки зробило драму твором особистих травм та глибоких філософських узагальнень. У ньому психологічна проникливість автора в комплексний світ своїх героїв, тонка іронія над їхньою поведінкою, майстерність сплетення антитез чуття й думки та стильовий аскетизм. Разом дійові особи творять макросвіт ідей та їх колізій, а індивідуально кожен із персонажів є мікросвітом, у якому

схрещуються й ударяються основні концепції драми – свобода, влада й закон з однією підкресленою домінантою.

Структуру, поезику й драматичну ідіому Леся Українка формувала в руслі й за моделями українського мистецького авангарду початку ХХ століття.

Символ камінності

Леся Українка задум своєї драми трактувала таким чином, що головним моментом тут є перемога кам'яного, тобто консервативного начала, що асоціюється з Командором, над дуалістичною душею героїні Донни Анни. У драмі подано багатоаспектне тлумачення ідеї вільної особистості, яку Дон Жуан розуміє як відсторонення від етичних стереотипів і прагнення особистої свободи. Але Донні Анні вдається нав'язати Дон Жуану своє розуміння щастя, внутрішньо стати прибічником Командора, що зрештою й призводить до трагедії, тим паче, що «командорське» начало стає особистісно-приналежною рисою Дон Жуана, воно є в самому ньому. Власне таке ототожнення Дон Жуана й Командора надає твору оригінально-своєрідного забарвлення.

Людське життя Леся Українка оцінює як відчайдушний екзистенційний супротив вищій силі, рокованості. Навіть зовнішні обставини побуту вказують на трагічний зміст існування. Тим більше, коли йдеться про персонажів, які активно мислять і діють.

Камінне – то соціальне, цінності матеріального світу. Усі улюблені герої Лесі Українки такими цінностями нехтують. Анна ж, хоч і була свободолюбною, не витримує випробування – її цінності лежать у світі матерії й тіла, а не духу. Їй здавалося, що вона зможе досягнути суспільних вершин, заказаних жінці, за допомоги чоловіка-поводиря, чоловіка-«гори». Але нагірний замок виявляється для молоді дружини лише комфортабельною в'язницею.

Опозиція живого/камінного, руху/застиглості надзвичайно важлива в розвитку драматичної дії. Анна уособлює рух, мінливість, вона – свавільна хвиля, легкокрила чайка. Натомість її чоловік – це носій камінного, раціонального начала, це символ незрушності, тривкості, вірності змертвілим традиціям і устоям. Особисті пориви й прагнення завжди підпорядковуються строгому кодексу чеснот, нав'язаному громадою, суспільством. Командор несе тягар

обов'язків, тягар неволі як неодмінну плату за право «встоять на верхів'ї».

Зі своєю терпеливістю несе Анна прийнятий хрест. Гордий замок на кришталевому шпилі часто видається похмурою самотницькою келією, де з власної волі не дозволено ступити й кроку. Жінка тут виконує роль камінної статуї, яка прикрашає й облагороджує оселю свого чоловіка. Камінний тягар обов'язків стає її довічною безвинною карою. У традиційному патріархальному подружжі жінка мала б зректися себе й повністю перейнятися чоловіковими інтересами. Цей тягар гнітючий, камінний, але навіть Анна готова була нести його довіку.

Пов'язавши образ гірських верхів'їв з прагненнями Анни здобути владу, поетеса виступила проти декадентської вершини, що відмежовує «надлюдину» від натовпу. Викриття буржуазного індивідуалізму й анархізму, ренегатства «лицарів волі», що йшли на компроміс з своїми переконанням, становить актуальний ідейний зміст драми, пов'язаної з соціальними ідеями доби.

У не надто глибокого «мислителя» Дон Жуана наголошена абсолютна, до меж анархічності, свобода з претензіями «надлюдини»; у Донни Анни вперте й безоглядне стремління до влади, що розумом, хитрощами й своїми жіночими чарами підпорядковує громадські правила своїй концепції волі, а воля – це влада й «потрібен камінь, коли хто хоче будувати міцно своє життя і щастя». У Командора акцентоване «камінне» служіння громадському етикету та державному й Божому законам, а в Долорес – ірраціональне серце й містична надзаконність.

Символ серця в драмі «Дон Жуан» Лесі Українки

Оригінальність трактування теми українською письменницею співвідносне із засадничими положеннями української філософії серця та основними положеннями українського літературного модерну.

«Серце» пронизує всю драму й виявляється в різних формах самореалізації героїв. У Командора й Анни воно прагматичне і є запорукою громадської почесі й закріплення влади; у Дон Жуана – це почуття стихійне, що наприкінці драми переходить у відчай, а в Долорес – це не окреслене почуття, що призводить

до самопожертви. Спільним знаменником цих виявів «серця» є відсутність взаємності й гармонійної завершеності.

Основою драматичного конфлікту стає неспівпадіння чоловічих та жіночих цінностей, обов'язкова підлеглість одних – іншим. Вибір, здійснений двома героїнями драми, бачиться двома спробами подолати неповноту, вторинність жіночого існування у патріархальному суспільстві. Для Долорес це цілковита самопожертва в ім'я любові, для Анни ж – горде самоствердження, за яке вона готова заплатити будь-яку ціну. Перша знаходить втіху в саморозп'ятті, у спокутуванні чужих гріхів. Друга, натура сильна й цілеспрямована, жадає висоти, здійснення всіх своїх мрій. Але патріархальна традиція дає жінці дуже обмежений вибір суспільних речей. Чоловіче/жіноче традиційно корелюється відповідно до раціонального/емоційного, з розумом/серцем.

Про Долорес Леся Українка в листі до Ольги Кобилянської написала: «Се тип мучениці прирощеної, що все мусить гинути розп'ята на хресті, хоч би мала сама себе на той хрест прибити, коли бракує для того катівських рук». І далі: «те, що є в тих формах «камінного», пригнічуючого, позбавляючого волі, не може мати влади над її вільною душею». Потреба жертвовної смерті й воля органічно поєднані в Долорес.

Саме все те сердечне є втіленням нового, живого, динамічного, доброго...

Висновок

«Камінний господар» Лесі Українки не тільки одна із найдовершеніших драм поетеси як за формою, так і за змістом. За глибинністю ідейно-філософської проблематики, що відповідала болючим питанням часу, за самобутністю розробки фабули й образної системи – це краща інтерпретація відомої світової теми в європейській літературі ХХ століття. В основному драма торкається вічних екзистенціальних питань – конфлікту між людською мрією й реальністю, чуттям та інтелектом, свободою й камінно-консервативним.

Ідеєю «Дон Жуана» Леся Українка бачить перемогу камінного, консервативного принципу, утіленого в Командорі, над роздвоєною душею гордої, егоїстичної жінки Донни Анни, а через

неї і над Дон Жуаном – «лицарем волі». Лише одна Долорес маю таку душевну силу, яка охороняє дівчину від стандартності, примітивізму, консервативності. Долорес настільки керується серцем, що вирішує навіть стати жертвою долі.

Питання для самоконтролю

1. У чому полягає новаторство Лесі Українки як драматурга? Чому її драми не надавалися для постановки театром корифеїв?

2. Чим саме привабив Лесю Українку образ Кассандри? У чому виявилось новаторство письменниці в трактуванні цього образу? Чи можна стверджувати, що драма «Кассандра» побудована «на дискусіях, конфліктах, що витікають із різних ідеалів»?

3. Із якою метою письменниця використовує мотиви міфів про Прометея й Епіметея?

4. Чому літературознавець О. Білецький назвав цей твір «трагедією правди»?

5. Яку роль у розкритті образу Кассандри відіграють авторські ремарки? Які ще засоби розкриття образу головної героїні можете назвати?

6. Із якою метою, на вашу думку, Леся Українка подає епілог до своєї драми? Що довідуємося про долю вцілілих троянців? Яка доля спіткала Гелена? Завдяки чому йому вдалося так влаштуватися?

7. Знайдіть у тексті драми, як Кассандра характеризує Андромаху. Чому ця жінка «не еллінка і не троянка»?

8. Як завершується драматична поема? Чому Клітемнестра задумала вбивство свого чоловіка?

9. Чи вмів Агамемнон, незважаючи на його готовність вислухати Кассандру, почути найважливіше, чи він так само «глухий», як і свого часу троянці?

10. Як саме Леся Українка передала трагізм неминучого у фіналі твору?

11. Що стало причиною звернення Лесі Українки до проблеми вчителя й натовпу?

12. Окресліть питання, порушені в драмі «Одержима».

13. Чому «Боярня» Лесі Українки не друкувалася після 1930-го року?

14. Національні питання, порушені в драмі «Бояриня».
15. Окресліть головний конфлікт драми «Бояриня».
16. Символ камінності в драмі «Камінний господар».
17. Що спільного, а що відмінного між творами європейських класиків про Дон Жуана та драмою Лесі Українки?

Практичне заняття
Основні мотиви еміністичної прози О. Кобилянської.
«Апостол черні» як перший твір національного
спрямування

План

1. Життєвий шлях О. Кобилянської.
2. Особливості творчості: основні мотиви та риси прози.
3. Модерністський образ людини в однойменній повісті Ольги Кобилянської.
4. Феміністична спрямованість новел О. Кобилянської («Некультурна», «Природа», «Битва»).
5. «Апостол черні» як перший твір національного спрямування:
 - а) задум авторки щодо роману «Апостол черні» та історія його видання;
 - б) аспекти вираження проблеми виховання в художньому світі роману;
 - в) своєрідність жанру роману-виховання;
 - г) Юліан Цезаревич – уособлення авторського ідеалу нової, європейської людини;
 - д) антитетичність жіночих образів роману як засіб вираження ідеї твору.

Література

1. Агеєва В. Жіночий простір. Феміністичний дискурс українського модернізму: монографія. Київ: «Факт», 2003. 320 с.
2. Вільде І. Нові книжки з-під жіночого пера. *Науковий вісник Чернівецького університету: збірник наукових праць*. Випуск 216-217. Слов'янська філологія. Чернівці, 2004. С. 94.
3. Гундорова Т. Критика культури і міт «батьківства». *Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація*. Львів, Літопис, 1997. С. 54–72.

4. Гундорова Т. *Femina Melancholica*: Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. Київ: Критика, 2002. 272 с.
5. Гундорова Т. Жінка і Дзеркало [Електронний ресурс] / Культурологічний часопис «І». Ч. 7. 2000. Режим доступу : <http://www.ji.lviv.ua/n17texts/hundorova.htm>
6. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. Львів: Літопис, 1997. 297 с.
7. Гундорова Т. Роман виховання: жінка-товариш. *Гундорова Т. Femina Melancholica: стаття і культура в тендерній утопії Ольги Кобилянської. Критика*. Київ, 2002. С. 150-155.
8. Демченко І. «Апостол черні» О. Кобилянської як твір про українського священика. *Науковий вісник Чернівецького університету: збірник наукових праць*. Випуск 58-59. Слов'янська філологія. Чернівці, 1999. С. 97-100.
9. Демченко І. Своєрідність реалізації антропологічного змісту в романі «Апостол черні». *Демченко І. Особливості поетики Ольги Ко-билянської*. Київ, 2001. С. 149-163.
10. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. Львів: Академічний експрес, 1999. 278 с.
11. Історія української літератури. Кінець XIX – початок XX ст. : підруч. : у 2 кн./ за ред. проф. О.Д. Гнідан. Київ: Либідь, 2005. Кн. 1. 624 с.
12. Кобилянська О. Слова зворушеного серця. Щоденники. Автобіографії. Листи. Статті та спогади. Київ: Дніпро, 1982. С. 114.
13. Кобилянська О. Твори: у 3 т. Київ: Дніпро, 1977.
14. Кобилянська О. Апостол черні: повість. Львів: Каменяр, 1994. 243 с.
15. Кобринська Н. «Про первісну ціль товариства руських жінок в Станіславові». *Наталя Кобринська. Вибрані твори*. Київ. 1958. С. 316–317.
16. Крупа М. Апостол любові. *Кобилянська О. Апостол черні*. Тернопіль, 1994. – С. 5-11.

17. Микосянчик Ю. Українська інтелігенція в романі Ольги Кобилянської «Апостол черні». *Науковий вісник Чернівецького університету: Збірник наукових праць*. Випуск 58-59. Слов'янська філологія. Чернівці, 1999. С. 93-97.
18. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ, 1999.
19. Павлишин М. Ольга Кобилянська: прочитання. Харків: Вид-во «Акта», 2008. 357 с.
20. Павличко С. Теорія літератури / упоряд. В. Агеєва, Б. Кравченко ; передм. М. Зубрицької. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. 679 с.
21. Слоньовська О. «Крамольні проблеми» повісті «Апостол черні» Ольги Кобилянської. *Дивослово*. 2000. №11. С. 32-35.
22. Чопик Р. Переступний вік: Українське письменство на зламі XIX-XX ст. Львів – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. 196 с.

Завдання для самостійної роботи

1. Виписати цитати, що стосуються ідеї побудови України. Роман «Апостол черні».
2. Образ Юліана Цезаревича. Цитатна характеристика.

Теоретична база лекції

Фемінізм – історично це слово з'являється ще в XIX столітті. Його уперше ввів у вжиток Шарль Фур'є – французький соціаліст-утопіст, який уважав, що умовою прогресу є надання жінкам і чоловікам рівних прав і можливостей. У спрощеному розумінні фемінізм — це рух за рівні права й можливості жінок і чоловіків

Феміністичний рух в Україні – у середині XIX ст. в європейських країнах значно активізувався процес гендерних змін, які стосувалися зміни ролі жінок у більшості сфер життя й поступового здобуття ними рівних прав з чоловіками. Це були ті форми суспільної діяльності, які раніше вважалися «чоловічими». Так розпочалася поступова й мирна «гендерна революція», результатом якої стало надання жінкам виборчого права та зрівняння їх в усіх громадських і політичних правах з чоловіками. Перші прояви жіночого руху в Україні спостерігалися на Наддніпрянщині.

1860 р. жінки на короткий період здобули можливість вступати до університетів. У цьому напрямі працювало одне з перших жіночих товариств України «Товариство допомоги вищій жіночій освіті».

Значним здобутком розвитку жіночого руху було заснування Вищих жіночих курсів (Київ, 1878). У Києві був заснований і перший український жіночий гурток (1884) Олени Доброграєвої. Активність жінок виявилася в заснуванні та діяльності недільних шкіл (Х. Алчевська). Важливим соціальним явищем емансипаційного етапу жіночого руху стала діяльність народниць. Їхня незалежна поведінка, активна життєва позиція, протест проти феодально-кріпосницької системи і патріархальної сім'ї створили ґрунт для зростання авторитету жінки в суспільстві.

Жіноцтво всієї України від самого початку було активним учасником цих важливих змін.

Створювалися і перші жіночі організації світського характеру. Емансипацію українського жіноцтва в Галичині започаткувала Наталія Кобринська, заснувавши в Станіславові перше «Товариство руських женщин» (1884). Вона прагнула надати жіночому рухові елітарного характеру, зосередити його працю в літературно-інтелектуальній царині та згодом спрямувати в політичне русло. Чимало науковців уважають цю жінку засновницею феміністичного соціалізму.

Особливе місце в справі жіночої емансипації належить І. Франкові, який від самого початку активно підтримував ідею створення Н. Кобринською жіночого товариства. Підтримка І. Франка виявлялась не лише у практичній діяльності, але й у літературній творчості.

Світські інтереси, зокрема доступ жінок до освіти та політичної діяльності на рівні з чоловіками репрезентували також «Клуб руських жінок» у Львові (1893), «Жіночий гурток» в Коломиї (1893), жіночі кооперативи та ін.

Цікаві факти про О. Кобилянську

1. Народилася 1863 року у гірській Південній Буковині – у містечку Тура-Гумора (нині – Тура-Гуморулуй, Румунія). Родина часто переїжджала. 1869 – із Гумори в Сучаву, аби діти мали змогу

відвідувати школу. Ще через 6 років – у гірський Кімполунг (нині – Румунія). 1889 перебираються в Димку (сучасна Чернівецька область), у будинок бабусі Кобилянської, оскільки батька звільняють зі служби. А через два роки – у Чернівці, де Ольга житиме наступні майже 50 років.

2. Найяскравіші спогади з дитинства та юності в Ольги пов'язані саме з Кімполунгом. Вона часто згадує в листуванні про тамтешню розкішну природу, їздить із Чернівців на вакації, часто запрошує туди Осипа Маковея, показує містечко Лесі Українці.

3. Батько, Юліан Кобилянський, галичанин, виходець зі шляхетського роду з Наддніпрянщини, був секретарем повітового суду. Мати, Марія, походила із німецько-польського роду Вернерів – тих, що подарували світу німецького поета та драматурга Захарія Вернера. Удома розмовляли українською, польською та німецькою мовами, володіли румунською та чеською.

4. **Кобилянські вважали найважливішим – вивчити своїх п'ятьох синів.** Доньки ж, Ольга та Євгенія, здобули лише початкову освіту: чотири класи німецької школи в Кімполунзі. Брати стали досить відомими: Степан – живописцем, намалював, зокрема, портрет Ольги; Юліан – відомим філологом, автором кількох підручників.

5. **Тодішня Буковина належала до складу Австро-Угорщини, тому Ольга Кобилянська в школі навчалася німецькою.** Українську вивчала вдома з вчителькою-українкою, водночас багато читала, обговорювала з нею літературу. Фактично рідна мова дається Ользі нелегко: уже в дорослому віці вона часто просить українських митців корегувати її твори.

6. Окрім літератури, Кобилянська виявляє інтерес до найрізноманітніших сфер діяльності. Цікавиться музикою – грає на фортепіано, цитрі, дрімбі, непогано малює, грає в театрі, навіть мріє стати професійною актрисою. Любить верхову їзду.

7. **Перші твори Кобилянська написала в 14 років.** Це були вірші – німецькою мовою. У 17 пише перше оповідання – «Гортенза, або Нарис з життя одної дівчини» – теж німецькою.

8. **Спілкуватись та наполегливо вивчати українську її спонукають подруги, з якими познайомилась юнкою.** Августа

Кохановська, яка згодом ілюструватиме новели письменниці «Некультурна», «Природа», «Битва», «Під голим небом»; Софія Окуневська, перша українка на західноукраїнських землях, що здобула університетську освіту й стала лікаркою; Наталя Кобринська, письменниця, очільниця жіночого руху на Галичині. Згодом Августі Кобилянська присвятить «Коротку фантазію», «Людину з народу», Кобринській – повість «Людина», Окуневська стане прообразом героїні «Доля чи воля».

9. Товаришки мали вплив не лише на творчість Кобилянської, а й на її приватне життя. Кобринська знайомить Ольгу зі своїм двоюрідним братом Євгеном Озаркевичем, який стане першим невзаємним коханням дівчини. Якось Наталка тихцем їй сказала, що Геньо одружиться з Ольгою. Вона ще цілий рік після того чекала від хлопця пропозиції. Проте він уважав її лише розумною панянкою для бесід. Брат же Ольги, Юліан, займався із Софією Окуневською латиною і був у неї таємно закоханий.

10. Чоловіки остерігались Кобилянської через її європейське мислення, прогресивні та емансиповані погляди, хоч сама вона була дуже жіночною. «Чому жоден чоловік не любить мене тривалий час? Чому я для всіх тільки «товаришка»?» – пише в одному з листів 1886 року.

Заміж Кобилянська так і не вийшла. Переживши кілька приступів важкої хвороби, часто їздила на курорти, аби покращити здоров'я. Найбільшим коханням Ольги був молодший її на декілька років Осип Маковей, редактор газети «Буковина». Деякий час вони навіть жили разом. Але врешті-решт він залишив її, одружився та покинув Чернівці. А Кобилянська так і не вийшла заміж. Після їх розриву Ольга спалила все листування.

11. Після знайомства із Кобринською, що вже активно займалася громадським життям, Ольга ще більш гостро проживає свої феміністичні погляди. 1894 року вона стає однією з ініціаторок створення «Товариства руських жінок на Буковині», на одному із засідань виступає з доповіддю. Проте дуже скоро полишає організацію через москвофільські погляди. Одночасно допомагає Наталі видавати альманах «Наша доля»; стає головою

таємного товариства «Кружок українських дівчат»; пише нариси, статті, виступає в журналі «Народ».

12. Улітку 1899 року Кобилянська єдиний раз відвідує Київ. Містом вона захоплена. «То фантазія – ніби українське і російське – одне і те ж. Навіть і в мові є величезна різниця», – написала вона у листі.

13. Свій письменницький шлях вона починає як німецькомовна авторка. Перші її твори написані саме німецькою. Навіть свою «Царівну» Кобилянська почала писати німецькою – під назвою «Лорелай». Вона писала вірші, згодом – новели. Пізніше – повісті, сюжети для яких знаходила в життєвих ситуаціях, які проживала сама. Особливість творчості Кобилянської в тому, що кожен її великий твір умовно «обростав» малими прозовими жанрами.

14. 1891 року з її «Царівною» уперше знайомиться Леся Українка. Твором вона захоплена, порівнює Кобилянську з Жорж Санд та називає «письмателькою нової школи, неоромантичної». А 1899 р. пише до Ольги першого листа. Улітку того ж року Леся з мамою запрошують Кобилянську до себе в гості на Полтавщину. «Леся дуже приємна і говірлива», – згадує в листі до батьків. Навесні 1901 р. Лариса Косач прибуває до Чернівців. Для Лесі то був важкий час: вона нещодавно поховала Сергія Мержинського, який помер від сухот. Леся хвора та нервова, Кобилянська наймає їй лікаря. Леся називає її дім «санаторієм на Новому Світі». Довіряє Ользі переписати написану за ніч біля Сергія, який помирає, поему «Одержима». Згодом везе Лесю в Кімполунг, показує гори. Кобилянська й Косач стають товаришками на все життя, хоч бачились лише кілька разів.

16. Від 1917 року Ольга опікується донькою свого брата Олександра Оленою-Галиною. Уважає її прийомною дитиною. Сини Олени були близькими з Кобилянською і називали її бабусею. Сталося так, що діти Олени, Ігор та Олег, стали єдиними нащадками всієї родини Кобилянських: у Ольги, Євгенії, Степана й Володимира дітей не було. Максиміліан мав дітей і онуків, але вони всі померли. Юліан разом з родиною після Першої світової війни виїхав до Відня.

1966 року його єдиний син помер. Нині правнуки Кобилянської проживають у Франції та Чернівцях.

17. У 35 років її ім'я було вже добре відоме в Європі та Буковині, хоч вона й жила на краю Австро-Угорської імперії. Її твори видавали та перекладали німецькою, чеською, польською, вона домоглася стипендії з Відня за свою літературну діяльність і часто їздила в тодішню столицю.

18. Дитяча мрія Ольги стати акторкою переросла в палку любов до театру, а згодом і до кіно. За життя авторки було кілька спроб інсценувати її твори, а сама Кобилянська мріяла навіть екранізувати свою «В неділю рано зілля копала...» і подавала сценарій в одну з німецьких кіностудій, проте підтвердження не отримала. Уперше ж твір авторки з'явився саме на сцені театру – постановка «Землі» 1947 року в Чернівцях. І лише 1954р. вийшов фільм за цим же твором.

19. Ольга радила «завершувати кожен день книгою». Казала, що в тривалі ув'язнення взяла б із собою Євангеліє, Фауста Гете та Тараса Шевченка. Неабияк захоплювалася скандинавською літературою, зокрема творчістю Єнса Петера Якобсена.

20. У селі Димка розташований музей-садиба Ольги Кобилянської, У Чернівцях діє єдиний в Україні Літературно-меморіальний музей письменниці, розміщений у будинку, де Ольга Кобилянська жила з 1925 року до самої смерті. У музеї все залишилось як за часів господині. На столі й досі стоїть пляшка з морською водою. Кобилянська з дитинства мріяла побувати на морі, проте мрії так і не судилося здійснитись. Ще один дивний експонат музею – засушена гілочка едельвейсів. Ці квіти вона сама знайшла в юності на горі Рарив, і зберігала все життя. За легендою, дівчина, що знайде едельвейси, матиме щасливе кохання. Проте Ользі так і не пощастило в особистому житті.

21. Вона відома своїми європейськими поглядами, її хвилювало питання емансипації, вона навіть отримала звання «першої української феміністки». І це не дарма, адже саме Кобилянська одна з перших в українській літературі звернулася до відображення жінок-інтелігенток, які прагнуть вирватися

з міщанського середовища. Такою вона була не лише на сторінках своїх творів, Кобилянська залишалася справжньою жінкою. Цікавилася новинками моди, мала вишуканий смак. У юності була жагучою брюнеткою з оксамитовими очима і до глибокої старості зберегла струнку постать.

22. Ольга померла у віці 78 років 1942 р. Тоді Буковина перебувала в складі Румунії, а сама Кобилянська в опалі через начебто агітаційні радянські листівки, до яких вона не мала жодного стосунку, через це багато хто не наважився бути присутнім на її похороні.

Інструктивно-методичні матеріали

1. Життєвий шлях О. Кобилянської

Ольга Юліанівна Кобилянська народилася 27 листопада 1863 року в містечку Гура-Гумора (тепер Гура-Гуморулуй, Румунія), на окраїні колишньої Австро-Угорської імперії, яка у XVIII ст. загарбала Південну та Північну Буковину. Родичі Ольги Кобилянської прийшли на Буковину з Галичини. Батько її був дрібним урядовцем, суворою на вдачу людиною. Мати – м'якою, лагідною, усім серцем відданою своїм дітям, виховання яких було для неї найсвятішим обов'язком.

Коли Ользі було 5 років, батька переводять до міста Сучави. Там Кобилянські заприятелювали з місцевим священником та українським письменником Миколою Устияновичем. Як між родинами загалом, так і між їхніми доньками, зокрема Ольгою Кобилянською та Ольгою Устиянович, зародилася щира дружба, яка тривала до кінця життя письменниці.

1875 року родина Кобилянських переїжджає до гірського містечка Кімполунг, де батько дістав посаду секретаря при старостві. Тут Ольгу віддають до німецької початкової школи, навчають грі на фортепіано. Української мови Ольга навчалась удома та приватно, у школі – лише німецької та румунської. У Кімполунзі головним осередком культури був дім міського старости Йозефа Кохановського. У цьому домі Ольга брала для читання книжки,

слухала музику, «пізнавала гарних людей і зустрічалася з прихильністю до українців»

У великій родині Кобилянських п'ятьох синів посилали до гімназій, згодом двоє з них вивчилися на юристів, один був гімназійним учителем, один військовим, а Ольга, як і її сестра Євгенія, мали стати добрими господинями, матерями, займатися хатніми справами. І тому, що батьки не могли дати належної освіти всім дітям, і тому, що за тодішньою неписаною традицією, яка панувала в містечковому середовищі, інтереси жінки повинні були обмежуватися кухнею, дітьми та церквою. Не дивно, що Ольга Кобилянська закінчила лише чотири класи народної школи, здобувши, за її висловом, тільки основу «для подальшого розумового розвою».

Спочатку розвиток молодої дівчини відбувався під впливом братів, зокрема старшого Максиміліана, який підтримував її літературні зацікавлення, а також приятельок – Софії Окуневської, Августи Кохановської – непересічних для того часу жінок. Софія Окуневська згодом здобула вищу медичну освіту, брала участь у громадському житті, захоплювала своєю інтелігентністю Івана Франка та Василя Стефаника. Августи Кохановська стала відомою художницею. Обидві вони мали значний вплив на молоду Ольгу Кобилянську, допомагали їй розширювати світобачення, заохочували до літературної праці. Софія Окуневська перша почала прихилити молоду письменницю до української мови й літератури.

Відколи Ольга закінчила 4 класи початкової школи, її не полишають мрії про подальшу освіту, яка на той час була, на жаль, недоступною для жінок. Для Ольги Кобилянської лишався один-єдиний шлях культурного зростання, літературного розвитку – самоосвіта. Автобіографічні записи Ольги Кобилянської, листи, а також юнацькі щоденники письменниці розкривають прагнення до освіти, до активної творчої праці, яке виповнювало її єство, було змістом життя.

Живучи в містечках Південної Буковини (Сучава, Кімполунг), вона бачила побут їх мешканців, з ранніх літ вбирала в чуйну душу красу карпатських гір, а переїхавши згодом у Димку, де жила

протягом 1889 – 1891 років, відкрила для себе буковинське село з його контрастами й суперечностями, соціальними трагедіями.

Переїзд до Чернівців 1991 року (тут минули всі пізніші роки письменниці) сприяв її подальшому ідейно-культурному розвитку; тут налагодились її зв'язки з тодішніми періодичними виданнями – журналами «Зоря», «Народ», з газетою «Буковина», з їх видавцями і редакторами – Іваном Франком, Михайлом Павликом, Осипом Маковесем та іншими.

Творчість Кобилянської 1920 – 1930-х рр., коли Буковина перебувала в складі Румунії, проходила в складних умовах. Українська мова та культура була об'єктом переслідувань, проте й у таких умовах письменниця налагоджувала контакти з українською літературною молоддю журналу «Промінь», місячником «Нові шляхи», з видавництвом «Рух» (Харків), де протягом 1927 – 1929 рр. вийшли друком її твори в 9-ти томах. Чернівецькі україномовні часописи «Каменярі», «Рідний край», «Час», «Самостійна думка», «Хліборобська правда» 1920 – 1930-х рр. Публікують на своїх шпальтах твори та статті О.Кобилянської, присвяти та програми святкування 35-річного (1922) та 40-річного (1927) ювілеїв літературної діяльності письменниці, повідомлення про її перебування на лікуванні за кордоном тощо.

З початком Другої світової війни та подальшою окупацією території сучасної Чернівецької області румунська влада встановлює нагляд за О.Кобилянською, готуючи судову розправу над нею за її нібито агітаційні листи в радянській пресі.

О.Ю.Кобилянська померла 21 березня 1942 р. та похована в родинному склепі на Руському кладовищі в м. Чернівці. Похоронна процесія була скромною та налічувала до 300 учасників, виголошувати промови було заборонено.

2. Особливості творчості: основні мотиви та риси прози

Під впливом свого оточення – письменниці й діячки жіночого руху Наталії Кобринської, першої української жінки-лікарки в Австро-Угорщині Софії Окуневської (стала праобразом героїні твору «Доля чи воля?»), художниці Августи Кохановської (ілюструвала новели письменниці «Некультурна», «Природа»,

«Битва», «Під голим небом») – вона почала писати рідною мовою. Одним із імпульсів до цього стала закоханість Ольги в Євгена Озаркевича, брата Наталії Кобилянської.

Тоді ж вона взяла активну участь у феміністичному русі. Ставши 1894 року однією з ініціаторок створення «Товариства руських жінок на Буковині», Кобилянська обґрунтувала мету цього руху в брошурі «Дещо про ідею жіночого руху». Письменниця порушила питання про тяжке становище жінки «середньої верстви», активно виступила за рівноправність жінки й чоловіка, за право жінки на гідне життя.

Ці думки виявилися в ранніх творах письменниці. У деяких з них («Гортенза», «Вона вийшла заміж» та ін.), змальовуючи духовний світ своїх героїнь, письменниця робила наголос на їхніх пошуках особистого щастя. У «Людині» (а ще більше в «Царівні») особисте щастя героїнь Кобилянської більш чи менш пов'язується з соціальними проблемами, активною позицією людини в житті, з необхідністю боротися з несприятливими обставинами.

Продовжуючи проблематику «Людини», повість «Царівна» (1895 р.) свідчила про розширення світобачення письменниці, поглиблення її реалістичної манери, засобів психологічного аналізу. Повість має складну творчу історію. Її творення й доопрацювання було тривалим (1888–1893), первісний текст був німецький, пізніший – український. Надрукували повість у газеті «Буковина» (1895 р.) і того ж року вона вийшла в Чернівцях окремим виданням. Порушивши морально-етичні проблеми життя інтелігенції в новелах, як «Аристократка» (1896 р.), «Impromptu phantasie», Кобилянська продовжила розробляти їх у наступних творах і створила три цілісні образи жінок-інтелігенток в оповіданні «Valse melancolique» (1898 р.). Згодом вона повернулася до цієї теми в повістях «Ніоба» (1905 р.), «Через кладку», «За ситуаціями» (1913 р.).

Тема інтелігенції проходить через усю творчість Кобилянської – від її раних оповідань та повістей до «Апостола черні».

Зображення життя села, його соціально-психологічних і морально-етичних проблем – друга провідна лінія творчості О. Кобилянської. У новелі «Жебрачка» (1895) письменниця вперше

показала людину з народу, яка опинилася без засобів до існування, живе з милостині. У середині 1890-х рр. письменниця поглибила знання селянського життя, чому сприяли її тісні контакти з жителями сіл, зокрема Димки (згодом це село ввійшло в її творчість картиною страшного братовбивства в повісті «Земля»).

Глибоко правдиві картини з життя села Кобилянська зобразила в новелах «Банк рустикальний», «На полях», «У св. Івана», «Час», «Некультурна». Визначним досягненням української літератури, вагомим внеском письменниці в розробку теми землі у світовій літературі є повість «Земля».

На початку 1890-х рр., розробляючи проблеми, накреслені в ранніх творах, письменниця прагне розширити сферу своїх художніх пошуків, **звертається до абстрактно-символічних тем і образів** («Акорди», «Хрест», «Місяць» та ін.), пише низку поезій в прозі, серед яких є майстерні художні мініатюри. Кобилянська публікувала окремі твори в модерністських журналах «Світ», «Українська хата».

Реалістичні й романтичні тенденції творчості Кобилянської своєрідно поєдналися в одному з її найкращих творів – повісті «В неділю рано зілля копала», в основі якої – мотив романтичної балади «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці», неодноразово опрацьованої українськими письменниками, зокрема Михайлом Старицьким – в однойменній драмі. Повість перекладена багатьма мовами, була інсценізована, з успіхом ішла на сцені.

Творчість Кобилянської 1920-1930-х рр., коли Буковина опинилася під владою Румунії, була в складних умовах. Українська мова й культура були об'єктом переслідувань, проте й у таких умовах Кобилянська налагоджувала контакти з українською літературною молоддю журналу «Промінь» (1921–1923 рр.), з місячником «Нові шляхи» (Львів), з видавництвом «Рух» (Харків), де протягом 1927–1929 рр. вийшли її «Твори» в 9 томах.

У творах Кобилянської періоду першої світової війни та часів румунського панування з'явилися деякі нові мотиви. **В оповідання письменниці ввійшла тема війни** («Юда», «Лист засудженого вояка до своєї жінки», «Назустріч долі» (1917 р.), «Зійшов з розуму»

(1923) та ін.) – подібно до творів Василя Стефаника, Марка Черемшини, Осипа Маковея, Катрі Гриневицевої та ін.

У деяких оповіданнях та новелах повоєнного періоду Кобилянська повернулася до тих морально-етичних проблем, що були предметом художнього аналізу в її творах кінця 19 – початку 20 ст. Так, мотиви «Землі» знайшли своєрідне продовження та поглиблення в оповіданні «Вовчиха».

Творчість Кобилянської 1920-1930-х рр. підпадала під вплив символізму («Сниться», «Пресвятая Богородице, помилуй нас!»). У романі «Апостол черні» письменниця наділила буковинське духівництво, зокрема таких духовних пастирів, як о. Захарій, багатьма громадянськими й християнськими чеснотами.

Кобилянська протягом майже півстоліття створила десятки оповідань, нарисів, новел, повістей, критичних і публіцистичних статей, перекладів, лишила значне за обсягом листування. Частина її творів написана німецькою мовою. З них лише деякі були надруковані в періодичних виданнях; 1901 року вони вийшли окремою книжкою під назвою «Kleinrussische Novellen».

Найкращі твори письменниці вийшли в перекладах багатьма мовами, зокрема слов'янськими.

3. Модерністський образ людини в однойменній повісті Ольги Кобилянської

Історія написання

1887 р. з'являється оповідання «Вона вийшла заміж», присвячене Наталії Кобринській, відомій у Галичині письменниці й громадській діячці, ініціаторові створення Товариства руських жінок, яке розгорнуло широкий феміністичний рух.

1891 р. в селі Димка на Буковині Ольга Кобилянська пише повість «Людина» як досконало перероблену редакцію оповідання «Вона вийшла заміж».

1894 р. повість вийшла в журналі «Зоря».

Характеристика

Характерною особливістю мови повісті О. Кобилянської є її образність, емоційність. Особливу насолоду приносять читачеві

описи Буковинської природи. У тканину розповіді органічно вплітаються роздуми героїні про вплив музики на почуття людини.

Твір багатий на діалоги, які часто переростають у монологи, де герої висловлюють свої погляди на проблему жіночої емансипації. Один із найпрекрасніших діалогів – прощальна бесіда закоханих Олени та Стефана.

У творі багато порівнянь, які підкреслюють емоційний стан головної героїні у ворожому їй оточенні. Олена порівнюється зі спійманим орлом, гнали її, «наче яку небезпечну дику тварюку», «мені здається так, немов тій собаці».

У центрі повісті молода дівчина Олена Ляуфлер – головна героїня, яка довго опирається намаганням міщанського середовища звести її до звичайного на той час для жінки становища – безсловесної рабині.

Обмежені у своїх поглядах інтересами власного благополуччя, представники цього середовища не живуть, а животіють – бездумно й безглуздо. Усяке намагання піднятися над «шлунковими» інтересами розглядаються в цьому середовищі як пусте й шкідливе мріяння.

Тим яскравішим постає на їхньому тлі образ Олени, сильної й цільної особистості. Серед цього оточення вона виділяється різнобічними інтересами, художнім смаком, тонким розумінням мистецтва. Вона бачить своє місце поряд з чоловіками в прогресивному поступі суспільства. Олена багато читає, тонко відчуває красу в природі, людині, мистецьких творах.

Її гнітить оточення обивателів, вона прагне до високодуховного, цілеспрямованого життя, до незалежності. Батько – лісовий радник, обмежена мати, гульвіса-брат: усі намагаються довести Олені, що жінка має бути тільки доповненням й окрасою чоловіка.

Олену підтримує тільки студент-медик Лієвич, який начався в Швейцарії та привіз звідти нові погляди на суспільне життя, на місце жінки в ньому. Але студент помер, батька звільнили з роботи, брат застрелився, повдовіла й повернулась додому сестра Ірина, приїхала й молодша сестра Геня. Родина переїжджає до села, орендує там землю та тяжко працює.

Але й це пристановище виявилося ненадійним. Господар землі вирішив продати її, а новий намірився газдувати сам. Олена прагнула щось придумати, знайти вихід, адже вона, як найсильніша, узяла на себе весь тягар відповідальності за рідних. І зважилася пожертвувати собою, вийшовши заміж за багатого, але нелюбого чоловіка.

Аби досягти своєї мети, дівчина влаштовує справжні «лови» на заможного лісничого Фельса і робить це досить вправно, у душі ненавидячи себе за таку поведінку.

Людина! Що хотіла підкреслити письменниця цим новим заголовком твору? Чи те, що тут присутня Людина у високому розумінні цього слова? Чи те, що людина – це особистість, з усіма властивими їй сильними та слабкими якостями? Або що людина – Боже створіння, слабке й нездатне опиратися зовнішнім обставинам? На ці питання немає певної відповіді, проте заслугою письменниці є те, що вона створила правдивий, повнокровний художній образ, а не схему чи символ.

Дівчина вивчає свого майбутнього нареченого уважно, шукає в ньому те добре, що викликало хоча б повагу замість любові. Вона прагне до жіночого щастя (однак лише з чоловіком, що переймається її поглядами); вирішує наблизити до себе Фельса і в той же час підсвідомо намагається віддалити час освідчення; панічно боїться свого майбутнього, але має твердий намір здійснити задумане. Зворушливою є сцена прощання Олени з листами Стефана Лівича, найдорожчим, що в неї залишилось.

Ольга Кобилянська стверджує, що жінка – неповторна особистість, яка має право вибору, можливість чинити так, як підказує їй серце. Вона людина!

Повість «Людина» є сміливим і пристрасним протестом проти рабського становища жінки в суспільстві.

4. Феміністична спрямованість оповідань «Некультурна», «Природа», «Битва»)

У німецько- й україномовному варіантах відоме оповідання «Природа» (1895) написане на основі вражень від виходів у гори, отже, автобіографічне. Показуючи зустрічі міської панночки й

гуцульського легіня серед пишної карпатської природи, заглиблюючись у психіку героїв, письменниця відтворює відмінність між ними, зумовлену умовами виховання дівчини й нічим не спотвореним життям сина диких гір. Хоч життя гуцула зовні одноманітне, проте в ньому більше змісту, ніж у вилощених, проте внутрішньо порожніх містечкових паничів. Така ідея оповідання відтінюється й пейзажними описами. Героїня зізнається, що в горах набиралася сили й терплячості, святкувала свої «золоті години побіди», коли вибиралася на небезпечні, стрімкі скелі.

Оповідання «Некультурна» також багатоаспектне. Авторка своїм твором доводить, що в українців існує так званий вроджений аристократизм та інтелігентність, які не мають прямого зв'язку з родоводом й освітою. Параска – звичайна гуцулка, але чи не найкраща представниця народу, серед якого виросла й увібрала в себе усе, що він створив за багато століть свого розвитку, усе, що можна вмістити у багатозначне слово «культура». Твір багатий на містичні й нераціональні елементи: ворожіння, віщі сни, символи тощо. Героїня щиро вірить у свою долю, яка вже заздалегідь визначена, вірить у своє щастя, яке їй колись наворожив старий дід, але снам довіряє лише «добрим».

У «Некультурній» часто трапляється позареальне «щось», на яке багата містична подорож Параски. Усе, що траплялося героїні під час цієї подорожі, було ніби з потойбіччя: і ліс, і потік води, і «чортівський млин». Місяць, один з найуживаніших Ольгою Кобилянською символів, у «Некультурній» подається втіленням світлого, реального, позитивного. Як і Марія з повісті «Земля», Параска ставить до слова як до матеріальної, дієвої сили, її прокльони досягають своєї мети. Реалістичне, ледь романтизоване, з ознаками символізму концептуальне світобачення письменниці, закорінене в глибини української ментальності загалом і жіночої зокрема, зумовило появу низки творів з «подвійним» семантичним полем, де поряд з власне реальною площиною існує ірреальна.

Новела «Битва» (1896). Подано одухотворені картини гірської природи. Знищення промисловою фірмою могутнього лісу в Буковинських Карпатах передано з винятковою силою художньої персоніфікації.

Перший удар сокири по старій смерці покотився луною підгір'ям. Дереву спочатку затамували дихання, а потім між ними прошелестів «стривожений шепіт, зітхання, врешті піднявся шум, немов від вихру». Голоси дерев наповнили повітря, що «аж ставало лячно», піднялися під хмари, «загуркотили бурею». З неба досипалися «тяжкі краплі дощу», блискавиці «летіли в смереки», а «грім пробував розсаджувати гори». Як бачимо, Кобилянська майстерно використовує прийоми імпресіоністичної образності, чим досягає глибшого реалістичного змалювання трагічної картини загибелі лісу. Сили природи не зупинили вбивць: одне за одним падали столітні дерева, гори були «обсіяні їх трупами», «одні коло одних, голова об голову, групами або одне верх другого».

Донесенню задуму письменниці до читача сприяє жанрово-композиційна структура твору. Новела складається з дванадцяти фрагментів, кожний з яких несе самостійне образне навантаження, водночас розділи органічно поєднані емоційною тональністю. Тому й відносила Леся Українка «Битву» до «симфонічного» жанру, де змальовані картини постійно супроводжуються ліричними відступами. Персоніфіковані пейзажні описи й душевні переживання автора зливаються в новелі «в одну нероздільну гармонію».

Новела й сьогодні не втратила виховного значення: це один з кращих творів, що всім своїм пафосом спрямований на захист природи. «Битва» справедливо вважається перлиною лірики в прозі, одним з найкращих зразків цього жанру у всесвітньому письменстві.

5. «Апостол черні» як перший твір національного спрямування

Історія видання роману

Роман «Апостол черні» – останній великий твір Ольги Кобилянської, написаний протягом 1921-1926 років, він не був опублікований в Україні в радянський час.

Складні та неоднозначні події в житті народу, труднощі особистої долі письменниці, а також катаклізми в історії України, яка після трагедії жовтневого перевороту «залишилася обкраденою і розшматованою» – усе це не могло не позначитися на процесі

написання твору, особливостях зображення ментальності головних героїв.

У Празі було надруковано 1926-1928 роках першу частину роману в еміграційному українському часописі «Нова Україна», який видавав Микита Шаповал.

Одночасно з Праги О. Грицай надсилає примірники «Нової України» із публікацією «Апостола черні» М. Білячу в Харків для подальшого видання в Україні.

Незважаючи на все, О. Кобилянська продовжує свою роботу. Хоч вона вже була занадто важкою для неї, готує роман до друку у Львові.

Послідовна прихильниця феміністичних ідей, О. Кобилянська дещо відходить від них задля втілення своєї концепції головного героя Юліана Цезаревича (його іменем, до речі, і називався перший варіант твору).

Ясно, що й сама символічно-біблійна назва роману – «Апостол черні», а найголовніше, – його проблематика, тема апостольського служіння рідному народові, українська національна ідея, – усе це відлякувало укладачів радянських видань творів письменниці. Невідповідність головної ідеї роману засадам соцреалістичної літератури тоталітарного суспільства спричинила, з одного боку, те, що його просто замовчували, а з другого – відмовляли в ідейно-художній вартості. Утім, читач зміг відкрити для себе світ останнього великого твору О. Кобилянської тільки в часи української незалежності.

Аспекти вираження проблеми виховання у художньому світі роману «Апостол черні». «Апостол черні» Ольги Кобилянської як зразок роману виховання в українській літературі

Роман став підсумком не тільки національно-ідеологічних, а й виховних шукань О. Кобилянської, у центрі його – проблема виховання особистості народу, нації, піднесення їх до чину державотворення, здобуття незалежності.

За концепцією письменниці, сильна особистість з належним рівнем культури й силою волі повинна бути зразком людського

характеру, основою суспільної праці й боротьби, підвалиною держави, яка потребує і провідника, і тисячі робітників. Ольга Кобилянська дотримувалася того, що досконала особистість не з'являється раптом, а постає внаслідок цілеспрямованих виховних і самовиховних зусиль, довершується в поколіннях. Письменниця порушує перед читачем дуже актуальні й сьогодні проблеми: суспільного обов'язку, кохання і зради, злочину і кари, справедливості та виховання.

Очевидною є роль батьків у формуванні характеру дитини, передачі її культурних традицій етносу. Сім'я, маленька «Україна» «між чотирма стінами», є опорою держави, у ній зберігається життєздатність нації. Найпершими вчителями дитини є батьки, які закладають духовне осердя, уносять у свідомість шкалу цінностей:

У романі виразнішим є образ батька. Він чесний, «ніколи не орудував неправдою», суворий – «не зносить усе слабосильне», сильний – «саме на таких, як він, можна будувати». У «тіні» залишається матір, яка радше є добрим духом сім'ї, «поважна, маломовна і терпелива, (...) зразкова господиня». Вони є тими «дрібними помічниками» великого державного механізму, здатні належно виховати для України дітей, що потребувала «іншого, як досі, чоловіка, іншу жінку». Тобто людину нового європейського типу, прикметами якої будуть шляхетність, мужність, національна свідомість, як того вимагала історична доба на арену суспільного життя мали вийти «джентльмени, спартанці і українці», – так визначила цей ідеал письменниця. Щоби здобути «украдену батьківщину».

Становлення особистості нового типу Ольга Кобилянська намагалася показати в романі, пропонуючи певну виховну модель і її результати.

Найбільша увага зосереджена на **Юліанові Цезаревичі**, його вихованні, становленні. Юліан, як нащадок давнього українського роду, успадкував кращі й гірші його прикмети. Кращі треба удосконалювати, гірших – позбуватися. Найгірші, як видається, нездатність долати труднощі й, головне, слабовілля, що звело в могилу діда. Це якість, яку треба побороти, витравити – за переконаннями Максима Цезаревича. Він, як син свого батька,

перейняв її також, тому капітан Цезаревич заповідав: «Виточіть з нього граніт, бо нам треба сильних. Видеріть з нього серце, нехай не знає сліз». Бабуня віддала онука у ворожі руки Альбінського, який застосував до нього ворожі жорстокі засоби, зарання вчив молота і ковадла. Свого сина Максим виховував подібними методами, бо інших, очевидно, не знав чи вважав недієвими. Відмінність у тому, що Максима карала чужа рука, він же таким не зовсім гуманним чином намагався в синові виробити якості, що дозволяють гідно пройти життєві випробування, не зганьбити своє ім'я недостойним вчинком якраз через слабосилля.

Юліан виріс терплячим, бо був вихований змалку залізною, шанує свого батька Максима, але в той же час рішуче виступає проти його необмеженої влади в сім'ї. Захищаючи сестер від батьківського карбача, він, «як молодий тигр, ускочив знадвору через вікно, ... крикнув з обуренням і стиснув, мов кліщами, батькові руки... – Доки гадаєте нас тиранізувати?» Юліан навіть зважується нагадати батькові про його відповідальність перед дітьми, що рівна боговідповідальності: Лише прочитавши спогад-сповідь Максима Цезаревича, син збагнув причини, що спонукали батька до таких дій, простив і примирився з ними. Жорстокість не може бути методом виховання, що й показує письменниця, проте вимогливість, до певної міри суворість, вона не відкидала.

Методи батьківського виховання були спрямовані на гартування характеру, волі, а здисциплінована воля є запорукою міцного морального здоров'я людини. Однією з необхідних умов кристалізації волі є вміння опановувати себе, керувати емоціями і бажаннями, до чого спонукає Юліана Максим.

Застерігає сина-юнака Максим Цезаревич ще від двох речей: боргів і гри в карти. Пізніше від цього застерігає Юліана й отець Захарій:

Батьківська педагогіка віднайшла свій прояв у дорослому житті сина. Юліан свідомий своєї приналежності до української нації, а національна свідомість (успадкована від батька) зрівноважує його характер, стабільний у своїх рисах. Щоб людська особистість була гармонійною, треба забезпечити поєднання розумового, психічного й фізичного розвитку, що й ілюструє на прикладі Юліана

письменниця. У гімназії він був кращим, у неповних п'ятнадцять заробляв уроками слабшим учням; вивчав музику, літературу, іноземні мови; займався спортом, «проявив себе у гімнастичних вправах, у борні, плаванні»; опановував професію, «мав охоту до столярства». Та найбільше вабили його «філологія та старинний світ», а ідеалом були великі мужі грецьких і римських часів.

Як і в багатьох своїх творах, Ольга Кобилянська використовує матеріали з життя родини Кобилянських, особливо з життя попередніх її поколінь. Письменниця з притаманною їй витонченістю і вимогливістю відтворює характерні риси батька Юліана Яковича в образі Максима Цезаревича, а старшого брата Юліана, який помер 1922 року, невдовзі після початку роботи над романом – Юліана Цезаревича.

Юліан Кобилянський був філологом за освітою, ерудованим науковцем, який 1907 року видав у Чернівцях укладений ним «Словарець до Г. Юлія Цезаря війни з малійцями». Юліан постає перед читачами майже довершеною особистістю, головною метою виховання, розвитку розкриття потенціалу якої було служіння народові задля добра. Аби особистість героя набула логічної цінності, письменниця проводить його через випробування вибором життєвого шляху. Юліан амбіційний, що зумовило його намір вступити на «філологію всупереч батьковій пропозиції стати священником». Але необережний вчинок (за моральною шкалою Максима (і сина також) – «злочинство») змінив його життя, а провина, що вимагала спокути, вивела на стежку «апостола черні». Сумлінно й чесно, як і отець Захарій, він би виконував свої обов'язки, ніс світло культури й освіти в народ, бо вже самостійно зумів побороти гординю, удосконалився, налаштувався на щоденну, часто невдячну працю. Доля вдруге все змінила. Він став офіцером, «апостолом меча», войовником не зі сліпою скаженістю, а еллінською мудрістю і духом. У виховній програмі письменниці поєдналися духовність і здатність виборювати свободу, захистити себе й Батьківщину військовими засобами, реалізувалась ідея необхідності обох чинників для становлення й процвітання нації.

Беручи до уваги загальне виховання Юліана (патріотичне, фізичне, розумове, моральне) варто звернутись і до поглядів героя на

сім'ю, сімейне виховання, основою якого є загальносоціальна та моральна підготовка.

Загальносоціальна підготовка – це виховання правильного розуміння дорослості, почуття відповідальності за свої вчинки, самостійно ухвалювати рішення з життєво важливих питань; виховання бережливого ставлення до свого здоров'я і піклуватись про здоров'я інших, уміння вести тверезий спосіб життя.

Моральна підготовка теж відіграє не менш важливу роль. Вона містить готовність будувати сім'ю і набувати рис сім'янина (доброти, чуйності, ніжності, турботливості, доброзичливості, терплячості, принциповості, вміння слухати й розуміти іншу людину, вірності й обов'язковості); виховання почуттів честі та гідності, критичного ставлення до неправильних установок стосовно протилежної статі – негативізму, споживацтва, байдужості тощо.

Ще задовго до одруження Єва і Юліан обговорюють різні питання. Зокрема цікавим є погляд Юліана на те, якою повинна бути дружина: «Я не хочу рабині. Я не люблю рабства». Єву він хоче бачити «освіченою жінкою, українкою». Як справжній син, вихований в справжній українській сім'ї, мріє він і про своє власне «домашнє огнище». Юліан же у відвертій розмові з Євою прагне довести, що емансипація не повинна зрівняти жінку з чоловіком, а передбачити такі умови, у яких вона почувала б себе якнайкраще, не будучи двійником власного чоловіка.

Письменниця так будує сюжетні колізії, що Юліан Цезаревич кидає священичий сан і, не висвятившись, вступає до війська, стає апостолом меча. Герой волею автора одружується з Дорою Альбінською, жінкою, вихованою в повазі й любові до української нації. Кобилянська доводить його до критичної межі в історії України – створення Української держави; Цезаревич – офіцер українського війська.

Закінчення роману досить символічне: «коли Юліан Цезаревич приїхав одного дня додому, перші слова Дори були:

– А Україна?

– Вона є. І як ми самі її не запропастимо, то сповняться слова старого Гердера, що пророчив нам долю Греції, завдяки гарному підсонню, веселій вдачі, музиці та родючій землі».

Жіночі образи роману як засіб вираження ідеї твору

У романі перехрещуються з собою два роди, дві нації, дві крові, коли дивитись на справу з погляду науки расовості. Найвизначніші жіночі постаті в романі – це «мішанці» українців і поляків з перевагою котроїсь крові. На Буковині мішані подружжя до війни були звичайним явищем.

У Дори перемагає українська кров, у Єви – польська. Єва виховується в попівській родині. Але духом сім'ї повністю не переймається. У житті священника, на думку дівчини, є багато середньовічного, а це не для неї. Мрійлива, полохлива, піднесена, непристойна з поривами, вона виросла в любові та опіці батьків та родичів. Далі письменниця повертає нас до образу Єви. Вона здивована, коли дізнається, що сестри Юліана читають молитовники. Сама ж Єва читала Брюхнера („Kraft und Stoff”), Дрепера, захоплювалася античною історією. Здається, це мало б формувати міцні підвалини національно-прогресивного світогляду. Однак Єву це приводить до бездоріжжя, незрілого сприйняття тогочасних «модних» ідей, далеких від національного духу. Живучи в Покутівці, прагнула бути лікарем, піклуватись про хворих і нещасних, бути корисною, а також вилікувати бабусин «блуд». У місті вона навіть бачила лікарку-окулістку, яка викликала в Єви щире захоплення. Дівчина надзвичайно імпульсивна. «Коли раз чого розпалиться – необчисленна». Без особливих вагань вона першою освідчується Юліанові в коханні. У ній є щось, можливо, від давньої жриці. У поведінці Єви відчувається позадемонстративність, штучне прищеплення собі чоловічих рис і налаштованість на «чоловічі» вчинки. Далося взнаки виховання Єви, ті впливи, що йшли від Орелецької, жінки розпущеної, пройнятої почуттям шляхетської погорди до народних мас. Переступ моралі (а ще в ті часи!) не бентежить дівчину анітрохи. Безвідповідальність, легковажність, «кров Альбінських у другому коліні» не дають змоги навіть збагнути до кінця, що вона накоїла. А коли бентежить її тяжко переживає моральне падіння дочки вся сім'я, Єва поводить зухвало.

Зроблений Юліаном негідний вчинок змушує прийняти важливе рішення – стати священником, усупереч власним планам і мріям. Вибір майбутнього фаху Юліана призводить до розриву

заручин із Євою, яка не приймає традиційної ролі майбутньої попаді. Дівчина ніколи «не орудує неправдою», як говорить про неї батько, навіть тоді, коли ця правда для когось прикра. Тут варто згадати сцену, коли Єва зневажливо відгукується про попівський сан: Вона заявляє, що після його занять богослов'ям, від нього віє «мертвечиною». Розрив з Юліаном стає фактично розривом із власною сім'єю, культурою та традицією.

Подружжя Захаріїв – благочестива старосвітська сім'я. Отець Захарій – ідеальний душпастир. Його дружина – природжена попадя. Вона переконана, що Єві, як майбутній попаді, медицина не потрібна (на селі можна лікуватись домашніми ліками). Вона намовляє Єву навчитися старосвітських для жінки занять: прясти, ткати, господарювати в полі, ходити коло худоби. Одне слово, повернутися на традиційний шлях і облишити думки про фахову освіту.

Отже, Кобилянська фактично відкидає ідеали жіночої емансипації, платонічної дружби-комунікації, а меланхолію «високої» фемінної культури підмінює героїчним ідеалом матері-виховательки, яка може навіть «заступити» батька. Але Єва у своїх переконаннях тверда й свої наміри не покидає. До останньої хвилини о. Захарій не давав згоди Єві на від'їзд до Швейцарії. Юліан, як наречений дівчини, пристає на рішення Єви. Підтримку вона знайде в бабуні Орелецької, яка хоч і старша від Євиних батьків, проте «модерніша» у поглядах. Вона визнає для жінки лікарювання та вчителювання. Проте всякий інший факс існує, за її словами, лише для того, щоб «безголов'я» стало більше. Але лише цим життя жінки не обмежується. І Орелецька, при всій своїй «модерності», онуку Єву прагне переконати, що призначення жінки «передовсім – вийти заміж, дбати за домашню господарку, за чоловіка і виховувати гарних дітей». І вона виїздить за кордон на студії. Рідна дочка пішла шляхом зради, покинувши рідний «попівський поріг». Виїхавши на навчання, побачивши здобутки та переваги Європи, змінила погляди. Підпавши під вплив «чужоземного елемента», почала бачити на батьківщині лише темноту й убогість. Для неї вже недостатньо культурне було українське середовище, у якому вона виросла, бо в ньому не було «панськості», якої вимагала кров бабуні. Чужина поглинула Єву, «вона забула, що від коренів відірватись

не можна, бо опиниться сама-самісінька, як серед пустелі». Ось і фінал у стосунках Юліана і Єви: дівчина одружується з варшав'янином і стає Єва Кава. «Чужина пожерла її духовну приналежність», – так пояснює собі вчинок Єви Юліан.

Таким чином, ниточки Єви обірвалися з Батьківщиною. Дівчина не приїздить навіть на похорон бабусі та батька. Як бачимо, бабусине виховання Єви дало свої плоди. І навіть батьки не змогли стати цьому на заваді.

Після всіх подій, розчарувань і зневіри в життя Юліана знову входить жінка – Дора Могиленко (Вальде). Дора була повною протилежністю Єві, хоч обидві належали до родини Альбінських: Єва була справжньою онукою пані Орелецької, а Дора – онучкою тієї бабусі, що «залишилась вірна своему народові» (тобто українському) і відродилась у ній. Дівчина успадкувала від Мані Обринської «біблійну лагідну вдачу», яку вона ще більше розвиває, навіть залюбки опановує старосвітські види праці: вчиться прясти, прати білизну біля ріки та інше. Поза всяким сумнівом, Дора наділена великою авторською симпатією. Щирість, простота та жертовність – визначальні прикмети характеру Дори. А тому й стосунки з Юліаном мають іншу основу, ніж стосунки Юліана з Євою. Юліана вражає те, що Дора була заміжною всього три години, і роками берегла пам'ять про покійного чоловіка, а Єва його, живого, забула напрочуд швидко.

Шлях до зустрічі й любові Юліана та Дори дуже непростий. Над ними тяжить прокляття, це діти двох ворожих родів. У події втручається якась містика, фатум, надприродня сила. Якийсь час Юліан не довіряє Дорі, бо вона з роду Альбінських, а він уже пізнав вдачу цих людей: Але з часом і його зворушують високі прикмети душі дівчини. Маючи особливий дар бути жертвовною, молода жінка в той же час героїськи відстоює право на вільний вибір супутника життя поза межами соціальної та національної приналежності. Вона рішуче відвертає намагання своїх родичів влаштувати її подружжя. А коли Альбінський виступає проти шлюбу з Юліаном Цезаревичів через те, що він українець і бідний, Дора зважується навіть піти з життя (дівчина прострелює собі руку), виявивши у такий спосіб незгоду із родинною владою.

Дора спокутувала гріхи Альбінських перед українським родом Цезаревичів і своїм богоугодним життям зняла родове прокляття з роду Альбінських, чого не захотіла, або побоялася Єва. Народжений від цього шлюбу син – українець, правнук Альбінського, урешті-решт примирить ворожі родини.

Роману притаманні такі особливості:

- елементи сюжетної структури роману (хибні погляди та помилки при виборі друзів, обранні професії, життєвих орієнтирів, розчарування в коханні, у сталих традиційних цінностях, інтелектуальні та моральні крайнощі, у яких він випробовується на міцність);

- будування сюжету на основних та неминучих моментах усього життєвого шляху героя (народження, дитинство, роки навчання, шлюб, улаштування життєвої долі, праця та справи, смерть);

- трактування людського характеру;

- еволюція особистості.

У творі письменниця розвиває громадсько-інтелектуальний тип особистості й окреслює образ «нового героя», Юліана Цезаревича, у характері якого індивідуалістичне начало природно та гармонійно поєднується з поняттям громадського обов'язку, що не тільки суперечить його найважливішому життєвому принципу – свободі особистості, а є невід'ємною складовою його життєвої позиції. Герою притаманна висока національна свідомість, загострене почуття особистої відповідальності за долю свого народу, нації, за її духовне, політичне та економічне зростання. Він здатен на самопожертву заради громадських, національних інтересів та ідей.

Письменниця приходять до створення своєрідного ідеалу, громадсько-політичного типу особистості, у свідомості якого зливаються воедино морально-етичні, громадянські та національно-патріотичні цінності.

Отже, у «педагогічній програмі» О. Кобилянської органічно поєднуються такі риси особистості: національна свідомість аж до мислення державницькими категоріями, твердість характеру,

освіченість, джентльменство, любов до своєї мови та нації. У романі йдеться про ідеального християнина, апостола черні, що сіяв христову науку. Юліан Цезаревич намагається ступити на цю ж стежку. Він студіює теологію. Але молодий і сильний, стає офіцером, апостолом меча. У такий спосіб Ольга Кобилянська досить ненав'язливо утверджує ідею української могутності. Нації вона конче потрібна – без армії не твориться історія. У центрі уваги авторки – образ небезпечної інтелігентної жінки, що змагається за свою незалежність і людську гідність, за право на повноцінне, духовно багате життя. Авторка говорить про необхідність реформування жіночого виховання в інтелігентських родинах на основі природних принципів свободи кожної особистості й рівноправності чоловіка та жінки на освіту, працю й вільний духовний розвиток.

Таким чином, роман О. Кобилянської «Апостол черні», у якому авторка простежує тернисті шляхи й долі, настрої та змагання українців, прагне окреслити позитивний ідеал героя, борця за державність України, у єдності його моральних і національних поривань, став своєрідним духовним заповітом українському народові, вистражданим і глибоко осмисленим письменницею.

Питання для самоконтролю

1. Окресліть головні риси феміністичного руху в Україні.
2. Хто започаткував феміністичний рух в Україні?
3. Під впливом кого О. Кобилянська звернулася до написання творів українською мовою?
4. Окресліть особливості її творчості.
5. У чому полягав фемінізм її творів?
6. Чим відрізняється її феміністична проза від драм феміністичного спрямування Лесі Українки?
7. Поясніть назву повісті «Людина».
8. Зіставте образи Олени Ляуфер («Людина») та Параски («Некультурна»).
9. Поясніть назву роману «Апостол черні».
10. Окресліть порушені в романі питання виховання свідомого українця.

Семинарське заняття Імпресіонізм новел М. Коцюбинського

План

1. Особливості прози М. Коцюбинського.
2. Специфіка жанру та семантика кольору в новелі «На камені».
3. Імпресіоністичний малюнок в етюді «Цвіт яблуні».
4. Світоглядно-художня еволюція М. Коцюбинського в оповіданні «Лялечка».
5. Відображення психології маси в новелі «Сміх».

Література

1. Авксентьева Г. А. Імпресіоністичне образотворення Михайла Коцюбинського та Олеся Гончара. *Проблеми сучасного літературознавства: зб. наукових праць*. Випуск 3. Одеса: Маяк, 1999. С. 164 – 168.
2. Вовк В., Коцюбинська М., Корнієнко Н. Українська література ХХ ст. Михайло Коцюбинський. Що записано у книгу життя. Харків: Фоліо, 1994. С. 9 – 26, 538, 540.
3. Гнідан О. Д., Семенюк Г. Ф., Гаєвська Н. М. Історія української літератури. Кінець ХІХ – початок ХХ ст. У двох книгах. Книга 1. Київ: Либідь, 2005. С. 303 – 310, 329 – 331.
4. Гончар О. Т., Загребельний П. А., Олійник В. І. Михайло Коцюбинський. Хвала життю. Київ: Дніпро, 1991. С. 5 – 52.
5. Гром'як Р. Т. Літературознавчий словник-довідник. Київ: Академія, 1997. С. 21, 259, 300 – 301, 416 – 417, 546 – 548.
6. Дзеверін І. О., Гончар О. Т. Михайло Коцюбинський. Твори в двох томах. Том 2. Повісті та оповідання (1907 – 1912). Статті та нариси. Київ: Наукова думка, 1988. С. 419 – 420.
7. Дроботун О. Особливості семантики кольору в другому періоді творчості Михайла Коцюбинського на матеріалі новели «Intermezzo». *Наукові записки. Серія: філологічні науки (літературознавство)*. Випуск 79. Кіровоград, 2008. – С. 193 – 198.

8. Єременко О. Імпресіонізм в малій прозі Михайла Коцюбинського й Олексія Плюща. *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах: зб. наукових праць*. Випуск 3. Київ, 2002. С. 94 – 102.
9. Корвін-Пйотровська Д. Проблеми поетики прозового опису / Перекл. з польської Зоряна Рибчинська. Львів: Літопис, 2009. 208 с.
10. Коцюбинський М. Твори в трьох томах. Том другий. Київ: Дніпро, 1979. 290 с.
11. Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ – початку ХХ ст. – Проблеми естетики і поетики. Київ: Зодіак – ЕКО, 1995. 304 с.
12. Кузнецов Ю. Напоєний соками багатющої землі своєї. *Українська мова і література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах*. 2001. № 5. С. 25–40.
13. Островська А. С. Співвідношення ціннісних позицій автора і героя в імпресіоністичній малій прозі М. Коцюбинського. *Вісник Донецького університету: Гуманітарні науки*. 1998. № 2. С. 131–138.
14. Поліщук Я. І ката, і героя він любив... Михайло Коцюбинський. Літературний портрет. Київ: Академія, 2010. С. 59 – 67, 83 – 86, 91 – 95.
15. Підгородецька І. Ю. Асоціативно-образне поле КРАСА в контексті української літератури для дітей (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01. Харк. нац. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди Харків 2011. 19 с.
16. Присяжна Т. Прийоми імпресіоністичної поетики у повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків». *Мандрівець*. 2004. № 5. С. 64–65.
17. Радишевська М. Новий довідник. Українська мова. Українська література. Київ: Казка, 2005. С. 649, 662 – 665, 837 – 838.
18. Саяпіна Т. Хронотоп дороги в контексті імпресіоністичної поетики Михайла Коцюбинського. *Актуальні проблеми сучасної філології. Сер. Літературознавство*. Рівне, 2001.

- Вип.10, спец. Український модернізм зі столітньої відстані. С.184–187.
19. Франко І. Я. На вічну пам'ять Котляревському. *Зібрання творів у 50 т.* Київ: Наукова думка, 1988. Т. 35. С. 227–232.
 20. Черненко О. Михайло Коцюбинський – імпресіоніст: образ людини в творах письменника. Мюнхен : Українське товариство закордонних студій «Сучасність», 1977. 143 с.
 21. Чикаленко В. Спогади про Михайла Коцюбинського. *Літературно-науковий вісник: український місячник літератури, науки й громадського життя.* Київ: Друкарня Акціонерного Товариства «Петро Барський у Києві», 1917. Т. 67. № 2–3. С. 168–178.

Завдання для самостійної роботи

Виписати імпресіоністичні елементи новел «Лялечка», «Цвіт яблуні», «На камені», «Сміх», «Невідомий», «Хвала життю», «Подарунок на іменини».

Теоретична база лекції

Імпресіонізм (фран. Impression – враження) – напрям у мистецтві, який основним завданням уважав ушляхетнене, витончене відтворення особистісних вражень та спостережень, мінливих миттєвих відчуттів та переживань. Сформувався у Франції в другій половині XIX століття, насамперед у малярстві (назва походить від назви картини К. Моне «Імпресія. Схід сонця», 1873). Його представники основним завданням уважали найприродніше зобразити зовнішній світ, витончено передати свої миттєві враження, настрої.

Імпресіонізм на межі XIX – XX ст. став вагомим компонентом європейського письменства. Однак у літературі імпресіонізм не знаходив такого програмового характеру, як у малярстві, не мав свого окремого угруповання, наближався то до натуралізму (у прозі), то до символізму (у поезії). Його представники змальовували світ таким, яким він видавався в процесі перцепції. Ставилось за мету те, яким видавався світ у певний момент через призму суб'єктивного сприйняття. Це зумовило функціональні та композиційні зміни

опису: опис став епізодичним, фрагментарним, суб'єктивним. Імпресіоністичні тенденції викликали також зміни в характері оповіді епічних жанрів: вона певною мірою ліризувалася, що спричинило піднесення ролі й розширення функції внутрішнього монологу.

Акварель (франц. aquarelle, від лат. aqua – вода) – короткі, фрагментовані літературні твори (образок, етюд), асоційовані з малярством, коли безпосереднє враження передається в тонких пластично-зорових образах

Портрет (від французького *portrait* – портрет, зображення) – у літературному творі змалювання зовнішності персонажа: виразу обличчя, постаті, ходи, одягу, манери триматися, характерних жестів тощо. Основне його призначення – дати читачеві зорове уявлення про дійових осіб. Портрет у літературному творі є одним з найважливіших засобів творення художнього образу й має відбиток авторської індивідуальності

Етюд (франц. *etude* – вправи, вивчення) – у малярстві, графіці, скульптурі – твір, що має на меті глибше опанування митцем зображуваної природи. У літературі – невеликий за обсягом, переважно безсюжетний твір настроєвого характеру («Цвіт яблуні», «Невідомий» М. Коцюбинського, «Дорога» В. Стефаніка, «Три зозулі з поклоном» Гр. Тютюнника та ін.). Поряд з поняттям етюд уживаються його термінологічні синоніми – «студія», «образок», «шкіц» (ескіз), що вказують на свідому незавершеність твору, на оте «ледь-ледь», що робить його привабливим

Новела (від італійського *novella*, буквально – новина) – малий епічний жанр художньої літератури. Динамічна інтрига, напружений сюжет, несподівана розв'язка – ось риси, які підкреслюють істотну різницю між оповіданням та новелою. У новелі замість колишніх описів, притаманних оповіданню, головну роль відіграють «внутрішні, душевні конфлікти та катастрофи

Саспенс – особливий стан хвилювання, тривоги, напруження, який постійно наростає, робить глядача ніби живим учасником подій.

Пейзаж (від французького *paysage*, від *pays* – країна, місцевість) – жанр живопису, який передбачає змалювання картин

природи. У художній літературі – це бачення письменником навколишнього світу природи – неба, річки, озера, поля тощо та його впливу на душу людини. Пейзаж часто є образною паралеллю до душевного стану персонажів. У реалістичних творах пейзажі відіграють значну композиційну роль. Картинами природи розпочинаються або закінчуються нерідко сюжетні перипетії (І. Нечуй-Левицький, М. Коцюбинський, І. Бунін). У пейзажних образах може втілюватися драматична колізія твору

Літературно-художній образ

1) естетична категорія, що характеризує особливий, притаманний мистецтву спосіб творення уявного світу; сформований фантазією письменника світ, тією чи іншою мірою співвідносний зі світом реальним на рівні суспільних, культурних, історичних, психологічних та ін. явищ. Міметичне (наслідувальне) розуміння категорії ЛХО (коли уявний світ визнається за більш чи менш докладне відтворення дійсності в художній формі) розробив ще Арістотель: «Мистецтво є наслідуванням і художнім відтворенням не лише того, що є, і того, що було, але й того, що може бути з вірогідністю або ж з необхідністю» («Поетика»). У сучасному літературознавстві знаходимо широкий діапазон міметичного трактування ЛХО: від розуміння як відображення емпіричного, чуттєвого світу до художньої трансформації лише якоїсь сторони, окремої реалії чи фрагмента дійсності, що існує поза літературним твором;

2) семантична (значеннева) трансформація слів у художньому тексті, коли об'єктивному мовному значенню слова (слів) надається специфічне художнє значення, відбувається «семантичне зрушення», що дає змогу по-новому, з несподіваного боку розглянути предмет чи явище. Це розуміння ЛХО поширюється на тропи. Специфіка ЛХО зумовлена природою літератури як виду мистецтва. Оскільки матеріалом літературного твору є не речова субстанція (бронза, мармур, фарби і т. п.), а система знаків, мова, то ЛХО не має такої наочності, як, наприклад, образ у малярстві. ЛХО містить різнопланові елементи, природний наочний зв'язок між якими опосередкований. Вони взаємопроникають, переходять один в одного, змінюють звичне, усталене значення слова

Цікаві факти про М. Коцюбинського

1. Літературний дебют Коцюбинського провалився. 1884 р. Михайло написав оповідання «Андрій Соловійко, або Вченіє світ, а невченіє тьма», який критики оцінили скептично. А один з них порадив юнакові більше не займатися літературою.

2. Батько письменника працював дрібним службовцем, часто міняв роботу, тому родина довгий час фактично «кочувала», переїжджаючи з місця на місце.

3. 12-річним підлітком Михайло закохався в 16-річну дівчину і, щоб привернути її увагу, вирішив стати «великою людиною», а для цього запоем читав книжки. Під впливом творчості Т. Шевченка й Марка Вовчка, які зворушили юнака до глибини душі, у нього з'являється бажання стати письменником.

4. Після смерті батька Михайло змушений був піклуватися про велику родину з 4 осіб (мати на той час осліпла), тому з молодих років заробляв приватним репетиторством, продовжуючи займатися освітою самостійно.

5. 1882 р. Коцюбинський заарештований за зв'язок з національно-визвольним рухом, а після звільнення поліція встановила за ним таємне спостереження. При цьому його квартиру кілька разів обшукували.

6. 1890 р. у Львові знайомиться з І. Франком, з яким надалі встановлюються дуже добрі стосунки. Крім того, тут Коцюбинський налагоджує контакти з редакціями журналів «Дзвінок», «Правда», «Зоря» і багатьма іншими виданнями Західної України.

7. У будинку класика (Чернігів) постійно збиралися представники творчої еліти України, серед яких були Павло Тичина, Василь Блакитний, Микола Вороний.

8. 1911 р. «Товариство прихильників української науки і мистецтва» призначило Коцюбинському довічну стипендію в розмірі 2000 рублів на рік, щоб він міг звільнитися від служби й повністю присвятити себе творчості.

9. Коцюбинський багато подорожував. Він о'їздив майже всю Європу. Часто бував на острові Капрі (Італія), де лікувався. Там же зустрічався з М. Горьким, а в один час – 1911–

1912 рр. – жив у нього вдома, де написав «Коні не винні» і «Подарунок на іменини».

10. Син Михайло Коцюбинського – Юрій Коцюбинський – відомий політичний, військовий, партійний діяч. Також у нього був син Роман і дві дочки: Оксана та Ірина.

11. Михайлу Коцюбинському присвячені два літературно-меморіальних музеї – у Вінниці та в Чернігові. У Вінниці встановлено пам'ятник класику української літератури.

12. На згадку про Коцюбинського в Україні випущена пам'ятна монета. На честь Коцюбинського названо два селища міського типу: Коцюбинське – у Києво-Святошинському районі Київської області та Михайло-Коцюбинське – у Чернігівському районі Чернігівської області. Також на честь класика названі вулиці в центрі Києва, інших містах України, у Москві (вул. Коцюбинського), а у м. Вінниці – проспект Коцюбинського. Вулиця М. Коцюбинського в Києві

13. 1970 року на кіностудії ім. Довженка знято художній біографічний фільм «Сім'я Коцюбинських».

14. Твори М. Коцюбинського завойовують величезну популярність в Україні й далеко за її межами: їх перекладають багатьма мовами світу, за ними знімають художні фільми: «Кривавий світанок», «Коні не винні», «Дорогою ціною», «Тіні забутих предків».

Інструктивно-методичні матеріали

1. Особливості прози М. Коцюбинського.

1. Михайло Коцюбинський – один з найоригінальніших українських письменників. Він вивів літературу на європейський рівень, урізноманітнив її багатогранними напрямками, серед них і модернізмом. Саме його творчість уперше в українській літературі увібрала в себе імпресіонізм, глибокий психологізм, елементи експресіонізму, неореалізм та інші трендові течії мистецтва й культури того часу.

2. Активно боровся проти застарілих сентиментальних традицій у літературі. Багато в чому завдяки цьому, а також сформованим соціальним і політичним умовам життя, коли

інтелігенція не діяла, «пасивно споглядала життя» після краху своїх націоналістичних і народницьких ідеалів, Коцюбинський приходиться до імпресіонізму – найбільш комфортного для нього напрямку й одночасно творчого методу відображення реальності.

3. На М. Коцюбинського-імпресіоніста й блискучого представника психологізму суттєво вплинули також І. Нечуй-Левицький, Панас Мирний, Гі де Мопассан, А. Чехов, шведські письменники й низка інших відомих літераторів. М. Коцюбинський не раз підкреслював: настав час покінчити з обмеженістю й провінційною тематикою української літератури, традиційним описом сільського побуту; українському письменнику необхідно взятися за теми філософські, соціальні, психологічні, історичні.

4. Уже в ранніх творах Коцюбинського були елементи імпресіонізму, психологізму, а також новий для української літератури «межовий стан» людини, що перебуває у відчаї, наявні сюжети, які ще були тісно пов'язані з сільським життям, але, як зазначають критики, відрізнялися від аналогів куди більш глибоким і багатогранним охопленням теми автором. Це, наприклад, повість «На віру», оповідання «Ціпов'яз», «Для загального добра» та ін.

5. Письменник виявляє величезний потенціал дослідника людських душ, проникаючи в особливості психологічних мотивів тих чи інших вчинків людини.

Особливо яскраво це виявляється в контрасті відображення русифікованого міста, поглиненого жагою до наживи, і українського села, який зберегло первозданну чистоту, з його гармонійним укладом життя, нехай і найвими, але дієвими поняттями про добро і зло («П'ятизлотник», «Помстився», «Ціпов'яз», «По-людськи»).

6. Коцюбинський по-новому відобразив проблеми сучасної йому інтелігенції. Він уперше заявив, що багато в чому невдачі інтелігенції пов'язані зі страхом. Страх як психологічне явище представляв для Коцюбинського особливий інтерес, що знайшло відображення в безсмертному творінні – казці «Хо». Письменник підкреслює, що страх нав'язується інтелігенції з дитинства, а надалі підтримується суспільством, що перебуває в «ненормальному стані». Тому, як уважає класик, інтелігенція така боягузлива за винятком

небагатьох її представників, здатних мислити незалежно, бачити все з об'єктивної точки зору й робити конкретні дії на благо України.

7. Надалі психологічний аналіз у творчості Коцюбинського стає все більш глибоким, у найбільш повній формі виявляючи себе в таких його шедеврах, як «Лялечка», «Поєдинок», «Цвіт яблуні» та ін.

8. Перед революцією 1905-1907 рр. Коцюбинський опубліковує оповідання «Fata Morgana», яке поряд з наступними «Intermezzo», «Persona grata», «Коні не винні», етюдами «Хвала життю», «На острові», повістями «Тіні забутих предків» та ін. стають вершиною творчості письменника.

9. Ще одна неоціненна заслуга Михайла Коцюбинського – значне збагачення літературної української мови. Він привніс власні новаторські елементи в стилістику й манеру подання матеріалу, величезну увагу приділяв словотворчості, часто використовував оригінальні мовні конструкції. І разом з тим усе це відбувалося на основі народної мови, гармонійно й навіть природно з нею зливалось, навіть, як відзначають літературознавці, часом здавалося, що це сама мова еволюціонує.

Михайло Коцюбинський, починаючи літературну діяльність, випробовував свої творчі сили в поезії, перекладах, нарисах, але справжнім покликанням митця стала художня проза.

Його перші твори написані в манері письменників-сімдесятників – І. Нечуя-Левицького та Панаса Мирного. Невдовзі під впливом модерних західноєвропейських авторів він змінює творчу манеру, використовуючи у своїх оповіданнях імпресіоністичні засоби: розлогі описи замінює нотуванням вражень героя, що часом пливають ніби за випадковими асоціаціями, заглиблюється у внутрішній світ людини, розкриває її характер у процесі руху; іноді дійовою особою виводить пейзаж.

Однією з чільних засад імпресіоністичної світоглядної системи є впевненість в тому, що навколишній світ дано людині в її відчуттях, тим самим передача конкретних вражень від того чи іншого окремого образу, сприйнятого митцем, дозволяє йому досягти нічим не спотвореної правди життя. Фіксація чуттєвих вражень, які безпосередньо сприймаються художником, відкриває

широкий простір для вияву суб'єктивного начала в людині й загалом у природі. У літературі імпресіонізм висуває на перший план дух творця, його особистість. Посилюється індивідуалізація мистецтва, відбиваючи красу й розмаїтість життя крізь призму сприймання його окремою особистістю.

Елементи імпресіонізму (зокрема, характерне для нього пленерне бачення, реалізоване найчастіше через метафору, що виконує настроєву функцію) наявні у творах «На камені», «Полюдському», «Тіні забутих предків», «Intermezzo», «Цвіт яблуні» М. Коцюбинського. Тут естетична функція кольорів, світлотіней, звукових барв і тонів, передача різних внутрішніх почуттєвих станів автора домінують над іншими художніми засадами.

Однією з визначних рис творчості Михайла Коцюбинського – зосередження уваги на психологічних колізіях. Після 1901 року провідним жанром малої прози Коцюбинського стала соціально-психологічна новела.

Імпресіоністична проза «потoku свідомості», що здобула своє найбільше поширення саме в період раннього прозового імпресіонізму, її особливості виявилися в жанрових різновидах етюду, новели, ескізу. Форма «потoku свідомості» характеризувалась оповіданням від першої особи, що надавало розповіді підкреслено інтимізованого характеру, концентрацією уваги на гранично загостреному психологічному конфлікті, яким відбувається, здебільшого, у свідомості головного героя, часто між його свідомими та підсвідомими бажаннями. Така форма більш характерна для етюда «Цвіт яблуні» та новели «Intermezzo», в акварелі ж «На камені» виклад йде від третьої особи, але й тут психологічний аспект яскраво виражений у внутрішніх монологax головних героїв.

2. Специфіка жанру та семантика кольору в психологічній новелі «На камені»

Акварель «На камені» – екзотичне оповідання кримського циклу. Важливо зазначити, що акцент у цьому творі не на екзотиці Криму, його народу та традицій, Михайло Коцюбинський зосереджує увагу на психологічному аспекті, хоча й особливої уваги

заслужують неповторні пейзажні описи у всій широті свого імпресіоністичного втілення

«На камені» – новаторський твір у жанровому плані. У нього нескладна фабула, автор зосереджений на внутрішніх думках та настроях героїв, що й становлять сюжетну колізію. Композиція акварелі надзвичайно оригінальна: даючи нібито малюнок з життя, автор жодного епізоду не виносить на перший план, а примушує читача головні епізоди переживати в собі, у своїй уяві. І тут свою особливу роль відіграє вибраний автором жанр.

У цьому виявляється перша риса імпресіонізму: **замість детальних реалістичних описів давати тільки окремі натяки, «плями», що вже показують шлях уяві читача.** Друга ж риса імпресіонізму – **висувати на перший план емоційні переживання героїв**, а не фабулу творів. Письменник робить спробу вийти за межі традиційного оповідання та створити новий жанр – **психологічну новелу**, розвинути свою індивідуальну стильову манеру. Жанрова характеристика цього твору відкриває задум автора: наблизити словопис до живопису. Акварель – одна з найбільш колористичних у прозі того часу, і не тільки українській. У цьому творі письменник ставить перед собою важливе завдання: надати кольору смислової функції.

Образи новели

Образ каменю

Опис села дає зрозуміти, що основа цієї місцевості – камінь, щось грубе, гостре, без будь-яких ознак справжнього життя, де «чорно і голо». Відтак татари, місцеві жителі, не можуть уникнути впливу цієї дикої основи. Автор підкреслює нам всі труднощі: «По голому сірому виступу скелі ліпились татарські халупки, зложені з дикого каміння, з пласкими земляними покрівлями, одна на одній, як хатки з карт. Без тинів, без воріт, без вулиць. Криві стежки вились по каменистій спадині, щезали на покрівлях і з'являлись десь нижче просто од мурованих сходів». Життя на камені не існує, і всі, хто на ньому, приречені.

Образ моря

Описана буря на початку твору вже створює настрій для подальшого прочитання. Її раптове виникнення знаменує швидке

та несподіване розгортання подій для усього життя «каменя»: «Море дедалі втрачало спокій», «...хвиля викидала зо дна моря на берег каміння і, тікаючи назад, волокла їх по дну з таким гуркотом, наче там щось велике скреготало зубами й гарчало».

Образи Алі, Фатьми та Мемета

Алі без роду й племені змушений заробляти, допомагаючи греку, щоб якось жити. Фатьму, дівчину із гір, де лишились рідні й подруги, викупив різник собі в дружини, обірвавши на цьому її життя. Перша зустріч Алі та Фатьми була неминучою, сама доля їх звела. Цю подію ніхто вже для них не загасить, адже розпалене світло в їх очах зустрілось, один в одному вони бачили щось легке, приємне та споріднене. Хто б міг з них подумати, що серед груди каміння вони будуть урятовані надією, яка й помре разом з ними. Цим катом і розлучником стане Мемет. Противний, неласкавий, чужий, як усі тут люди, був для Фатьми її чоловік. Останнє, що перед смертю бачила дівчина, це його: «...налиті кров'ю скажені баньки, що дивились на неї з-за каменя... ». Лиха доля загнала її у глухий кут: «З одного боку було ненавидне море, з другого – ще більш ненавидний, нестерпучий різник », «Вона закрила очі і втратила рівновагу...Татари жажнулись: ця проста і несподівана смерть одкинула їх од Алі», але не минуло багато часу як: «...розкішна голова Алі, з обличчям Ганімеда, билась об гостре каміння і спливала кров'ю ».

Особливості кольорів новели

Колір пісків підкреслює сірість буття цього «каменя», а «ясна блакить» та «м'які синяві тони» – єдина його втіха.

Мікрообраз, винесений у назву, проходить через усю першу частину новели «На камені». Він створює сіре колористичне тло, на фоні якого розгортається сюжетна дія: «татарське село здавалось грудю дикого каміння», «кам'яні оселі», «сонце і камінь», «люди на камені».

Основа села – камінь, а звідси й усі незручності.

Але навіть у такому, наче забутому всіма місці, також трапляються значні та важливі для жителів цього маленького села події: «На великому чорному баркасі, що, здавалося, повертав

до берега, справді звивали вітрила. Вітер надував їх, і вони виривалися з рук, як великі білі птахи».

Тут найсвітліший з колірив – колір вітрил, який слугує гарним знаком, навіть важливим повідомленням (недарма конверт з листом має такий самий окрас) для жителів берегу та гірських районів.

Також додає бурхливості вже потемніле, чорне море: «Море дедалі втрачало спокій. Чайки знімались із одиноких берегових скель, припадали грудьми до хвилі і плакали над морем. Море потемніло, змінилось. Дрібні хвилі зливались до купи, мов брили зеленкуватого скла, непомітно підкрадалися до берега, падали на пісок і розбивались на білу піну».

«На небі сірим павутинням снували хмари. Розгойдане море, вже брудне й темне, насакувало на берег і покривало скелі, по яких потому стікали патьоки брудної з піною води». Буря ще більше підсилює образність описаної картини.

І заключним фактом того, що ця акварель є перлиною імпресіонізму, можна виділити **такі її риси**:

1. Кожна дійова особа показана автором не як фабульна особа, а як символ певної життєвої установи й ідеалогічної позиції, як символ певного життєвого рішення тих самих ідеалогічних питань, які мучать героїв. Автор жодного епізоду не виносить на перший план, а примушує читача головні події переживати у своїй голові.

2. У центрі авторського художнього дослідження – психічні переживання, внутрішній світ героїв, а не фабула твору.

3. М. Коцюбинський найкраще репрезентує імпресіоністичну форму екзистенції – те внутрішнє буття людини, невпізнане, ірраціональне в людському «я», унаслідок чого людина є конкретною, неповторною особистістю.

3. Імпресіоністичний малюнок в етюді «Цвіт яблуні»

У творі майстерно переплітаються тонкі імпресіоністичні малюнки, неповторна мозаїка слухових вражень: «Мені дивно, що я усе помічаю, хоч горе забрало мене цілком, полонило. Я навіть, проходячи повз стіл, поправив фотографію», звуку: «...ходжу вже третю безсонну ніч, чуткий, як настроєна арфа, що гучить струнами

од кожного руху повітря», «А свист не вгаває» і як їх поднує насиченість емоцій, відчуттів. Це допомагає письменникові відкрити читачу тонкий і суперечливий внутрішній світ свого героя, цілу його гаму. Ситуація вкрай драматична: у сусідній кімнаті помирає його дитина, його улюблена донечка: «Там, у жінчиній спальні, вмирає моя дитина». Він нічим не може зарадити і весь перетворюється на «залу очікування», марного чи ні, він й сам не тямить від горя.

Михайло Коцюбинський майстер слова у всій його імпресії. Усе геніальне – просте. Геніальність у тому, що описи чіткі, конкретні, але не розлогі, а вся картина настільки просто та живо сприймається, що читачу не доводиться напружувати свою увагу, адже все й так постає як намальоване – і це вражає.

Бездоганно володіючи новими художніми прийомами, пов'язаними з досягненнями імпресіоністичного мистецтва, Коцюбинський схоплював весь комплекс внутрішніх збудників поведінки персонажів. Тому й психічний процес особистості постає в діалектичній взаємодії свідомості, самосвідомості й підсвідомості. Звідси – та настроєвість, глибинний підтекст, які характеризують художній світ новеліста.

Групи образів етюду «Цвіт яблуні»

Зорові образи

Для головного героя всі речі, на які він звертає увагу, несуть певне смислове навантаження, нав'язане утомою і горем: «Моя лампа під широким картоновим абажуром ділить хату на два поверхи – вгорі темний, похмурий, важкий, під ним - залитий світлом, із ясними блисками і з сіткою тіней. Послана на кушетці й неторкана постіль особливо ріже око». Про втому свідчить постіль, яку кілька днів і не згадують, а звичайна настільна лампа, такий звичний для нас предмет інтер'єру, ненав'язливо звертає нашу увагу на думки героя. Картонний абажур допоміг підкреслити важкий для серця батька контраст, протистояння: світло і тінь, чорне та біле, життя і смерть.

«Я й так бачу все, бачу свою дівчинку, її голі ручки на рядні; бачу, як ходять під рядном її груди, як вона розтулює спечені губи й ловить повітря. Оце мале, звичайно таке дике, тепер обіймає пухкими рученятами шию лікаря й само одкриває рота. Таке

покірливе тепер, котенятко... » – очі горя зробили навіть з надлишком свою роботу. Вони описують останні моменти життя, які б пропусти герою твору і не хотілося б, але й споглядати на те, як смерть забирає найдорожче (і це чудово видно у цьому жажливому двобої, де вже майже вся перемога у кишені, на жаль, не життя) – справа нелегка навіть для справжнього чоловіка.

Хоч горе його забрало цілком, полонило, герой помічає, дивуючись самому собі такі дурниці та дрібниці у цей страшний момент: «Я навіть, проходячи повз стіл, поправив фотографію. О! Тепер симетрично!.. ».

Образи природи

В окрему групу можна виділити образи природи, адже в усіх трьох представлених творах природа дуже тісно взаємодіє як з людиною окремо, так і з її внутрішнім світом, іншим «я», поглиблюючи та увиразнюючи його.

Ніч і море

«За чорними вікнами лежить світ, затоплений ніччю, а моя хата здається мені каютою корабля, що пливе десь у невідомому чорному морі разом зо мною, з моєю тугою і з моїм жахом». Образ ночі овійє все темрявою, а в пітьмі не знаєш чого чекати, адже не видно хто в ній ховається і що взагалі несподіваного може трапитися. Герой уявляє себе в невідомому та безмежному морі. Чи є сенс сподіватися посеред нього на допомогу, або хоча б на щось світле? Таке й ще ціла купа схожих питань зринає в голові батька і, на жаль, усі вони поки без відповіді.

Цвіт

Але раптом серед цього мороку: «Цвітуть яблуні. Сонце вже встало і золотить повітря. Так тепло, так радісно. Птахи щебечуть під блакитним небом. Я машинально зриваю цвіт яблуні і прикладаю холодну од роси квітку до лица. Рожеві платочки од грубого дотику руки обсипаються і тихо падають додолу. Хіба не так сталося з життям моєї дитини?» – картина смерті на світанні життя. Світлий образ весняного відродження яблуні, і вже неминучої втрати своєї дитини – такий контрастний, але справедливий закон природи.

Образи відчуттів

Пам'ять

«Цвіт яблуні» – цілком психологічна новела. Батько, головний персонаж твору, крім того, ще й письменник, мистець слова. У хвилини, коли душа зранена горем, його пам'ять, підсилена силою творчості, усе це фіксує, усе те записує. Автор навіть нарікає на пам'ять: «А моя пам'ять, той нерозлучний секретар мій, вже записує і сю безвладність тіла серед цвіту яблуні, і гру світла на посинілих лицях, і мій дивний настрій... Я знаю, нащо ти записуєш усе те, моя мучителько! ».

І хоча ненажерлива пам'ять письменника фіксує ті страшні моменти, але й без неї не зміг би батько з ніжністю та любов'ю згадувати картини щастя, які подарувала йому рідна донька.

Надія

«Чи то мені здається, чи справді свист тихшає? Що ж воно - кінець? ... Може, їй легше, моїй дитині? Може, все минеться, вона засне і завтра її очка будуть сміятися до тата?... ». Хіба ж, втрачаючи найдорожче, ми зупиняємось відчайдушно, з останніх сил сподіватись... Утрачаючи залишки надії, все одно сподіватись.

Звукові образи

Свист

«...я рішуче не можу чути того здушеного, з присвистом віддиху, що, здається, сповняв собою весь дім. Там, у жінчиній спальні, вмирає моя дитина» – тут головним образом є дихання маленької дівчинки, що помирає в спальні своєї матері. Головний герой утік від єдиної дитини до свого кабінету, щоб не чути цього болючого свисту з грудей дівчинки. Кінець неминучий, і про це свідчить цей важкий віддих. Побачити смерть доньки на власні очі – страшний біль, залишається лише покинути кімнату, але не через байдужість батька, а через і так вже роздавлене серце горем. І точно так само, як здушений свист свідчить про смерть, він в той самий час нагадує, що жива дитинка, ще zostались сили дихати.

Годинник

«Годинник у столовій пробив другу. Голосно, різко. Сі два дзвінки впали мені на голову, як грім із неба, як ніж гільйотини.

Вони мене мало не забили». Годинник завжди нам нагадує про час: скільки його вже минуло, або скільки його ще чекати... Тут він наче навмисне дає не забути, що все минає день, місяць, рік, життя єдиної дитини.

Отже, в етюді «Цвіт яблуні» Михайло Коцюбинський гармонійно поєднав життєві факти, враження, образи й малюнки в єдиному втіленні, картині-спостереження – «Людина та фрагмент з її життя».

4. Світоглядно-художня еволюція М. Коцюбинського в оповіданні «Лялечка»

Важливим моментом світоглядно-художньої еволюції Коцюбинського було оповідання «Лялечка» (1901). Протягом 90-х рр. полемічна спрямованість проти народництва у його творчості ставала дедалі відчутнішою. Коли в повісті «Для загального добра» розчарування в народницькій ідеології стало основним змістом світоглядної кризи героя, за якою вгадується його майбутнє духовне оновлення, то в оповіданні «Лялечка» учителька Раїса Левицька переживає саме крах народницьких уявлень, опиняється в безвиході, з якої вже не може вийти. Письменник простежує визрівання духовної кризи героїні в потоці її повсякденного життя, відірваного від реального народу.

Раїса «рвалась із шкільних стін на волю, на службу «народові», але, коли вона потрапила в рідне село, то «там не було того улюбленого страдника, народу, він був десь далеко, в Росії; на селі були самі мужики, яких Раїса добре знала і не дуже любила». У «Лялечці» він критикує народницьку ідеалізацію села, сільської школи і, головне, народницької інтелігенції, що деградувала і вироджувалась, і навіть ширше – критика спрямовується проти самої народницької ідеології, яка в ті роки перероджувалася і не могла вказати правильних шляхів своїм послідовникам.

В оповіданні увага зосереджена саме на психічному процесі, на неусвідомлюваному самою героїнею сповзанні з ідейних позицій борця, яким хотіла бачити себе Раїса. У «Лялечці» Коцюбинський постає визначним майстром психологічного аналізу. Письменника цікавить не стільки саме «падіння» Раїси, як глибоко прихований

процес його визрівання. Зосередження уваги на психологічних колізіях стає визначальною рисою творчості Коцюбинського. Любов Раїси dokonує її духовне переродження – почуття, яке облагороджує, робить її апатичною, гасить у ній громадянські інтереси. Вона просто перетворюється на безвольну лялечку.

Перевага психологічних малюнків над «подійністю» як жанрова ознака «Лялечки», трактування «подій» в грубуватому-комедійному дусі, переведення трагедійного мотиву запізнлого й неподіленого кохання в план сатиричний (народолюбка стає помічницею попа у всіх його справах, уключаючи підготовку промов у церкві й нагляд за сапальницями) – усе це становить ідейно-художню своєрідність твору. Життя Раїси – це, зрештою, історія нещасної жінки, що не знайшла свого місця, не здобула щастя. Сатиричне змалювання вчительки пройняте гіркою, навіть сумною іронією.

5. Відображення психології маси в новелі «Сміх»

У новелі «Сміх» виразно помітні спроби письменника змалювати психологію мас. Твір був написаний під свіжим враженням подій, що прокотилися Україною наприкінці 1905 та в першій половині 1906 рр. Новою стала система поезики: письменник наче переломлює все те, що він зображує крізь призму внутрішніх переживань персонажів. Показує не стільки вчинки, поведінку героя, навколишній світ, скільки його враження про самого себе та цей світ, і в цьому йому допомагає кольорова гама твору. Він вдало підпорядкував колір твору розкриттю внутрішнього світу героя або тим ідейно-художнім завданням, які ставив перед собою. Так, у новелі «Сміх» саспенс передається через напружений стан членів родини та обстановки, яка панує в будинку. Пані Чубинська забороняє відчиняти ставні на вікнах, і через перевагу сірих тонів хати в ледь чутний, але ворожий гамір відчувається напруження: «тільки жовті смужечки світла пробивались крізь шпари зачинених вікон та розтягалися в повітрі каламутними течійками. Оглядаючи всі віконниці од вулиці, пані Наталя приклала часом до вікна вухо і напружено слухала».

Напруженість наростає з появою гостей у будинку Чубинських. Так, доктор, що на вигляд був здоровезним, доводить до відома господарів, що «розбили квартиру доктора Гарньє, знищили всі його струменти. Жінку волочили за коси, а Гарньє забрали з собою: носить тепер портрет на чолі хуліганів. Іваненка стягли з звощика і розбили голову». Із кожною новиною хвилювання хазяїв переростало в жах, лише робітниця Варка раділа з того, що коїться, її сміх пронизує тишу: «Ха-ха!.. Б'ють ... і нехай б'ють ... Ха-ха-ха!.. Бо годі панувати ... ха-ха-ха!.. Слава ж тобі, господи, дочекалися люди». Тільки зараз пан Чубинський помітив «ті босі ноги, холодні, червоні, брудні й порепані, як у тварини. Дранку на плечах, що не давала тепла. Землистий колір обличчя, синці під очима».

Швидкий перебіг подій відбивається на наростанні почуттів у Чубинського – від неспокою, тривоги до відвертого страху.

Отже, перенесення центру уваги на внутрішні переживання, психологію, настрої не тільки не знижує, а, навпаки, надзвичайно загострює соціальність зображуваних конфліктів, адже психологічний аналіз був для автора не самоціллю, а засобом глибокого розкриття реальних життєвих обставин. М. Коцюбинський у новелах показує психологічні зміни, які відбуваються у свідомості людей, майстерно використовує низку художніх засобів. Письменник не дає у творі безпосередньої картини погромів, а зосереджує увагу на психологічному стані персонажів – саспенсі, які чекають погрому і, отже, неминучої смерті.

Питання для самоконтролю

1. Що таке імпресіонізм? Ознаки імпресіонізму в українській літературі.
2. Внесок М. Коцюбинського в українську літературу.
3. Хто вплинув на формування М. Коцюбинського-імпресіоніста?
4. Назвіть твори М. Коцюбинського, у яких наявні елементи імпресіонізму. Доведіть свою думку.
5. Для яких творів М. Коцюбинського характерна форма «поточності свідомості»?

6. Окресліть жанр твору «На камені».
7. Поясніть назву твору «На камені». Символ каменю в новелі.
8. Окресліть зорові та звукові образи етюду «Цвіт яблуні».
9. Поясніть назву оповідання «Лялечка».
10. Як відображається психологія маси в новелі «Сміх»?

Семінарське заняття

Твори Олександра Олеся в контексті українського символізму

План

1. Життєвий шлях Олександра Олеся.
2. Жанрово-стильові домінанти творчості Олександра Олеся.
3. Драматичні твори Олександра Олеся.

Література

1. Голомб Л. Антеїзм лірики Олександра Олеся. *Література. Фольклор. Проблеми поетики* : Зб. наукових праць. Вип. 24. Ч. 2. Київ: Акцент, 2006. С. 22 – 35.
2. Гендик-Березовська, З. Невідоме лібрето О. Олеся. *Слово і час*. 2000. № 1. С. 51 – 55.
3. Жулинський М. Олександр Олесь. *Слово і доля: навч. посіб.* Київ: АСК, 2006. С. 215 – 229.
4. Зеров М. Олександр Олесь. *Українське письменство*. Київ: Основи, 2003. С. 201–203.
5. Камінчук О. Неоромантик, символіст чи романтик? Естетичні тенденції творчості Олександра Олеся. *Дивослово*. 2004. №12. С. 46–49.
6. Неврлий, М. Олександр Олесь: життя і творчість. Київ: Дніпро, 1994. 176 с.
7. Поет з душею вогняною: Олександр Олесь у спогадах, листах і матеріалах. Київ: Дніпро, 1999. 224 с.
8. Олесь Олександр. Твори: В 2-х т. Т. 1. Київ: Дніпро, 1990. 880 с.
9. Одарченко, П. Співець українського відродження. *П. Одарченко // Одарченко, П. Видатні українські діячі : статті, нариси*. Київ, 1999. С. 83–100.
10. Осьмак, Н. Особливості художньої трансформації образу пісні в поезії Олександра Олеся та Грицька Чупринки. *Дивослово*. 2009. № 11. С. 57–60.
11. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ: Либідь, 1999. 480 с.

12. П'ятаченко, С. Ідея соборності України в поезії Олександра Олеся і Євгена Маланюка. *Дивослово*. 2005. № 7. С. 52–56.
13. Хропко, П. Трагедія серця. *Дивослово*. 1998. № 7. С. 48–50.
14. Чернова, І. Міфологема долі в художньому світі О. Олеся. *Слово і час*. 1998. № 12. С. 19–21.

Завдання для самостійної роботи

Випишіть символи з драм «По дорозі в казку», «Ніч на полонині». Поясніть їх смислове наповнення.

Теоретична база лекції

Символізм – був останньою стадією трансформації романтизму в межах ХІХ сторіччя, органічно пов'язаною зі всім попереднім досвідом і в той же час спрямовувався до «нової поетики», тобто, виступав класичним варіантом мистецтва перехідної епохи. Найвидатнішою фігурою європейського символізму був норвезький письменник і драматург Г. Ібсен. Його п'єси «Пер Гюнт», «Гедда Габлін», «Ляльковий дім», «Дика качка» з'єднували конкретне й абстрактне. **Символізм** – це форма мистецтва, яка одночасно задовольняє і наше бажання бачити втілену реальність, і підійнятися над нею, – визначав Ібсен. – У реальності є зворотній бік, у фактів є приховане значення: вони є матеріальним втіленням ідей, ідея представлена через факт. Реальність – це плотський образ, символ невидимого світу. Як і в європейській літературі, на ранньому етапі свого розвитку символізм в Україні був тісно пов'язаний з імпресіонізмом, що особливо відчутно в поезії М. Вороного, Олександра Олеся та інших українських поетів.

Пейзаж – це опис природи, будь-якого незамкнутого простору зовнішнього світу. Пейзажі Олеся діляться за річним і добовим циклами, за характером зображуваного ландшафту, за жанровою окремішністю, за динамікою. Поряд із радісними замальовками, жанрово самостійними, у художньому просторі письменника є картини природи, яким властиве романтичне відтворення дійсності через грізну, таємничу, незвичайну природу.

Драматичний етюд (фр. *Etude* – вивчення, нарис) – невеликий одноактний віршовий чи прозовий драматичний твір, у якому представлено епізод чи фрагменти світу, а дійові особи зображуються лаконічно, пунктирно, стаючи образами-символами. Драматург, відкидаючи приземленість, створює філософсько-ліричні настроєві «картинки» життя й виявляє в них загальнолюдські цінності. Талановитим представником цього жанру був Олександр Олесь: «Трагедія серця», «Осінь», «При світлі ватри», «На свій шлях», «По дорозі в Казку».

Поетична драма (англ. *Poetic drama*) – невеликий за обсягом віршований твір, у якому поєднуються жанрові форми драми та ліро-епічної поеми. Основу драматичної поеми становить внутрішній динамічний сюжет – власне, конфлікт світоглядних та моральних принципів за відсутності панорамного тла зовнішніх подій. У світовій літературі драматична поема відома з творів «Фауст» Й.-В. Гете, «Манфред» Дж. Байрона. Драматична поема розвивалася й в українській поезії («Переяславська ніч» М. Костомарова, «Сон князя Святослава» І. Франка, «В катакомбах», «У пущі» Лесі Українки, «По дорозі в казку» Олександра Олеся, «Свіччине весілля» І. Кочерги, «Дума про трьох братів Неазовських» Ліни Костенко, цикл з семи драматичних поем «Седмиця» Наума Тихого та ін.).

Цікаві факти про Олександра Олеся

1. Двадцять п'ять останніх років життя поет Олександр Олесь жив поза межами України. Перебуваючи за кордоном, кілька разів збирав валізи в прагненні повернутися в Україну. Щоразу зупиняли звістки, що надходили з рідної землі. Масове знищення української інтелігенції радянською владою було кращим доказом того, що на батьківщині кривавий тиран розумним людям не дає жити. Його повернення додому було поступовим. У роки незалежності твори Олександра Олеся увійшли до шкільних підручників з літератури. 2014 р. соцмережі заповнив його вірш «Європа мовчала», написаний ще в 1931-му. У січні 2017-го стало відомо про намір перепоховати поета в Україні. 27 січня 2017-го прах Олександра Олеся та його дружини доставили з Праги, а 29-го після

богослужіння у Володимирському соборі поховали на Лук'янівському цвинтарі в Києві. На капсулі з прахом Олеся написані його рядки:

Не вірив я в життя по смерті,
Тепер я вірю в диво з див.
Було для мене страшно вмерти,
Умер і нагло знов ожив.

2. У Слов'янську, де поет працював статистом, 1902 р. він познайомився з Вірою Антонівною Свадковською, яка вчилася разом із сестрою поета на жіночих курсах у Санкт-Петербурзі. Протягом 3 років дівчина, яка шалено подобалася поетові, не вирішувалася вийти за нього заміж, оскільки розуміла, що життя з талановитою людиною вимагає самовідданості. Зрештою Віра Антонівна стала для літератора і вірним другом, і рецензентом, і справжнім ангелом. Коли Олесь жив в еміграції, у Празі, він зрадив дружину, Марія Фабіанова також стала матір'ю сина поета. Дружина зуміла пробачити, оскільки розуміла, що творчій особистості, якою є літератор, потрібні свіжі емоції. Утворився любовний трикутник, який потім став сюжетом драми «Ніч на полонині». Олесем його називала дружина. У результаті поет почав друкувати інтимну лірику (а згодом й інші твори) саме під таким псевдонімом.

3. Під час навчання в Харківському ветеринарному університеті самостійно вивчав польську, сербську та болгарську мови. У той же період, на відкритті пам'ятника П. Котляревському в Полтаві, зустрівся з Панасом Мирним, Лесею Українкою та іншими культурними діячами того часу. Наслідком зустрічі було рішення повністю перейти на українську мову.

4. Писати вірші почав у віці 15 років, у рукописних журналах «Комета» та «Первоцвіт». Перший вірш Олександра Олеся був надрукований 1905 р. в альманасі «Багаття».

5. Перша збірка поезій, «З журбою радість обнялась» вийшла 1907 р. коштом мецената Петра Стебницького. Завдяки історикині Олександрі Єфименко, книга дістала широкий розголос. Після закінчення університету Олександр Олесь намагався знайти професію хоч якось пов'язану з творчою діяльністю – у газетах чи

видавництвах. Проте результату це не дало, унаслідок чого поет 10 років працював ветеринаром на Дарницькій скотобійні в Києві.

6. За роки життя поет видав 10 збірок поезії. Оскільки авторську назву другої книги («Будь мечем моїм!») не пропустила цензура, Олесь назвав її «Поезії. Кн. II» і надалі продовжував нумерувати нові збірки римськими цифрами.

7. 1919 р., рятуючись від більшовизму, Олександр Олесь з дипломатичним паспортом виїздить до Угорщини, залишаючи в Києві сім'ю. Через 4 роки Червоний Хрест допомагає вивезти з УРСР дружину та сина.

8. Під час еміграції довгий час працював в уряді УНР. 1921 р. поет допомагав закордонному українському товариству в справах надання допомоги тим, хто голодує.

9. 1921 р. видає збірку «Перезва», де в саркастичному стилі висміює українців-емігрантів. Через двозначність висловлювань книгу критикувала інтелігенція. У СРСР збірку видали, скориставшись двозначністю ідей поета.

10. Помер поет 1944 р. через місяць після отримання звістки про смерть сина Олега Ольжича у концтаборі Заксенгаузен. Був похований на Ольшанському кладовищі в Празі.

11. Ще за життя Олесь називали королем української лірики, а поетичні збірки вважали одним з найцінніших подарунків. Збірки його творів на початку 20 століття були обов'язковим елементом в будинках інтелігентів; культовою для молодого покоління українців стала поезія Кандиби. З його віршами на вустах патріоти почали боротьбу за свободу, потім твори поета стали справжнім символом українського національного відродження по всій країні.

12. У Празі Олесь був одним з ініціаторів відкриття Українського клубу, безпосередньо брав участь у заснуванні Українського вільного університету, надав допомогу у фінансуванні.

Інструктивно-методичні матеріали

1. Життєвий шлях Олександра Олесь.

Олександр Іванович Кандиба (літературний псевдонім – Олександр Олесь) народився 23 листопада (5 грудня) 1878 р.

в с. Крига (Білопілья) Лебединського повіту на Слобожанщині; за сучасним адміністративно-територіальним поділом тепер це Сумська область.

Після смерті чоловіка, Івана Кандиби, 1889 р. мати Олександра Василівна (у дівочтві – Грищенко) залишилась одна з трьома дітьми, яких виховувала в любові. Крім сина Сашка, підростали дві молодші дочки – Марія (Кандиба-Голубєва) та Галина (Кандиба-Грекова). Аби мати надійний прихисток, літувала Олександра Василівна з дітьми в дідовій хаті. Після смерті діда старшому братові довелося продовжувати хліборобську традицію, бо залишився хлопець єдиним мужчиною серед домашнього жіноцтва. 1893 р. Сашко Кандиба вступив до безкоштовної хліборобської школи у с.Дергачі, що за 20 км від Харкова.

Саме на русифікованій Слобідській Україні 15-річний підліток узявся видавати журнали «Комета» та «Первоцвіт». Там і друкувалися перші вірші початківця, написані російською та українською мовами.

Слідом за дідом Василем померла й мати. Раптово. Отож, на продовження навчання в сироти зовсім забракло коштів. Як і решта бідних студентів, юнак заробляв на життя приватними уроками.

Звісно, кортіло продовжити навчання, але по закінченні хліборобської школи випускники не мали юридичного права вступати до університету; нібито рівень не той.

Тож зі шкільної лави хлопець заходився самотужки вивчати болгарську, сербську, польську мови, пробував – навіть хінді. Самостійно юнак опановував європейську літературу й філософію. Склавши іспит із латини, яку він також опанував за підручником, Олександр Кандиба опинився у вільних слухачах агрономічного відділення Київського політехнічного інституту. Через скрутне становище 1903 р. хлопцеві довелося залишити вподобаний виш та вступити до Харківського ветеринарного інституту. Тож вступати юнакові довелося туди, де випускник хліборобської школи мав пільги. Паралельно до навчання він заробляв, де тільки міг: служив у Харківському земстві статистиком, проливав піт у херсонських степах, учителював, приватно викладаючи паничам арифметику.

Визначальним дороговказом у житті стала для Олександра Кандиби мандрівка на урочистості з нагоди відкриття пам'ятника І.П.Котляревському в Полтаві, що відбулися 30 серпня 1903 р. Тут 25-річний поет познайомився з Борисом Грінченком, Михайлом Коцюбинським, Лесею Українкою, Оленою Пчілкою, Василем Стефаником, Панасом Мирним, Миколою Лисенком, Михайлом Старицьким, Володимиром Самійленком та іншими митцями.

Розбуджений враженнями молодий літератор потім записав: «Що я пережив – важко сказати! Знаю лиш одне: сидів я, говорив, слухав, сміявся з тими, творчість яких так само дорога і рідна мені, як колискова пісня матері».

Зібравшись із духом, Олександр Кандиба показав власні твори метрам. У приватних розмовах початківець почув від Бориса Грінченка, Михайла Коцюбинського та Лесі Українки теплі відгуки про свої вірші. Лише тоді молодий поет зважився щось публічно видрукувати.

Він особисто познайомився з відомим в Україні просвітянином, одним з засновників таємного товариства «Братство тарасівців» І.Л.Липою (1865-1923), батьком майбутнього письменника та літературознавця Юрія Липи (1900-1944). Почитавши вірші аматора, Іван Львович, який мешкав в Одесі під наглядом поліції та займався лікарською практикою, відзначив природні здібності Олександра. Більше того, пан Липа завів з ним активне листування, усіяко переконуючи молодого автора стати виключно українським письменником.

Виваживши рядок за рядком, Олександр Кандиба зважився і, урешті-решт, передав добірку творів для україномовного альманаху «Багаття», який упорядковував разом із дружиною Іван Львович Липа. У березні 1905 р. альманах видавала Одеська літературна спілка. Одеський альманах «Багаття» уперше видрукував оригінальні поезії Олександра Олеся. З'явилися поетичні гімни: «Ми не кинемо зброї своєї», «З військом за волю боролися ми», «Жалібна пісня». Глибокого символічного значення набуває в тому контексті вірш «Айстри» (1905).

Улітку 1906 р. разом із майбутньою нареченою Вірою Сवादковською та її молодшою сестрою Ольгою Сवादковською (1883)

поет попрямував до Криму. Відтоді Віра ніжно називала його Олесем. За рік, коли автор улітку 1907 р. друком видав першу збірку – «З журбою радість обнялась» – він підписав збірку дорогим серцю псевдонімом: Олександр Олесь.

Видання побачило світ за активного сприяння першої в царській Росії жінки-професора, викладачки Бестужевських жіночих курсів Олександри Яківни Єфименкової, яка високо оцінила здібності молодого автора та залучила кошти українського громадського діяча, ученого та публіциста Петра Януарійовича Стебницького (1862-1923). Той меценат позичив авторові 300 рублів на видання, хоча очолював українську громаду Санкт-Петербурга та її видавничу інституцію – «Благодійне товариство видання загальнокорисних і дешевих книг».

1907 р. в Олександра Олеся народився син Олег; Лелеченька, як ніжно називав первістка щасливий батько.

1909 р. в Санкт-Петербурзі ось-ось мала вийти друком третя збірка – «Будь мечем моїм!». Однак авторську назву в останній момент цензура зняла, тож спотворена книжка з'явилася під зніяковілим заголовком – «Поезії. Книга II».

Не маючи ніде роботи, поет працює на Київській міській скотобійні ветеринаром. Але Олесь продовжує писати. Так і не здобувши музичної освіти, він управно вивчився грати на арфі, лірі та кобзі. Безперечно, практичні навички О.Олеся зумовили довершену музичність його поетичних творів і, як зазначив один літературознавець, покликали до життя «моцартівську легкість викладу теми», якнайменше 30 знаних композиторів звертались до творчості українського лірика. Серед них: Микола Лисенко, Кирило Стеценко, Станіслав Людкевич, Василь Безкоровайний, Яків Степовий, Олександр Лінчевський, Андрій Селезньов та інші.

Враженнями від подорожі Верховинщиною 1911 р. вирує наскрізь просякнута й досі п'янка поема «На зелених горах» (1915). У тому творі автор знайшов те, що давно шукав: є на світі «країна див».

Приблизно тоді ж, 1912 р., Олександр Олесь познайомився та провів кілька днів у Карпатах з Іваном Франком, який справив на мандрівника «надзвичайно фayne враження». Так написав

Каменяр. Окрім того, спілкувався з Ольгою Кобилянською, Михайлом Коцюбинським та Володимиром Гнатюком.

Олександр Кандиба перетворився на самобутнього лірика, про якого після приватної зустрічі Леся Українка заявила, що, мовляв, він її випередив і більше писати ліричні вірші їй не варто.

Наприкінці 1912 р. Олександр Олесь виїхав до Австрії, а 1913 р. відвідав Італію, де написав низку віршів («Мов келих срібного вина», «Італійська ніч підкралась», «В долині тихий сон летить»). Ті твори в дусі бароко збагатили українську мариністичну лірику.

1917 р. Олександр Олесь пише нову збірку, у якій особливу увагу привертав цикл «З щоденника. Р. 1917». Нові, урочисті інтонації карбували перші кроки в поступі до національної самостійності. Чи не вперше ліричний герой постав таким схвильованим, окрилений.

Виступаючи як послідовний націонал-демократ, обстоюючи повну незалежність України, навесні 1917 р. поет радо вітав мирну Українську революцію:

Воскресла! Воскресла! Хай душі радіють,
Хай сонця усмішку піймають уста,
І нею всю землю, весь світ обцілюють:
Се друге ясне воскресіння Христа!

Але після більшовицького перевороту Олександр Олесь у мордованій комісарами Україні місця для себе не побачив. Зчинилася громадянська війна, а 1918 р. усі райдужні сподівання змінилися гіркими роздумами про безглузде кровопролиття.

Керівництво Українською Народною Республікою офіційно призначило О.І.Кандибу культурним аташе в Будапешті. Зважаючи на нові обставини, діяти належало швидко! Отже, у лютому 1919 р. поет вимушено емігрував за кордон – один, без родини. Згодом це вкрай негативно позначилося на долі його дружини, Віри Антонівни та неповнолітнього сина Олега. Після поразки УНР радянська влада почепила на родину Олександра Олесь ярлик «вороги народу».

Відень, Будапешт, Берлін, а з 1923 р. й до кінця життя – Прага. Усі ці роки душу й поезію Олександра Олесь позначила глибока журба. У віденському видавництві «Дзвін» автор видав дивну маленьку збілочку (82 сторінки) сатиричних поезій «Перезва»

(1921). І видав чомусь під псевдонімом В.Валентін. Уперше. Хоча в Австрії, здавалося б, комісари точно поета не могли потурбувати.

У тім виданні письменник представив багатьох шанованих з-посеред українофілів державних діячів, поважних учених у карикатурному вигляді. Автор (а він до того ж був у Відні на посаді голови Українського Товариства письменників і журналістів, яке сприяло виникненню Українського вільного університету) талановито висміяв багатьох, не пожалівши навіть самої УНР.

Тим часом сім'я О.І.Кандиби в Україні просто бідувала. П'ять років дружина з сином вимушено мешкали в Пущі-Водиці. Якимось дивом Вірі Антонівні вдалося влаштуватись на роботу, вона працювала викладачем. А ось 15-річний син Олег – по закінченні уроків у місцевій Українській трудовій школі – обходив приміські села, аби виміняти на харчі якісь речі.

Тривалий час дослідники творчості поета думали: чому національно свідомий автор вдався до братовбивчої критики в збірці «Перезва»? Той памфлет у вигляді нової збірки авторові довелося замовно написати й видати. Такою виявилася ціна, за яку більшовики випустили з України двох заручників «ворога народу» – дружину В.А.Свадковську-Кандибу та їхнього сина О.О.Кандибу.

Спливло довгих п'ятдесят місяців, поки 1923 р. Віра Антонівна із сином Олегом виїхала з Кисва до Берліна. Невдовзі, у Відні, розірвана революціями сім'я Кандиб врешті возз'єдналася. Згодом вони перебралися до Чехії та оселились у селі Горні Черношіце (Černošice) на заході Праги. Жінка влаштувалася працювати вихователькою українського притулку в чеському м.Подєбради (Poděbrady), за 50 км від столиці.

Для більшості українських інтелігентів еміграція перетворювалась на трагедію. За кордоном Олександр Олесь танув і чадів, наче свічка. Так, автор надрукував низку збірок, але основною темою залишалася туга за Батьківщиною.

У добровільному вигнанні сумні, згорьовані виходили поетичні збірки: «Чужиною» (1919), «Княжі часи. Минуле України в піснях» (1920), «Перезва» (1921), «Кому повім печаль мою» (1923), «Поезії. Книга Х» (1931). Тож поет продовжував писати про Батьківщину, дошукуючись глибинних причин, чому вони, розумні,

освічені, талановиті, національно свідомі патріоти опинились у Західній Європі? Пронизана тими сумними роздумами й постала збірка «Княжі часи. Минуле України в піснях» (1921). Ситуація в Україні 1918-1920 рр. гірко нагадувала період пихатої роздробленості князівств Київської Русі. Моторошні події генеральної репетиції (1921-1923) Голодомору поет відтворив у циклі «Голод», де описав жахливі картини фізичного знищення народу України.

1919-1922 рр. разом з Михайлом Грушевським, Антоном Крушельницьким, іншими земляками-політемігрантами Олександр Іванович Кандиба невтомно збирав кошти, аби чимось допомогти голодуючому народові; лише на адресу Академії наук України було надіслано продуктів та одягу на загальну суму понад \$10 тис.

1925 р. до Праги завітали із творчим відрядженням молоді українські письменники, поети нової генерації – Павло Тичина (1891-1967), Олесь Досвітній (1891-1934) і Валеріан Поліщук (1897-1937). Рейд у західноєвропейські держави: Чехія, Німеччина, Франція – мав ідеологічний характер. Прикриваючись науковою метою, – знайомитися з досягненнями у різних видах мистецтва Старого Світу, як-то: література, журналістика, театр, кіно – вони мали пропагувати мистецтво Радянської держави. Тож десант культури з Української РСР протокольоно зустрівся з професором музики, першим президентом Чехословацької Академії наук Зденеком Неєдли (Zdeněk Nejedlý 1878-1962), але потім поїхав на зустріч із Олександром Олесем.

На закінчення емоційної розмови Павло Тичина, який тривалий час перебував під впливом творчості Олександра Олесь та Миколи Вороного, шанобливо подарував О.І.Кандибі нову поетичну збірку з присвятою «Великому поетові і моєму вчителю».

Олександр Олесь 1925 р. відвідав Львів. Через надмірну скромність гість із Праги навіть не попередив місцевих літераторів про свій візит. Обійшлося приватною вечіркою, де зібралося щонайбільше з десятка колег, які завели звичайні товариські балачки на цікаві для письменників теми.

Навіть із вимушеного вигнання він пильно стежив за літературними процесами в Радянській Україні. І лише-но друком

засурмили дифірамби, писані Павлом Григоровичем на замовлення партії, 11 травня 1928 р. Олександр Олесь відреагував віршем «І ти продався їм, Тичино»:

І ти продався їм, Тичино,
 І ти пішов до москаля?
 О, бідна мати, Україно,
 В журбі головонька твоя.
 В кривавім морі по коліна
 Стоїть без сорому в очах
 Поет, колишній наш Тичина,
 І прославляє смерть і жах.
 Прилюдно б'є катам поклони,
 Катів виспівує в піснях.
 А з-під землі ідуть прокльони
 Борців, розп'ятих на хрестах.
 Іудо, ти шляхетний жиде,
 Пішов, повісивсь в самоті.
 Павло Тичина цей не піде
 Він сам розіпне на хресті.

В останній період творчості, в еміграції автор часто звертався до теми міжусобиць княжої доби, які призвели до занепаду та розпаду Київської Русі. Навіяна кривавою Громадянською війною в Україні тема не відпускала, поки 1930 р. у Львові не з'явилася нова поетична збірка «Минуле України в піснях».

У середині 1930-х років родина Олександра Івановича Кандиби придбала в Празі власне помешкання. Не міг натішитися батько й успіхам власного сина. Адже нащадок, його Олег у 22 роки став наймолодшим у світі доктором археології! На початку 1930-х років щасливого літератора часто бачили в центрі Праги в одному з облюбованих пабів. Аби побачитися з віршарем, друзі й знайомі рушали не додому до Кандиб, а в гості до Олесея в бар.

Завсідниками дружніх посиденьок тут часто ставали професор кафедри історії Українського вільного університету Дмитро Дорошенко (1882-1951), професор мистецтвознавства, ректор Українського вільного університету в Празі Дмитро Антонович (1877-1945), професор графіки Української студії

пластичного мистецтва в Празі, бойчуківець Роберт Лісовський (1893-1982), який 1927 р. виграв конкурс та створив логотип для авіакомпанії «Lufthansa».

Тим часом вісті з Батьківщини краjali серце. Поета-вигнанця збурили жажливі оповіді про Голодомор 1933 р. в Україні, про арешти та розстріли інтелігенції, зокрема, про розправу над близьким приятелем – письменником Антоном Крушельницьким та його дорослими синами Іваном і Тарасом у грудні 1934 р.

Трагедія, яка спіткала добре знайому родину Крушельницьких, стала імпульсом до написання за кілька днів січня 1935 р. драми «Земля обітована». У тім безжаліснім творі одним із перших в сучасній українській літературі саме Олександр Олесь порушив питання про криваву суть сталінської політики.

Тяжкими були останні роки Олександра Олесь. Гітлер пошматував Чехословаччину, яка прихистила поета. Угорські фашисти в крові потопили проголошену державність Карпатської України. У вересні 1939 р. спалахнула Друга світова війна. Поета не полишали важкі думки про долю сина – активного учасника руху Опору в окупованій німцями Україні.

У міському драматичному театрі на Виноградах (Divadlo na Vinohradech) 5 грудня 1943 р. українська діаспора Праги відзначала 40-річний ювілей творчості Олександра Олесь. Чотири десятиліття помітно змінили літератора. Відтепер Олександр Іванович більше рибалив, аніж писав, більше палив цигарки, аніж ходив за 15 км на прем'єру української вистави. Те, що він змінився, було видно неозброєним оком: Олександр Олесь схуднув на сорок кілограмів.

Одного спекотного липневого дня 1944 р. він поїхав залізницею у м.Ледеч-над-Сазавой (Ledec nad Sazavou) – до давнього приятеля-агронома. Саме там, за 75 км від Праги, батька знайшла звістка про смерть у німецькому концтаборі єдиного сина: його Лелеченьки більше немає. Повертаючись до столиці Чехії задушливим потягом, Олександр Іванович знепритомнів. Швидка забрала пацієнта до шпиталю, але він попросився додому. Умираючи від цирозу печінки, 22 липня 1944 р. Олександр Олесь благов насипати на його могилу бодай жменю землі з Байкового цвинтаря.

29 липня вранці було похмуро, а потім зчинилася буря. Коли з будинку виносили труну, засіяло сонце. Хор Української хорової капели в Празі під диригуванням Олексія Кіндратовича Приходька (1887-1977) співав народну пісню «Чуєш, брате мій»:

Чуєш брате мій, товаришу мій,
Відлітають сірим шнурком журавлі у вирій.
Кличуть: «Кру-кру-кру, в чужині умру,
Заки море перелечу, крилонька зітру,
Крилонька зітру...

2. Жанрово-стильові домінанти творчості Олександра Олеся

Усього Олесь написав одинадцять поетичних збірок, більше двадцяти драм, а також численні опоетизовані народні казки, поеми, фейлетони, мистецькі переклади з інших мов, що є великою творчою натхненною працею.

Творчість Олександра Олеся виразно поділяється на два періоди:

- в Україні (1907–1918);
- в еміграції (1919–1944).

Від 1909 року Олесь позначає обкладинки своїх книжок спершу з варіантами (Кн. II, Т. III), а від «Драматичних етюдів» послідовно використовує позначення «Кн.» плюс римська цифра, яка відповідає порядковому номеру збірки.

За 1907–1918 рр. поет створив шість книг: «З журбою радість обнялась» (1907). Становлення поета припадає на часи революційного піднесення визвольного руху. За сприяння відомого історика Олександрі Єфименко, яка високо оцінила вірші молодого автора, на кошти українського громадського діяча Петра Стебницького виходить його збірка поезій «З журбою радість обнялась» під псевдонімом Олександр Олесь. Творами талановитого поета-лірика захопилася освічена громадськість, з нетерпінням очікуючи нових видань.

1909 року вийшла друком збірка «Будь мечем моїм!» (1909, авторська назва була знята цензурою, тому книжка вийшла під заголовком «Поезії. Кн. II»). 1911-го – третя збірка «Книжка третя».

Подорож Гуцульщиною 1912 р. збагатила поета незабутніми враженнями. Зустріч з Гуцульщиною знайшла втілення в поемі «На зелених горах» (1915).

1913 р. Олександр Олесь побував в Італії, написав низку віршів («Мов келих срібного вина», «Італійська ніч підкралась», «В долині тихий сон летить»), які збагачують українську мариністичну лірику, тобто пов'язану із зображенням морських пейзажів.

Поет радісно зустрів повалення самодержавства. Він, як і всі прогресивні діячі, гостро відчував національне поневолення народу. У «Юнацькій пісні» (1915), присвяченій синові Олегові, що згодом стане відомим поетом під ім'ям Олег Ольжич, Олександр Олесь передбачав крах імперії, адже сини України піднімалися в кожную епоху на священну боротьбу:

Земля розступилась! І з праведних трун
Виходять Хмельницький, Мазепа, Богун!
І з Волі знімають кайдани міцні,
І слізьми співають щасливі пісні.

1917 р Олександр Олесь видає нову книжку поезій, у якій особливу увагу привертає цикл «З щоденника. Р. 1917», наснажений урочистими інтонаціями, що передають перші кроки у виборюванні національної самостійності. Ліричний герой віршів схвильований бурхливими подіями будівництва української державності, йому аж не віриться, що над поневоленим упродовж довгих віків краєм засяло сонце свободи.

Після більшовицького жовтневого перевороту Олесь опиняється за кордоном (1919). Еміграція стала трагедією життя Олесь. Після еміграції за кордон оселяється та періодично живе в Будапешті, Відні, Берліні, Празі. Олесь видає за кордоном низку збірок, основна тема яких – туга за Україною:

Душа розірвана, як рана...
Бальзам далеко так, як сонце,
А сонце, сонце, як і щастя,
Там, там, лише в краю коханім.
(«В вигнанні дні течуть, як сльози»)

Він також слідкує за літературними процесами в Радянській Україні. На твори, писані Павлом Тичиною на замовлення партії, Олександр Олесь відгукнувся віршем-докором «І ти продався їм, Тичино».

Поет хоче відвести душу в сивій давнині, він багато пише про міжусобиці княжої доби, які призвели до занепаду Київську Русь. Певне, ця тема була нав'язана кривавою громадянською війною в Україні (так з'являється збірка «Минуле України в піснях», видана 1930 р. у Львові).

Поета-вигнанця хвилюють жахливі вісті про голодомор 1933 р. в Україні, про арешти і розстріли української інтелігенції, зокрема про розправу над особистим приятелем – письменником Антоном Крушельницьким та його дорослими синами Іваном і Тарасом у грудні 1934 р. Трагедія, яка спіткала добре знайому родину Крушельницьких, стала імпульсом до написання за кілька днів січня 1935 р. драми «Земля обітована».

У його творчому доробку представлені жанрові модули усіх трьох груп лірики: медитативно-розповідної, медитативно-описової та медитативно-зображальної; драматичні жанри, художня проза. Продовжуючи традицію авторських жанрових визначень, Олесь називає свої твори піснями («Жалібна пісня», «Над колискою (пісня матері)», «На чужині (пісня)», «Юнацька пісня»), думами («Дівоча доля», «Дума»), баладами («Балада»), байкою («Сучасна байка»), романсом («Романс»), етюдом («Пісня сліпих (Етюд)», «По дорозі в Казку», «Юність»), водевілем («По Мюллеру», «Морока»), думою-п'єсою («Хвесько Андібєр»), шаржем («Патріот»), драматичною поемою («Ніч на полонині») та ін..

Провідне місце в пантеїстичній ліриці Олеся належить **пейзажу**. Тематика пейзажів О.Олеся широка. Є у нього степові, гірські, морські пейзажі, змалювання гаю, лісу, степу, міста. Особливої популярності в поета набувають пейзажі відкритого простору: степу, поля, лугу («В степу», «Косять коси» та ін.).

Твори медитативно-розповідної групи представлені в Олеся жанрами пісенної, романсової лірики, сонету, елегії, поетичного маніфесту та ін. Романи Олександра Олеся виконують соціально-психологічну та естетичну функцію бути піснею про кохання. Ціла

галерея людських почуттів висловлена в жанрі, який цілком присвятив себе цим почуттям. Найбільш виразним у жанровому відношенні є романс Олександра Олеся «Чари ночі». Цьому романсу властиві основні жанрові ознаки: наявність наказових форм, опозиція часових категорій (мить – вічність); відкидання вольового зусилля – пам'яті, що є межею – зв'язком великого та романсового світів; опозиція пам'яті та забуття. Тут кохання позапобутове, воно панує у мікросвіті двох, який протиставляється проблемам великого світу. Такий романсовий простір, ізольований від усього світу, поет намагається створити у поезіях «Чому з тобою ми не хвили» і «У тім садку, де ми колись сиділи», Олесева романсова героїня – неземної вроди жінка, наділена нечуйним серцем, легковажна, зрадлива, але така жадана. Постійно розробляється Олесем проблема любовного трикутника («Цілую вас в прекрасну вашу руку», «Ти все любиш його безнадійно»).

В елегійних віршах письменника суттєве значення має аналіз психологічного стану героя. Традиційним прикладом у літературознавстві жанру власне медитації стала поезія Олександра Олеся «Як жити хочеться». Медитації Олеся є психологізованими етюдами, де автор розмірковує над проблемами буття онтологічного, екзистенціального плану.

Стильова манера Олександра Олеся містить ознаки романтизму («Чари ночі»), сентименталізму («Дві хмароньки пливли кудись», «У тім садку, де ми колись сиділи»), реалізму («У Степана – рана, у труні – Марина»), авангардизму («Весна, Шенбрун і липові алеї»), імпресіонізму («Довго хмарами небо покрите було») і, насамперед, символізму. Для вираження символістських ідейних засад поет часто використовує традиційні сюжети та образи. Загальнолюдські, вічні цінності, що є центром уваги митця, – кохання, природа, неповторність молодості – роблять його твори позачасовими, актуальними для сучасних і прийдешніх поколінь. Відображенню світу в постійному русі, у гострій динаміці конфліктів відповідає двопланова конструкція образів, асоціативність, контраст і синтез. Своєрідність стилю письменника полягає в обробці українського фольклору та міфології.

3. Драматичні твори Олександра Олеся

Олександр Олесь є автором низки творів драматичних жанрів. 1914 р. вони вийшли окремою книжкою. Переважно це символістські драматичні етюди та поеми, де йдеться про душевно-почуттєві колізії життя людей. Умовно Олесеві драматичні твори можна поділити на дві групи.

Перша група – кількісно більша – присвячена царині інтимних почуттів людини (в осерді художньої уваги перебувають почуття кохання, зради, ревнощів, помсти). Сюди належить більшість створених автором драматичних зразків, серед яких «Над Дніпром», «Ніч на полонині», «Осінь», «При світлі ватри», «На свій шлях», «Трагедія серця» та інші.

Друга група охоплює кілька творів автора, де головну увагу приділено художній інтерпретації проблем відносин між масою та індивідуальністю, талантом та публікою; фатуму в житті людини, митця та його ролі в житті суспільства тощо. Такими творами є «Танець життя», «По дорозі в Казку», «Злотна нитка».

Усі драматичні зразки Олеся цього часу створені в символістському ключі. Персонажі майже позбавлені індивідуальних рис, часто це «він», «вона», «юрба», «дівчина», «чоловік», «жінка». Навіть імена, що їх інколи дає автор, не змінюють ситуації. Маруся, Галя чи Оксана – це тільки знаки, що несуть у собі певну настроєву перспективу. Таким же непевним, абстрактним є час і простір у переважній більшості творів. Відтак символісти наголошують на статичності світу, неможливості його змінити або ж на самочинній низхідній динаміці. Ірреальність – ще одне поняття, яким можна окреслити стан персонажів та їхнє оточення в символістській драмі письменника.

Утіленням такої таїни, розгадка якої лежить деінде поза свідомістю людини, часто виступає в драмах музика. Звуки флейти «Тихого вечора», скрипки «Танець життя», «музики», «акордів пісні», що об'єднуються в «один гімн Великому життю» («Злотна нитка») – не лише тло дії, а насамперед складова художнього задуму драматурга, акцентний символістський прийом, покликаний створити відповідну настроєву хвилю в уяві й душі читача.

Тема кохання («Над Дніпром», «Осінь», «Трагедія серця»), особи та її місця в суспільстві («По дорозі в Казку», «Злотна нитка»), декларації життєвих цінностей і розкриття феномену життя («Ганець життя») є провідними в драматургії Олександра Олеся. Одностайності щодо визначення жанрових форм драматичних творів письменника немає. У його творчому доробку виділяються такі жанрові утворення, як драматична поема («Над Дніпром», «Ніч на полонині»), драматичні етюди («Злотна нитка», «По дорозі в Казку»), ліричні п'єси-одноактівки («Осінь», «Трагедія серця», «Тихого вечора»), прозові етюди («При світлі ватри», «На свій шлях»), сатирична одноактівка (шарж) «Патріот», сімейно-побутовий водевіль «Морока», політичний фарс «Буржуї», дума-п'єса «Хвесько Андібєр» та ін.

Жанровим виявом міфотворчості в драматургії Олександра Олеся є плідне використання феєричних елементів і звернення до жанру драми-феєрії («Над Дніпром»). Виникнення цього жанрового різновиду драми характерне для літератури кінця XIX – початку XX століття («Затоплений дзвін» Г.Гауптмана, «Лісова пісня» Лесі Українки, «Синій птах» М.Метерлінка та ін.). У драматичних поемах Олександра Олеся «Над Дніпром», «Ніч на полонині» переплітаються стильові ознаки романтизму й символізму. Романтичне сприйняття дійсності увиразнюється міфічною образністю, образами-символами, музичністю вірша та ірраціональним розв'язанням конфлікту. Автор завдяки міфопоетичному світосприйняттю, персоніфікуючи природне оточення, досягає метаморфози надприродних типів у реально-історичні. Тяжіння письменника до синтезу мистецтв, яке виявляється у використанні музичних і малярських жанрів, наявне й у драматургії.

Досить поширеним у доробку письменника є драматичний етюд. Драматичні етюди «Осінь», «Трагедія серця», «Тихого вечора», «При світлі ватри» та ін. – суто інтимні, певною мірою автобіографічні, з трагедійним забарвленням п'єси. Для них характерні знеособлені персонажі, позачасовість. Тут наявні медитації про невідворотність долі, неможливість справжнього кохання у шлюбі та ін. Філософське заглиблення в людську сутність

супроводжується введенням у художню тканину твору містких символів: лілеї – символ чистого кохання, ватра – утілення минулого, вітер і буря – вияв емоцій, море – вільне життя та ін. Саме в драматургії, на думку багатьох дослідників, найяскравіше виявився індивідуальний стиль письменника.

Драматична казка Олександра Олеся **«Над Дніпром»** є одним із яскравих прикладів використання міфу в літературі раннього українського модернізму. Як свідчить епіграф до твору, в основу драми покладено давні вірування в існування альтернативного виміру життя, населеного ворожими людині істотами. Серед них перебувають і мавки, або русалки.

Драматичний етюд **«На свій шлях»** (1913) тематично теж належить до першої умовно окресленої групи. Тут діють *Чоловік, Жінка, Служниця*. «Жінка» (дружина) вирішила покинути свого чоловіка через те, що вважає, ніби повністю розчинилася в ньому.

Етюд **«При світлі ватри»** (1913) моделює ще одну ситуацію трагічного нерозуміння закоханими Марією та Давидом душ один одного. При світлі ватри Галя, Андрій, Марія, Давид розказують казки, що є алегоричними проєкціями їхніх власних життєвих потрясінь, сумнівів та нинішніх переконань. Давидова казка передає його непоборні страждання від неможливості вірити в справжню любов до нього Марії. Смерть, змальована в казці, приходить і в дійсне життя: Давид убиває себе, переконаний, *«що єсть любов, що легше умерти, ніж віддати її частку комусь іншому»*.

Переважно песимістичними, просякнутими безнадією, є твори другої групи. У **«Танці життя»** (1913) порушуються питання місця людини в житті й фатальної приреченості, відносин між одиницею та загалом, таланту, конфлікту між зовнішньою та внутрішньою красою, смисл краси.

Етюд на **3 картини «По дорозі в Казку»** тематично перегукується зі «Сліпими» М.Метерлінка. І типологічно, і стилістично твір Олександра Олеся тяжіє до класичної символістської драми. Тут діють *Він*, протиставлений *Юрбі*, та *Дівчина*. Він – проводир, який запалив Юрбу ідеєю знайти країну

Казки. Водночас чітка – трикартинна – композиція дозволяє прослідкувати причинно-наслідкові зв'язки основних подій, що частково співвідносить цей твір із добре розвинуеною в українській літературі XIX століття оповідною традицією. Серед прецедентних для «По дорозі в Казку» є й відома поема І.Франка «Мойсей».

Дещо особібно щодо символістських творів Олександра Олеся перебуває етюд, присвячений М.Лисенкові, «Злотна нитка»(1912). На повний голос тут звучить тема безсмертя справжнього таланту, який тільки й може протистояти невблаганній долі. Цю останню уособлюють міфічні Парки-пряхи, владні над довготою та насиченістю кожного людського життя. Смерть настає, коли Парки обривають нитку життя людини. Проте тут несподівано піднесено звучить думка про те, що людина залишається жити у створеному нею й залишеному іншим після себе. Музика М.Лисенка не перестає звучати протягом усього тексту, вона є головним героєм цього твору, оскільки саме через неї у творі присутній композитор, якмй, як ніхто інший, умів передавати у своїх власних творах велич і красу національного характеру української пісні.

Питання для самоконтролю

1. Чому поет обрав такий псевдонім?
2. Хто вважав Олеся своїм учителем?
3. Чому письменник так і не повернувся в Україну?
4. Особливості поезій в еміграції?
5. Чому Олеся називають символістом?
6. У чому актуальність поезії «Європа мовчала», написаної 1931 року Олесем?
7. Назвіть риси поезики символістської драми, що відбилися в драмах О.Олеся.
8. Як ви можете окреслити мету символістського мистецтва.
9. Яке світовідчуття панує в символістських драмах Олександра Олеся?
10. Проаналізуйте драматичну казку «Над Дніпром».
11. Яку роль виконує музика в драмах Олександра Олеся?
12. Розкрийте символічний зміст назв «Танець життя», «По дорозі в Казку», «Злотна нитка».

Семинарське заняття

Творчість В. Винниченка в загальноєвропейському контексті

План

1. Особливості ранніх оповідань В. Винниченка.
2. Особливості драматургії.
3. Роман В.Винниченка «Записки Кирпатого Мефістофеля».

Проблема ідентифікації героя:

- а) проблематика роману Володимира Винниченка «Записки кирпатого Мефістофеля»;
- б) художня інтерпретація морально-етичних проблем в образній системі роману;
- в) чоловічі образи твору (Яків Михайлюк, Дмитро Сосницький, Панас Кривуля, Нечипоренко);
- г) образи жінок у творі (Клавдія Петрівна, Біла Шапочка, Соня Сосницька, Олександра Михайлівна).

Література

1. Винниченко В. Вибрані п'єси. Київ: Мистецтво, 1991. 605 с.
2. Гуменюк В. Драматургія Володимира Винниченка: проблеми поетики: автореф. дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.01. Київ: 2002. 36 с.
3. Гундорова Т. Модернізм як еротика «нового» (В.Винниченко і С.Пшибишевський). *Слово і час*. 2000. №7.
4. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. Львів, 1997.
5. Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика. Київ, 1998. 658 с.
6. Жулинський М. Собою возвеличити українську людину. *В.Винниченко. Записки Кирпатого Мефістофеля*. Черкаси, 2005.
7. Зборовська Н. Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури. Київ, 2006.

8. Зубрицька М. Етичний парадокс дискурсу любові у драматичних творах В. Винниченка. Кіровоград: Центральне Українське видавництво, 2002. 192 с.
9. Історія української літератури ХХ століття: У 2 кн. Київ, 1998. Кн. 1.
10. Кошова І. Роман «Записки Кирпатого Мефістофеля» у світі фрейдівської теорії сексуальності. *В. Винниченко. Записки Кирпатого Мефістофеля*. Черкаси, 2005
11. Мороз Л. «Сто рівноцінних правд» Парадокси драматургії В. Винниченка. Київ: Ін-т літ. НАН України; ВІ- ПОЛ, 1993. 208 с.
12. Мороз Л. Загадки Володимира Винниченка. Слово і Час. 1993. № 5. С. 40–46.
13. Панченко В. Будинок з химерами. Творчість Володимира Винниченка 1900–1920 р.р. у європейському літературному контексті. Кіровоград, 1998.
14. Панченко В. Володимир Винниченко: парадокси долі і творчості. Київ, 2004.
15. Панченко В. Щаслива поразка Мефістофеля. *В. Винниченко. Записки Кирпатого Мефістофеля*. Черкаси, 2005.
16. Свєрбілова Т., Малютіна Н. Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття. Черкаси, 2009. 598 с.
17. Хархун В. «Записки Кирпатого Мефістофеля»: екзистенційне в романі та поза ним *Слово і час*. 2000. №7.
18. Хархун В. Роман Володимира Винниченка «Записки Кирпатого Мефістофеля» (проблеми поетики). Ніжин, 2001
19. Юдкін І. Від сценічної репетиції до літературного тексту: прояви «струменя свідомості» у творах В. Винниченка. *Культурологічна думка*. 2014. № 7. С. 141–154.

Завдання для самостійної роботи

1. Цитатна характеристика Михайлюка («Записки Кирпатого Мефістофеля»)

2. Таблиця, у якій написати риси Михайлюка як Мефістофеля та риси Михайлюка як людини.

Теоретична база лекції

Неореалізм – стильова течія в українській літературі, яка утвердилася в 20-ті роки ХХ століття у творчості Григорія Косинки, В. Підмогильного, В. Винниченка, Б. Антоненка-Давидовича, І. Сенченка, а в 60–70-ті – Григора Тютюнника, І. Чендея. Неореалізм сформувався на основі класичного реалізму та натуралізму, але відмовився від принципу зображення життя у формах самого життя. У творах неореалістів документальна достовірність поєднується з філософсько-аналітичним заглибленням у життя і ліризмом. Неореалісти переосмислили концепцію особистості в літературі. На місце бунтарів типу Миколи Джері, Чіпки Вареника приходять звичайні люди з багатим внутрішнім світом, складною душевною організацією. Письменники зосереджують увагу не стільки на їх діях і вчинках, скільки на думках, переживаннях, прагнуть пізнати ірраціональну суть характерів. Порівнюючи класичний реалізм із неореалізмом, В. Пахаренко зауважує: «якщо в класичному реалізмі переважали пізнавальні цілі, проступала навіть суто утилітарна, публіцистична настанова, то в неореалізмі органічно поєдналися пізнавально-аналітична і естетико-творча настанови, поступово стиралася опозиційність, скорочувалася відстань між реальним та ідеальним, загальним та індивідуальним, особистим і соціальним, спостерігально-сповіщальним та модельованим. Зник схематизм типу, він перетворюється на характер, в основі своїй залишаючись із символом».

Неоромантизм (грец. neos – новий, молодий і франц. romantisme) – стильова течія модернізму, що виникла в українській літературі на початку ХХ століття. Леся Українка називала його новоромантизмом. Неоромантизм яскраво виявився в ліриці та драматичних творах Лесі Українки, прозі О. Кобилянської, Миколи Хвильового, О. Довженка, Ю. Яновського, поезії Олександра Олеся, Є. Плужника, Б.-І. Антонича. Термін «неоромантизм» використовували в 20-х роках О. Дорошкевич,

О. Білецький, Я. Савченко, М. Доленго. Ця течія була, мабуть, найсильшою в новітній українській поезії. Неоромантики відмовилися від народницької тематики й поетики, шукали нових тем і засобів образного вираження. Неоромантизм зберіг риси класичного романтизму, зокрема конфлікт з дійсністю, який породжував гострий напружений сюжет. Неоромантики відкинули раціоцентризм, матеріалістичне сприйняття світу, на перше місце поставили чуттєву сферу людини, емоційно-інтуїтивне пізнання. Вони представляли свої ідеали в яскравих художніх образах, виняткових героїв у виняткових обставинах, зосереджували увагу на дослідженні внутрішнього світу людини. Неоромантики використовували засоби символіки, гіперболізацію, гру кольорів і півтонів, дбали про багатство ритміки та строфіки. На відміну від класичних романтиків, які опановували переважно сільську тематику, передавали переживання робітника, інтелігента («Червона зима» В. Сосюри), вони поетизували революційні події («Залізниця» В. Сосюри, «Повстання» В. Еллана-Блакитного, «Слово о полку» М. Бажана), історичних осіб («Тарас Трясило» В. Сосюри, «Галілей» Є. Плужника, «На Ігоревім полі» Т. Осьмачки, «Бондарівна» Марка Вороного), висловлювали тугу за духовними та моральними цінностями («Дев'ята симфонія» О. Влизька, «Нічний рейс» М. Бажана, «Деспотам» Т. Осьмачки, «Діалог з мужністю» Ю. Яновського), почуття зневіри й розпачу в непівський і передкультурівський періоди («Місто» В. Сосюри, «Сліпці» М. Бажана).

Цікаві факти про Володимира Винниченка

1. Вступивши на навчання в чоловічу Єлисаветградську гімназію, молодий Винниченко досконало оволодів декількома мовами – російською, латинською, грецькою, німецькою та французькою. У гімназії юному Володимирі доводилося часто битися з однолітками, які дражнили його. Причиною були бідність і спілкування українською мовою. «Тебе в чиновники готують, а не в свинопаси», – намагалися знущатися вони над однокласником, за що згодом їм доводилося відповідати.

2. Володимир Винниченко був переконаним вегетаріанцем і прихильником сиродіння.

3. Батько Володимира Винниченка Кирило був чумаком, він возив сіль із Криму й Півдня України.

4. Літературні твори В. Винниченка були досить широко відомі за кордоном. П'єси «Чорна Пантера і Білий Ведмідь», «Закон», «Гріх» були перекладені німецькою мовою та поставлені на багатьох європейських сценах. Романи «Чесність з собою», «Записки Кирпатого Мефістофеля» також були перекладені й видані. 1922 р. в кінотеатрах Німеччини демонструвався фільм «Чорна Пантера», знятий за п'єсою В. Винниченка.

5. У СРСР Винниченка вважали пролетарським письменником. 1926–1930 рр. навіть вийшло 24-томне видання творів письменника. Його п'єси ставилися в Києві, Харкові, Одесі, Львові, Чернівцях, Коломиї, а також їх можна було побачити в театрах Москви, Петрограда, Саратова, Тифліса, Ростова-на-Дону, Баку. Театральні корифеї К. Станіславський, В. Немирович-Данченко, М. Садовський часто консультувалися з драматургом з приводу нових постановок.

6. Володимир Винниченко – ще й талановитий художник. Його 74 оригінальні малярські роботи та 4 альбоми з малюнками аквареллю, вуглиною повернулися в Україну.

7. Володимир Винниченко був членом Української Центральної Ради, очолював посаду генерального секретаря внутрішніх справ Генерального секретаріату – виконавчого органу УЦР, став одним із засновників Директорії, брав активну участь у розробці законодавчих ініціатив.

9. Написаний наприкінці 1933 р. Винниченком лист до Політбюро КП(б)У, який засуджував та звинувачував Сталіна в голодоморі та масових репресіях українського народу, загнав у небуття та піддав гонінню його творчість: книжки вилучалися з бібліотек та шкільної програми, творчість не досліджувалась, а ім'я штучно забувалось та обливалось брудом

10. У роки Другої світової війни німецький уряд пропонував Винниченкові очолити маріонетковий уряд на окупованій території України, але той відмовився. За це його посадили в концентраційний

табір, але через два тижні відпустили. Весь цей час він не переставав творити і написав більше 100 оповідань, п'єс, памфлетів, 14 романів. Багато чого залишилось недопрацьованим.

11. Українським фондом культури 1990 р. було засновано міжнародну премію ім. Володимира Винниченка, що присуджується за особливі досягнення в літературі, мистецтві, благодійній діяльності та за вагомий внесок у розвиток і відродження культурного життя України

Інструктивно-методичні матеріали

1. Особливості ранніх оповідань В. Винниченка

Творчість В.Винниченка виразно ділиться на три періоди, як це відзначав ще М.Зеров наприкінці 1920-х років, уключившись у дискусію про роман «Сонячна машина».

Перший охоплює шість років (1902-1908 р.р.) – «від його першого виступу до таких драм, як «Дисгармонія», «Щаблі життя», «Великий Молох» тощо». У цей час Винниченком було написано «соковиті побутові повісті, побудовані трохи на старосвітський лад, але свого часу свіжі і нові в українській прозі» («Краса і сила», «Голота», «Контрасти», «Мнімий господін» та ін.). Ці оповідання й повісті, за словами М.Зерова, «зліквідували народницько-умовний образ села, показавши його розшарування та деформацію старого побуту, вони ввели в поле зору української повісті строкових робітників, заробітчан, представили в колоритних постатях і солдатську казарму, і жорстоку «халтурність» мандрівної малоросійської трупи («Антрепреньор»). Вони збудили й увагу української критики».

Приблизно з 1907 року у творчості В.Винниченка настає **другий**, якісно новий період. На зміну «соковитим побутовим (точніше було б сказати, соціально-психологічним повістям)» приходять, – писав М.Зеров, – «імпресіоністична новела та роман з психологічним завданням, запальна драма з претензією покладати основи соціалістичної моралі». Причому, цей новий шлях був «ширший і принагідніший, як видавалося самому письменникові – небезпечний та непевний, як видавалося тогочасній критиці». Поштовх дискусіям про «нового» Винниченка дали такі

його твори, як оповідання «Момент», п'єси «Дисгармонія» і «Щаблі життя».

Третій період у творчій біографії Винниченка ознаменований появою «Сонячної машини», зміною тем і «методів письма»: «Тема – переупорядкування суспільства за допомогою винаходу, засоби її опрацювання – то засоби популярного в сучасній літературі (ідеться про 1920 роки) і невластивого Винниченкові раніше, трохи авантюрного, соціально-фантастичного роману, де замість обридливого психологізму подається «цікава інтрига, актуальні проблеми». Це, за словами М.Зерова, «шлях фабульного, «утопійного» роману».

У перший період Винниченко-письменник працює виключно в жанрі оповідання з гострою соціально-психологічною колізією в центрі. За стильовими ознаками його рання новелістика вписувалася в реалістичну традицію української прози, що, між іншим, наполегливо заохочував літературний «хрещений батько» молодого письменника Є.Чикаленко, – надто ж тоді, коли помітив у творах В.Винниченка 1908-1909 р.р. ознаки того, що він називав «символізмом».

Між його юнацькою поемою «Софія» («Повія») та оповіданням «Сила і краса» (пізніша назва – «Краса і сила») чимала якісна відстань. У «Повії», де продовжується добре розроблена попередниками тема зневаженого паничем дівочого кохання, він явно наслідує Шевченкову «Катерину», не вельми вміло використовуючи ритміку, стилістичні конструкції, строфіку цієї поеми. Великою є залежність і від інших літературних зразків («Бурлачка» І.Нечуя-Левицького, «Повія» Панаса Мирного). Очевидно, це відчував і сам автор, оскільки його перші твори засвідчують цікаву суперечність: значна залежність від української літературної традиції супроводжується просто-таки відчайдушним намаганням позбутися цієї залежності, бажанням полеміки з традицією.

З цього погляду досить характерними є оповідання «Народний діяч», «Сила і краса», «Антрепреньор Гаркун-Задунайський». У них легко помітити зразки промовистої латентної (прихованої) критики, яка виразно засвідчує настрої

Винниченкового бунту проти української літературної старосвітщини.

У «Народному діячеві» В.Винниченко використав поширену в українській літературі кінця XIX ст. сюжетну схему: панич, який приїздить на вакації до батьків, зав'язує роман із дівчиною з простого роду. Винниченко, пишучи свого «Народного діяча» через тридцять років після «Хмар» і через десять – після повісті «На розпутті», мав можливість пересвідчитися, що народницький ідеалізм раз у раз не виправдовував себе. Його Вася (він же Василь Семенович Головатий) – це, власне, карикатура на «народного діяча».

Якщо в поемі «Повія» він сам ще наслідував «Бурлачку» І.Нечуя-Левицького, то в «Силі і красі» бачимо полеміку з манерою змальовувати дівочу вроду так, як це робив патріарх української прози: «То була краса, що виховується тільки на Україні, але не така, як малюють деякі з наших письменників. Не було в неї ні «губок, як пуп'янок, червоних, як добре намисто», ні «підборіддя, як горішок», ні «щок, як повная рожа», і сама вона не «вилискувалась, як маківка на городі». Ідеться про Мотрю з оповідання «Сила і краса». В.Винниченко, як бачимо, кепкує з сентиментальної, заснованої на традиційних фольклоризованих штампах, манери. А що натомість? «Чорна, без лиску, товста коса, невисокий, трохи випнутий лоб, ніс тонкий, рівний, з живими ніздрями, свіжі, наче дитячі губи, що якомсь мило загинались на кінцях, легка смага на матових, наче мармурових щоках і великі, надзвичайно великі, з довгими віями, темно-сірі очі, з яких, здавалось, дивлячись, наче лилося якесь тихе, м'яке, ласкаве світло, – то була й уся краса цієї дівчини». В.Винниченко віддає перевагу точному реалістичному малюнкові, намагаючись залишатися об'єктивним, безпристрасним «портретистом». Немає жодного порівняння, автор обходиться епітетами, зосереджено виписуючи подробиці й нюанси. Полеміка з І.Нечуєм-Левицьким, отже, поєднується з урахуванням традиції, – і це характерна для молодого Винниченка суперечність. Його бунт у цьому випадку не руйнував традицію, а лише злегка модернізував її.

В оповіданні ж «Антрепреньор Гаркун-Задунайський» (1903 р.) Винниченко, кажучи словами М.Євшана, розбивав «українофільське капище наших патріотів». Оповідання про антрепреньора Гаркуна-Задунайського можна розглядати саме в контексті «боротьби генерацій» і відштовхування молоді від етнографічно-побутової традиції задля модерних (європейських) художніх форм. З його сторінок постає перед нами українська провінція: якесь містечко N, де є «театр», схожий на «загін серед поля для худоби», – на його сцені розгортається дійство типової «малоросійської» мелодрами «Люте серце, або ж Чотири смерті разом». Можна було б сказати, що Винниченко шаржує, пародіює, якби в самих виставах реальних гаркунів-задунайських з їхнім убозтвом (ще дужче підкресленим претензією на «іскусство») не було ознак самопародіювання. Примітивні афектації, мелодраматичні шаблони, «ніякий» рівень режисури та гри виконавців. У своїх памфлетах 1920-х років М.Хвильовий, між іншим, використав ім'я Гаркуна-Задунайського як символ нашого рідного самовдоволеного хуторянства.

Після «Сили і краси» про Винниченка заговорили як про «українського Горького»! Передусім, через те, що, як і автора «Челкаша» та «Мальви», його притягував до себе світ босяків, злодіїв, повій.

«Кримінальний елемент» під пером автора «Сили і краси» поставали не те щоб привабливо, просто молодий прозаїк відмовлявся дивитися на своїх героїв очима моралізатора: він, як спостеріг ще І.Франко, дивиться на своїх героїв їхніми ж очима. Світ, у якому живуть герої «Сили і краси», має свої закони й виміри, і Винниченко не поспішає прикласти до нього інші, хай і загальноприйняті, мірки. Він показує нам двох містечкових злодіїв, Ілька Чубатого й Андрія Голуба, а також жінку з того ж кола – Мотрю Чумаченко, доньку удівця-п'яниці. Психологічну основу сюжету становлять внутрішні хитання Мотрі, те, що називається «боротьбою мотивів». На кому зупинить вона свій вибір? На Ількові, який є втіленням краси, чи на Андрієві, який уособлює силу? Провідна тональність оповідання «Краса і сила», смислове та стильове забарвлення визначає вже перша фраза: «Тихо-тихо

в Сонгороді». Тиша тут виступає не тільки деталлю пейзажу. Цей образ створює своєрідний символічний план оповідання і трактується широко й узагальнено: «Сонгород – це узагальнений образ України і символ сонливого лінивства її мешканців. У тишу занурені не тільки вулиці, будинки, фігури перехожих, а й душі героїв, які живуть, як уві сні».

Оповідання «Краса і сила» є тим прикордонним стовпом, який розмежовує дві літературні епохи: неоромантичний і психологічний реалізм. Це перший твір, де йдеться про людей, викинутих на дно життя. Серед голодранців, п'яниць, люду, що «не боїться ні тучі, ні грому», виділяються молоді злодії Ілько – вродливий, добрий, але безвольний, і Андрій – негарний, жорстокий, але завзятий. Доля цих злодіїв та їхньої приятельки Мотрі розкривається в кількох жанрових епізодах: знуцання Андрія з жінки, підготовка до злочинських операцій, картини ярмарку, ув'язнення в тюрмі. Так окреслюються постаті не тільки суспільних покидьків, а й простакуватих селян, хитрих ярмаркових циганів, єврея-шинкаря, арештантів, «поважного урядника». Це узагальнений образ України і символ сонливого лінивства її мешканців. У тишу занурені не тільки вулиці, будинки, фігури перехожих, а й душі героїв, які живуть, як уві сні».

Нетрадиційний Винниченків любовний трикутник не розламують штучні психологічні розв'язки. Хитання душі Мотрі між «силою» і «красою», зрештою, вирішуються на користь сили, тобто – Андрія, хай грубого й навіть жорстокого, вигадливішого, підступнішого, ніж добрий, м'який і «однолінійний» Ілько. Сила поетизується В.Винниченком. І якщо більшість членів редколегії журналу «Киевская старина» висловлювалася проти публікації «Сили і краси» на сторінках часопису (потрібна була сильна «пресія» Є.Чикаленка, щоб твір таки з'явився в друкованій формі), то головна причина такої настороженості полягала в нестандартному підході молодого Винниченка до традиційної моралі. Він показує порок, у якому немає пороку, гріх, у якому немає гріха.

У «Силі і красі» можна побачити зародок майбутніх Винниченкових парадоксів. Уже тут проглядає думка про відносність, умовність усіляких моральних табу. У «Силі і красі»

така Винниченкова філософія лише зароджувалася. У полемічних, різких тонах він формулюватиме її трохи згодом – передусім у п'єсах і романах 19071–914 р.р.

А поки що Винниченко сперечається зі старою українською літературною традицією. Сучасники помічали в оповіданні «Сила і краса» бунт проти мертвого спокою, проти повільності, застою. В Андрієві, який уособлює силу, бачили початок протесту проти сонгородської млявості, індивідуалізм та романтику сильної натури.

Молодий Винниченко з його зухвалим намаганням заперечити стереотипи йшов назустріч цій потребі. Він шукав альтернатив віджилому – як у сфері художньої форми, так і в царині «нової моралі», об'єктивно виходячи на питання про ціну експерименту, що його «сильна натура» здійснює над собою й над іншими.

Естетичне самовизначення В.Винниченка значною мірою зумовлювалося новою атмосферою в українському літературному житті на межі ХІХ і ХХ століть. Боротьба генерацій у цю пору ознаменувалася протистоянням народницьких і модерністських уявлень про літературу, її природу й місію. Ідея європеїзму стала прапором «Молодої України».

Лінія творчої поведінки молодого Винниченка зумовлювалася його установкою на бунт. А крім того, В.Винниченко – з усією імпульсивністю, амбіційністю, темпераментністю його вдачі – був людиною, тісно пов'язаною з політичною боротьбою, революціонером-практиком, одним із лідерів української соціал-демократії, – і ця обставина теж позначалася на його творчості, у якій помітне тяжіння до конструювання універсальних моделей «щасливого майбутнього», побудованих на гармонії людини й суспільства, природній моралі, внутрішній досконалості особи.

Парадоксальним був і Винниченків бунт проти «старосвітської» літературної традиції. З одного боку, він, використовуючи можливості латентної критики, іронізує над описовою манерою І.Нечуя-Левицького, над театральною «гаркун-задунайщиною», бере собі в «спільники» М.Горького. А з другого – свідомо чи несвідомо «враховує» й українську літературну традицію, пов'язану з іменами Т.Шевченка, Панаса Мирного, того ж І. Нечуя-

Левицького (юнацька поема «Повія», оповідання «Народний діяч»). Проте вже в першому своєму опублікованому оповіданні («Сила і краса») В.Винниченко нетрадиційно змальовує нетрадиційних героїв, що представляють соціальні низи. У зображенні світу таких людей є очевидні перегуки з творами М.Горького із життя босяків (відсутність моралізування, поетизація «краси гріха», «грішників нерозкаяних», заперечення пуританства, романтизація сили, стихії й розмаху життя).

Уже в ранніх новелах В.Винниченка прозирає той дух «переоцінки цінностей», який невдовзі стане в його творчості всепроникним.

Оповідання «Малорос-європеець» (1907) блискуче викриває українського панка Коростенка, який хизується запровадженими у своєму господарстві технічними новаціями – автоматичними дверима, кухонною машиною, яка перемішує тісто. І вважає, що все це зробило його «європейцем». Як «поміщик новітньої формації» Коростенко довго й нудно просторікує про те, що наука принесе людям щастя, що аграрне питання можна розв'язати тільки через застосування машин. Найбільшого ефекту у викритті «малороса-європейця» автор досягає, коли показує, як Коростенко, сприйнявши весільний похід за селянський бунт, розстрілює з кулемета невинних людей.

В оповіданнях «Біля машини», «Голота», «На пристані», «Хто ворог?», «Раб краси» та ін. відображені не тільки бідне селянство й сільський пролетаріат, куркульство та поміщики, а й (уперше в українській літературі) революційна інтелігенція, що провадить пропагандистську роботу серед бідноти та ремісників.

2. Особливості драматургії

Драматургія В. Винниченка постала як унікальне явище в період занепаду трагедії та розквіту соціальної драми, що подавала картину світу в образах і «костюмах» конкретної доби, проте сила й напруженість багатьох конфліктів винниченкових п'єс часто відносять нас до висот трагічного протистояння героїв, відомих з часів Еврипіда чи В. Шекспіра. На відміну від більшості драматургів початку ХХ століття, які плекали жанр буржуазної,

побутової чи неоромантичної драми («Ляльковий дім» Г. Ібсена, «Там, усередині» М. Метерлінка, «Пігмаліон» Б. Шоу), В. Винниченко шукає метафоричні засоби створення художньої картини світу й суттєвих закономірностей людських вчинків. Письменник виявляє неабиякий інтерес до таких не цілком властивих українській літературі проблем, як індивідуалізм і громадськість, дитина та шлюб, життя і смерть, етика й антиетика. Саме ці проблеми були першоджерелом конфліктів у драмах В. Винниченка.

Проблемою більшості його п'єс стає внутрішня роздвоєність особистості, необхідність «чесності з собою», жорстокість духовного розп'яття на хресті обов'язку.

Роздвоєність внутрішнього світу героя автор демонструє у своїх п'єсах на декількох рівнях: соціально-побутовому, ідейно-політичному, національному, філософському. Найбільш глибока проблема вибору постає в необхідності внутрішнього переродження, у прагненні гордого самітника, увібравши, наче море, брудний потік юрби, подолати в собі людину.

Драми Володимира Винниченка відіграли важливу роль у культурному відродженні українського народу. Своєю формою і своїм змістом вони відтворювали своєрідну національну новаторську драматургію в дусі новітніх течій європейської драми – драм Ібсена, А. Чехова, М. Метерлінка, К. Гауптмана, А. Стріндберга. Зоряним часом Володимира Винниченка були 1910-1912 роки. У цей час він пише свої п'єси «Базар», «Брехня» (1910), «Співочі товариства» (1911), «Чорна Пантера і Білий Медвідь» (1911), «Дочка жандарма», «Нагусь» (1912), «Молода кров» (1913).

Його п'єси посіли провідне місце в репертуарах «Молодого театру», стаціонарного українського театру М. Садовського та драматичного театру ім. І. Я. Франка. В останньому протягом 1920-1921 років йшли п'єси «Гріх», «Дисгармонія», «Великий Молох», «Панна Маара», «Співочі товариства». Твори драматурга були популярними не лише в тогочасній Україні, але й за її межами. З особливим успіхом у країнах західної Європи йшли драми Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь», «Закон», «Брехня».

Тематика: свідомість та інстинкти, мораль і статеві проблеми, честь і зрада, дослідження людської особистості, морально-психологічне випробовування внутрішніх сил людини в боротьбі за утвердження свого «я». Але інтерпретація цих тем і морально-етичні проблеми, що поставали з творів Винниченка, були новаторством в українській літературі початку 20 століття. Винниченкові п'єси руйнували канони сценічного дійства, які плекав етнографічний, романтично-сентиментальний і водевільно-розважальний український театр. Герої цих п'єс прагнули незалежності від будь-кого й будь-чого: юрби, моралі, приписів, умовностей. Вони прагнули бути «чесними з собою».

Драматург часто, на думку критики, виходив за межі дозволеного. Винниченко проникає у найпотаємніші схови психології та проводить експерименти на людській душі.

Героєм його п'єс стає новий суспільний тип інтелігента, тло дії – двадцяте століття, з його соціальними конфліктами та моральними протиріччями. Пошуки «правди життя» і «нової моралі» не є новацією, це норма для творів будь-якого європейського письменника.

Особливе місце серед драматичних творів Володимира Кириловича належить драмі на чотири дії **«Чорна Пантера і Білий Ведмідь»**, – творові, у якому порушуються проблеми мистецтва в його співвідношенні з життям.

Герої твору – художник Корній Каневич (Білий Ведмідь), його невелика родина: дружина Рита – Чорна Пантера, мати, син – немовля і божемне оточення їх – «митці, їхні коханки й моделі», – як сказано в ремарці.

Талановитий митець Каневич не утвердив себе поки ще належним чином; полотно, яке повинне засвідчити його талант, ще не створене; тож і живе родина за кордоном, у Парижі, займаючи велике ательє, де батько пише картину для осіннього паризького Салону. Сім'я бере безпосередню участь у творчому процесі: Рита з малим Лесиком позує для полотна «Мадонна з немовлям». Серед божемного гармидеру, суперечок про мистецтво й митців починає вже з першої дії звучати тривожна нота: Лесик захворів, уся праця Корнія під питанням. Конфлікт між подружжям загострюється й

дедалі набирає ще більш потворних рис – у ньому боротьба самолюбства і волі, бажання кожного поставити себе, свою правоту вищою – жорстка й нищівна війна, у вирі якої гине й дитина, і художній шедевр батька, і саме життя подружжя – усе. Недаремно Корній у цій боротьбі поступово втрачає довіру до дружини, до її застережень і сприймає їх лише як прояви самолюбства й егоїзму; втрачає розумні орієнтири в житті й Рита, яка робить немало злих дурниць. Урешті вся її етика щодо чоловіка виливається у бажання вчинити йому на зло. Злісно, егоїстично, потворно вони змагаються одне з одним навіть над трупом дитини, утрачаючи реальне відчуття того, що відбувається; Рита, щоб не роз'єднався їх тріумфіат («Ми троє – одно!») убиває в хвилину тяжкого душевного болю не тільки себе, а й чоловіка, більше того – знищує його картину.

У п'єсі перемагають не теорії, а знову ж таки природа (природні почуття любові до родини, до дитини – цих одвічних життєвих основ). Навіть Мистецтво – справжнє, велике Мистецтво – не може існувати в полярному холоді себелюбства, без тепла, без сув'язі рідних душ.

Драматургія Винниченка вирізняється гостротою проблем, глибиною психологічних екскурсів, відсутністю шаблонності, образним мисленням, неореалістичними тенденціями, модерном, символізмом.

П'єса «**Брехня**» (1910). У ній автор порушує морально-філософську та етичну проблеми.

Центральна постать у п'єсі – Наталя Павлівна. Вона вирішує дилему як заспокоїти свою совість, своє бунтівне невдоволене «я» інтелігентної людини й виправдатися перед коханцем, щоб затримати його при собі. Для цього вона йде на компроміс з совістю і створює цілу вервечку з брехні. Вона впевнена, що «людям зовсім не треба правди чи брехні, їм треба щася, покою. Коли брехня може це дати, слава брехні».

Загалом у творчості В.Винниченка є такі драматургічні твори, у яких майже всуціль увага сконцентрована на виявленні емоційно-психічного стану персонажів («Щаблі життя», «Великий Молох», «Memento»), а зовнішня дія дуже невиразна, ледь окреслена, дійові особи через вираження чи самовираження наче проєктують ті чи

інші суспільні явища. Розгортання сюжету – не що інше, як своєрідна психологічна підготовка до певної дії, яка відбуватиметься наприкінці драми й десь поза її межами. Саму ж канву твору становлять дискусії навколо того, варто чи ні цю дію розгортати. Цікавість читача (глядача) мусить утримуватися посиленням й поглибленням напруженості дискусій, переконливістю аргументів, що висуваються тими або іншими дійовими особами.

Під «мікроскоп» Винниченка-прозаїка і Винниченка-драматурга не раз потрапляла гра інстинктів, що призводить до гострих внутрішніх конфліктів. Письменник так будує сюжети своїх творів, щоб випробувати силу інстинкту батька-матері, протиставивши їй силу інших почуттів, бажань, вольових установок. Уперше конфлікт такого типу з'явився у драмі «Memento» (1908 р.): в Антоніні, героїні цього твору, материнське начало у критичний момент бере гору над любов'ю. Гострота морально-психологічних колізій посилювалася тим, що мимовільним учасником драм, трагедій, непорозумінь виявлялася дитина, якій немає діла до «проблем статі» – вона просто з'явилася на світ, щоб жити, але несподівано втручається у взаємини дорослих, нерідко ламаючи їхні розрахунки й аргументи.

3. Роман В.Винниченка «Записки Кирпатого Мефістофеля». Проблема ідентифікації героя

Роман «Записки Кирпатого Мефістофеля» – один із фрагментів експериментаторського мислення Володимира Винниченка, що найоптимальніше виявилось в драмах і романах, написаних 1906-1916 роках. Уся романістика, а частково й драматургія, є, умовно кажучи, своєрідним претекстом «Записок Кирпатого Мефістофеля».

Художній світ роману В.Винниченка «Записки Кирпатого Мефістофеля» персоналістичний. Серед низки персонажів чітко виділяється одна постать – Яків Васильович Михайлюк. Він є «автором» і головним героєм – композиційною вертикаллю твору. Тому основним у романі є те, що відбувається з Михайлюком і як він це переживає: «... я довгий, чорний, з довгастим лицем, гострою борідкою і густими бровами, похожими на дві лохматі гусениці. Ніс

у мене не кирпатий, а качиний, широкий і плескуватий на кінці, з довгими ніздрями. За все лице і постать мене називають Мефістофелем, а за ніс – Кирпатим Мефістофелем». Зовнішній аспект характеристики героя ґрунтується на принципах порівняння й контрасту. Дивлячись у дзеркало, Михайлюк констатує свою владу над Нечипоренком як перевагу в зрості («... я на цілу голову вищий від нього»). Так регламентується позиція героя у світі: він людина, яка виділяється серед оточення.

Характер персонажа становить не лише соціокультурна модель часу (у випадку Михайлюка – це образ розчарованого в революції інтелігента), а й набір особистісних диференціальних ознак. Вони найефективніше викреслюються за допомогою прийому бінарних опозицій. Характерологічна розкладка початку твору виглядатиме так: вольовий – безвольний (Михайлюк – Сосницький), цинічний – відданий революційній справі (Михайлюк – Нечипоренко), раціонально байдужий – безнадійно закохана (Михайлюк – Соня). І далі: раціонально «захищений» спостерігач – інстинктивне спостережуване (Михайлюк – Клавдія), романтично закоханий – цілеспрямована байдужість (Михайлюк – Шапочка), аморальний – оплот моральності (Михайлюк – Олександра Михайлівна).

Отож, персоналістичний світ роману організований таким чином: центрову позицію посідає образ Михайлюка, роль інших персонажів визначається як супровідна. Кожен є однією з іпостасей самого героя. У генезі героя прочитуються принаймні три коди: «диявольський», «Винниченкового романного антигероя», «ніцшеанська надлюдина».

Монологічне структурування художнього світу роману підкреслюється жанровою дефініцією – «записки», – що за деяких умов співвідноситься з модифікативним варіантом сповіді. Цей жанроутвір передбачає осмислення людиною власного життя, фіксацію ситуативних домінант внутрішнього світу.

Гра в карти, початковий епізод «Записок Кирпатого Мефістофеля», символізує універсальний шифр поведінки Михайлюка. А психограма перемоги («я виграв») формує тип

відношень владарювання – гра перетворюється на найпоширеніший контекст для влади.

Гене́за ігрової поведінки Михайлюка визначена ідеєю компенсації бажання, що не збулося. Життєвий стимул героя (воля до влади), не реалізований на «сцені» революції в ролі «товариша Антона», вимагає переміщення з суспільної сфери на ландшафт буденного життя. Розчарування в революційних гаслах, як утрата Бога, санкціонує альтернативу – маску Мефістофеля. Михайлюк із революціонера в політиці перетворюється на революціонера побуту, маскуючись під образом буденно-міщанського диявола.

Повернення того, що втрачене, пов'язує образ Михайлюка-Мефістофеля з парадигмою «грішного ангела» – традиційною моделлю класичної дияволіади. Варіантом «втраченого раю» у творі є молодість. «Я тужу за молодістю, – зізнається герой. – Коли б моя молодість пройшла десь за верстатом, я так само згадував би її з болем, сумом і дзвенячою тугою. Важна суть, а не форма. Суть же – це співаючі сили, танцююча кров, жадоба за пануванням над усім світом, одважність, нахабність, безмежність юнацтва». Помилки минулого потрапляють під механізм виправдання біологічною теорією: «Кожна молода, здорова, жива людина є революціонер».

Символічно запрограмований фінал: підпорядкування героя нормам буття.

Персоналізованим виявом віталістичної сили є жінка. Клавдія, отримавши знаряддя влади – дитину, засновує свій життєвий експериментаторський театр. Тому «режисер» Михайлюк доти експериментував на «сцені» життя, доки не з'явився інший «режисер», що виявився не менш вправним. Якісно змінилась тактика дияволізму – із завойовника на захисника. Опинившись об'єктом у межах «театру» Клавдії, побудованого на інтуїції самки, Михайлюк не витримує експериментаторської конкуренції життя, натиск якої знищує мефістофелівські претензії владарювати над світом.

Отже, функціональна роль образу Мефістофеля в романі «Записки Кирпатого Мефістофеля» підпорядкована низхідній тенденції: потенційний гравець стає іграшкою життя. Диявольська багатолікість, ціла система житейських ролей імітували

інтелектуальний лабіринт, спровокований життям, що заплутав героя в самому собі: Мефістофель програв

Висновки

1. Центральний образ твору Яків Васильович Михайлюк є двоплановим героєм (оповідач і персонаж).

2. Подвійна сутність образу Якова Михайлюка виявляється в бінарній опозиції «гравець, спокусник – вразлива людина, мрійник».

3. Оцінка героїв іншими персонажами є однією з найнефективніших характеристик образів (Якова Михайлюка письменник показує у кількох аспектах – аспект Нечипоренка, Дмитра Сосницького, Панаса Кривулі).

4. Чоловічі образи твору є уособленням людей, нещасливих у подружньому житті.

5. Портретні характеристики героїв акцентують не лише на зовнішніх даних, а й розкривають особливості психології характерів.

6. Зовнішній аспект характеристики героїв побудований на прийомах порівняння й контрасту.

7. Виразність диференційних рис характерів героїв помітна при можливому зіставленні протилежних характерів (схожі оцінки людей, явищ, подібні реакції на події, вчинки).

8. Важливим є акцент на філософських концепціях героїв (погляди на життя, мораль, кохання, шлюб).

9. Жінка в романі Володимира Винниченка виходить з-під влади патріархального звичаю і починає сприйматися як самодостатня та повноправна особистість (образ Білої Шапочки).

10. Письменник змальовує героїнь у дусі фрейдівської теорії психологізму, згідно з якою головним для жінки є сім'я та материнський інстинкт.

11. Жіночі образи роману можна умовно поділити на два типи: жінки-матері (Клавдія Петрівна, Соня Сосницька, Олександра Михайлівна) та жінка «нового» типу (Біла Шапочка).

12. Система художніх образів, форма роману та його тематика свідчать про зв'язок центральних персонажів твору з реальними

особами (Розалія Ліфшиць – Біла Шапочка, Володимир Винниченко – Яків Михайлюк).

Отже, персоналістичний світ роману Володимира Винниченка «Записки кирпатого Мефістофеля» представлений як ансамбль персонажів, де кожному чітко відведено відповідну роль. Рольову заданість формує композиційна вертикаль твору – образ Якова Михайлюка, відображенням світогляду якого є інші персонажі, тим самим уособлюючи ту чи іншу іпостась героя.

Таким чином, роман Володимира Винниченка «Записки кирпатого Мефістофеля» поставив крапку в обговоренні проблеми інстинктів, довівши, що батьківські почуття набагато сильніші порівняно з особистими.

Питання для самоконтролю

1. На сценах яких театрів ставилися п'єси В. Винниченка?
2. Яку функцію відігравав письменник у становленні української державності 1917-1919 роках?
3. Який напрям у літературі представляв Винниченко? Доведіть це на прикладах його творів.
4. З ким полемізує письменник в оповідання «Сила і краса»?
5. Охарактеризуйте три етапи творчості письменника.
6. Хто використав у памфлетах 1920-х років ім'я Гаркуна-Задунайського як символ самовдоволеного хуторянства?
7. За стильовими ознаками в яку традицію української прози вписується рання новелістика Винниченка?
8. Які оповідання засвідчують настрої Винниченкового бунту проти української літературної старосвітщини?
9. Після якого оповідання про Винниченка заговорили як про «українського Горького»?
10. Назвіть перший твір, де йдеться про людей, викинутих на дно життя.
11. Репертуари яких українських театрів 20-х років містили драми Винниченка?
12. Основна проблематика драм Винниченка.
13. Доведіть подвійну сутність образу Якова Михайлюка.

Практичне заняття

Особливості творчості М. Рильського та В. Сосюри

План

1. Життєвий і творчий шлях М. Рильського.
2. Неокласицизм М. Рильського як феномен української культури.
3. Життєвий і творчий шлях В. Сосюри.
4. Художня модифікація національної історіософії в поемі «Мазепа» В. Сосюри.
5. Повторення лекційного матеріалу: «Літературні об'єднання 20-х років. Розстріляне відродження».

Література

1. Агеєва В. Мистецтво рівноваги М. Рильського на тлі епохи. Київ, 2012. 392 с.
2. Багрій М. Ліро-епіка Володимира Сосюри 1920 – 1940-х років: ідеологія, історіософія, стилеві пошуки: дис. ... кандидата. філол. наук: 10.01.01. Сімферополь, 2013. 198 с.
3. Гришко В. Серце другого Володьки і заборонена любов. *Сосюра В. «Засуджене й заборонене»*. Нью-Йорк, 1952. С. 7 – 39.
4. Єфремов С. Історія українського письменства. Київ: Femina, 1995.
5. Журавльов Д. Мазепа: людина, політик, легенда. Харків: Фоліо, 2008. 382 с.
6. 3 трудів і днів Максима Рильського / упоряд. С. А. Гальченко, В. Л. Колесник, М. Г. Рильський, Ю. І. Шаповал. Київ: А.С.К, 2009. 656 с.
7. Зеров М. До джерел. *Микола Зеров. Твори в двох томах*. Київ: Дніпро, 1990. Том 2. Історико-літературні та літературознавчі праці. С. 492 – 588.
8. Зеров М.К. Твори: У 2 т.: Історико-літературні та літературознавчі праці / Упоряд. Г.П. Кочур, Д.В. Павличко. Київ: Дніпро, 1990. Т.2. 601 с.
9. Кислюк К. В. Історіософія в українській культурі: від концепту до концепції [Текст]: моногр. Харків: ХДАК, 2008. 288 с.

10. Лавріненко Ю. Розстріляне відродження. Антологія 1917–1933. Поезія – проза – драма – есей. – Київ: Смолоскип, 2002. 976с.
11. Міщенко О. І. Образ Києва у творчості Максима Рильського. *Літературознавчі студії*. Випуск 34, 2012. С. 157–160.
12. Моренець В. Володимир Сосюра: нарис життя і творчості. Київ: Дніпро, 1990. 262 с.
13. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ, 1997. 360 с.
14. Поліщук Я. О. Із дискурсів і дискусій. – Харків : Акта, 2008. 288 с.
15. Сосюра В. М. Вибрані твори: У 2 т. Київ: Наукова думка, 2000. Т. 2. 549 с.
16. Шерех Ю. Легенда про український неокласицизм. *Пороги і запоріжжя: Література, мистецтво, ідеології*. Харків: Фоліо, 1998. Том 1. С. 92–98.

Завдання для самостійної роботи

1. Укладіть цитатну характеристику постаті Мазепи (В. Сосюра «Мазепа»).
2. Підготуйте повідомлення на одну із запропонованих тем:
 - Перекладацька діяльність неокласиків.
 - Життя та творчість М. К. Зерова.
 - Життєвий і творчий шлях П. П. Филиповича.
 - Основні вектори творчості М. О. Драй-Хмари.
 - Значення творчої та громадської діяльності М. Т. Рильського.
 - Огляд творчого доробку Юрія Клена.
 - Рецепція естетики французьких парнасців у поезії київських неокласиків.

Теоретична база лекції

Неокласицизм – стильова течія в українській літературі початку ХХ ст., група українських письменників-модерністів, які відмежовувалися від «пролетарської» культури й були прихильниками класичного мистецтва минулих епох. Її представники переосмислювали античні теми, сюжети й образи, проголошували культ «чистого мистецтва», оспівували земні

насолоди. У середині ХХ ст. творчість неокласиків мала вплив на українських «шістдесятників», зокрема Ліну Костенко, яка часто послуговується античними сюжетами у віршах і драматичних поемах. До неокласиків сучасні літературознавці здебільшого зараховують п'ятьох письменників: Миколу Зерова, Михайла Драй-Хмару, Павла Филиповича, Юрія Клена (Освальда Бургардта), Максима Рильського, хоча дехто додає Віктора Петрова та Михайла Могилянського. В еміграції традиції неокласиків продовжували Володимир Державин і молодший брат Миколи Зерова, відомий як Михайло Орест. Поетів-неокласиків іще називали «гроном п'ятірним», за поетичним висловом М. Драй-Хмари, який у заключних рядках сонета «Лебеді» писав:

О гроно п'ятірне нездоланих співців,
крізь бурю й сніг гримить твій переможний спів,
що розбиває лід одчаю і зневіри.
Дерзайте, лебеді: з неволі, з небуття
веде вас у світи ясне сузір'я Ліри,
де пінить океан кипучого життя.

У тодішньому строкатому літературному середовищі неокласики вирізнялися високою освіченістю. Лідером серед них був Микола Зеров, професор літератури Київського університету, співробітник Академії наук. Навіть в ув'язненні на Соловках у комірчині сторожа М. Зеров перекладав та писав історико-літературні розвідки. За свідченнями, там він завершив багаторічну роботу над українською версією «Енеїди» Вергілія, але рукопис перекладу зник чи зумисно був знищений табірним начальством. Усі неокласики чудово розумілися на здобутках світової літератури, були компетентними в таких літературознавчих питаннях і проблемах творчості, про які члени інших угруповань навіть уявлення не мали, а тому «гроно п'ятірне» могло зробити особливий внесок в українську літературу, якби не було ліквідоване владою.

Під час літературної дискусії 1925–1928 рр. неокласики, як і «ваплітяни», підтримали думку Миколи Хвильового про роль і місце українського письменника й української літератури. Але для них, як і майже для всіх інших літературних угруповань, участь у дискусії виявилася фатальною. Влада змусила вірнопідданих критиків

«знаходити» у творчості неокласиків крамолу. Митців звинуватили в «надуманих гріхах» і фізично знищили: М. Зеров і П. Филипович загинули на Соловках 1937 р., поповнивши своїми життями список 198 (а можливо, і значно більше!) знищених більшовицькою владою українських митців, науковців і священників. М. Драй-Хмара помер у концтаборі на Колімі 1939 р., адже ГУЛАГ мав у своєму підпорядкуванні десятки сталінських концтаборів у Карелії, Мордовії, Воркуті, Сибіру.

«...Неокласики «знімають» наголошувану і романтиками, – з їхньою увагою до місцевого колориту, – і позитивістами – реалістами, котрі писали переважно з огляду на «домашній вжиток», антитезу «свого» й «чужого», «рідного ґрунту» і «Європи», бо українську культуру вони вважають невід’ємною частиною великої західної традиції, а місію свого покоління вбачають у тому, щоб підхопити обірвану у XVIII ст. нитку, відновити, попри спричинені імперськими впливами розриви й лакуни, переємність і будь-що-будь надолужити втрачене» (Віра Агеєва).

Живими залишилися Юрій Клен, якому пощастило емігрувати, скориставшись німецькою національністю й потребою лікування, Максим Рильський, який жив під дамокловим мечем розправи все своє життя. Віктор Петров (В. Домонтович) дивом зберіг собі життя в еміграції, а наприкінці 40-х рр. XX ст. повернувся до СРСР і працював спочатку в Інституті історії матеріальної культури в Москві, а з 1956 р. – в Інституті археології в Києві.

Гімназія В. Науменка – один з кращих навчальних закладів Києва того часу. Засновник навчального закладу був відомий як неординарна людина, талановитий педагог. В. Науменко брав участь у складанні словника Б. Грінченка, обіймав посаду голови Міносвіти в останньому уряді Скоропадського, потім був розстріляний більшовиками.

Тадей Рильський – батько М. Рильського. Тадей Рильський був сином полонізованого багатого поміщика Розеслава Рильського й княгині Трубецької. Володіючи маєтком у Києві, батько Максима Рильського більшу частину часу проживав у Романівці (нині Попільнянський район на території Житомирської області). Згідно альтернативних джерел, народився Максим Тадейович саме

в Романівці, запис про хрещення є в церковній книзі. Матір'ю письменника стала Меланія Федорівна (у дівочтві Чуприна), уродженка звичайної сільської родини, на ній Тадей Розеславович одружився після смерті своєї першої дружини. Після одруження чоловік навчив Меланію грамоти, вона добре співала, стала вмілою господинею маєтку та матір'ю. Друзі Тадея та приятелі Максима Рильського зізнавалися, що селянське походження в звичках Меланії Федорівни ніяк не можна було вгадати. Батько письменника, один з «шістдесятників» 19 століття, Тадей Рильський відомий як економіст, публіцист, етнограф і громадський діяч. Ще в студентські роки він приєднався до руху хлопоманів. Нащадки іменитих родів у вільний від навчання час знайомилися зі звичаями народу, подорожували сільською місцевістю, навчали селян грамоти. До хлопоманів громадськість того часу ставилася по-різному. Для одних прихильники цих поглядів були благодійниками, для інших – потенційними ідейними натхненниками нового бунту селян. Після університетського навчання Тадей Рильський наукову діяльність в столиці не побажав продовжувати. Він повернувся в родовий маєток, побудував для своєї сім'ї досить скромне житло, великий батьківський будинок дозволив розібрати на частини селянам. У Романівці етнограф організував школу для сільських дітей, яку фінансував самостійно.

Також відомо, що один з предків Рильських працював у Києві головним міським писарем. Прапрадід літератора Ромуальд був учнем василіянської школи й у роки Коліївщини дивом unikнув смерті. Згідно з легендою, Ромуальд заспівав перед гайдамаками гімн православних «Пречиста Діва, матір Російського краю», що сильно вразило ватажка партизанів. Враження виявилось настільки сильним, що загін відпустив не тільки студента, а й інших затриманих з ним бранців (поляків і євреїв);

Цікаві факти про М. Рильського

1. Максим Рильський народився в сім'ї відомого етнографа, публіциста та громадського діяча Тадея Рильського. Його з дитинства оточували представники інтелігенції: Лисенків, Старицьких, Косачів, Ревуцьких. На час народження сина – 19

березня 1897 року, батькові було вже 54 роки. Максим народився в другому шлюбі. Його батько Тадей Рильський був сином багатого польського дворянина Розеслава Рильського та княжни Трубецької, мати – неписьменна, але талановита й співуча селянська дівчина з села Романівка.

2. Тадей Рильський забезпечив синові навчання в приватній гімназії в Києві з хорошими вчителями, і знання іноземних мов та культур. Під час навчання в гімназії жив у родині Миколи Лисенка, а згодом – у сім'ї Олександра та Софії Русових.

3. Творчість поета викликала гострі напади офіційної критики, що врешті закінчилося арештом НКВС 1931 р. якраз на день народження за звинуваченням у приналежності до української контрреволюційної організації. Пробув у Лук'янівській тюрмі рівно 5 місяців. Після ув'язнення Остап Вишня забрав його до себе в Харків на кілька днів у гості.

4. Навчався в Київському університеті Св. Володимира (спочатку на медичному, потім на історико-філологічному факультетах, однак університет так і не закінчив. Проте ніколи не поривав з alma mater: викладав на робітфаківі, тісно співпрацював уже як академік АН і як директор Інституту фольклору та етнографії.

5. Був одружений із жінкою, старшою за нього на 9 років, яку «відбив» у друга. Усиновив її шестирічного сина.

6. Захоплювався музикою, якої його вчив Микола Лисенко. Також є інформація про те, що літератор був хорошим музикантом, у спогадах про нього знайомі часто розповідають про імпровізації за роялем. Не виключено, що звичка ця сформувалася під час проживання в будинку композитора М. Лисенка. Однією з граней таланту Рильського є переклад українською мовою відомих арій з лібрето опер іноземних композиторів.

7. Як і його друг Остап Вишня, поет був завзятим мисливцем, а знаменита усмішка «Як варити і їсти суп з дикої качки» присвячена саме М.Рильському.

8. 19 березня – день народження і М.Рильського, і Ліни Костенко.

9. Перший вірш Рильського надрукували, коли йому було 12 років. Перша збірка юнацьких поезій «На білих островах» вийшла, коли йому було всього 15. Перша «зріла» збірка вийшла за вісім років після «юнацької» та звалася «Під осінніми зорями».

10. Як головні прикмети поезії Рильського відзначають «усталеність, рівновагу, спокій, тишу, простоту».

11. Максим Рильський спочатку був кумиром для Павла Тичини, а потім вони стали друзями до кінця життя.

12. У листі до М.Зерова 1923 р. М.Рильський писав:

«Я собі як прекрасну мрію малюю можливість працювати з Вами, з п.п. Якубським та Филиповичем, коло одного літературного діла. Ачей знайшлися би і ще товариші, котрим не зав'язано очей на ту істину, що коли не брать на свій корабель нічого з минулого, коли по-коряковському способу «розпаплюжить» усі традиції – то корабель врешті піде до дна. А ми б збудували АРГО! Між нами були б і досвідчені керманічі – Зерови, і захоплені мрією про золоте руно невідомих берегів Тичини. І це було б МИСТЕЦТВО. Безграмотного фіглярства нинішніх пророків я не визнаю, – і в щирість їх не вірю».

Через рік М.Зеров присвятить М.Рильському поезію «Аргонавти»:

Так, друже дорогий, ми любимо одно:
 Старої творчості додержане вино,
 І мед аттіцьких бджіл, і гру дзвінких каталій.
 Хай кволі старчуки розводять мляві жалі,
 Хай про сучасність нам наспівує схоласт,
 Хай культів і фактур неважений баласт
 У човен свій бере футуристичний тривій, –
 Ми самотою йдем по хвилі білогривій
 На мудрім кораблі, стовесельнім Арго,
 А ти як Тіфій нам, і від стерна свого
 Вже бачиш світлу ціль борні і трудних плавань:
 Дуб з золотим руном і колхідійську гавань.

13. Відкидаючи звинувачення запопадливих прихильників «пролетарського мистецтва» у відчуженні поетів-неокласиків від дійсності і від життя народу, М.Рильський наголошував:

Готичний присмерк, еллінську блакить,
 Легенд біблійських мідь, вісон і злато –
 Все можемо на полотні віддати
 Чи на папір слухняний перелить.
 Але любить чи не любити те,
 Що вколо нас і в нас самих росте,
 Що творить нас, що творимо самі ми, –
 Лише сліпець, що замість крові в нім
 Тече чорнило струмнем неживим,
 Тривожиться питаннями такими.

Цікаві факти про В. Сосюру

1. Поет народився 6 січня 1898 у м. Дебальцеве. У роду матері – Антоніни Дмитрівни – були євреї, українці, серби, її дівоче прізвище угорське – Локотош.

2. Двадцятилітнім Сосюра вступив до гайдамацького полку УНР. Тоді на Донбасі більшовики та червоногвардійці були всім чужі, як і німці. Хлопці-шахтарі записувалися в козаки. За ту війну він двічі міг бути зарубаний і двічі розстріляний: і денікінцями, і більшовиками. Сосюра перейшов до більшовиків у 1-й Чорноморський полк Червоної Армії 1920-го в Одесі.

3. Першу книгу Сосюра 1919 року видав власним коштом його командир, отаман Волох – той, який від Петлюри пішов до червоних (розстріляний 1937 р.). Коли 1921 року Володимир прийшов до харківської газети «Вісти», там скаржилися, що доводиться друкувати «різну їрунду». Він сказав: «Не треба їрунду, друкуйте мене!» І приніс написану за ніч поему «Червона зима», що потім стала хрестоматійною.

4. Сосюра був трохи містиком. А чим ще можна пояснити його традицію призначати побачення на кладовищі? Коли він призначив побачення «мрійній та ніжній» Наталі Забілі на цвинтарі, поетка замість себе послала чоловіків Саву Божка й Івана Кириленка. Тільки ті побоялися йти – думали, що в Сосюрі є зброя. Перше побачення Вірі Каперівні Берзіній, колишньому політруку червоноармійського ескадрону, Сосюра теж призначив на цвинтарі. Коли вони цілувалися, поруч гробарі почали копати могилу. Вірі

присвятив знамените «Так ніхто не кохав». Вони одружилися з Вірою 1922 р., мали двох синів Олега та Миколу. А любов таки вмерла від шовіністичних поглядів дружини:

Ми з тобою зійшлися в маю,
ще не знав я, що значить ідея.
Ти й тоді Україну мою
не любила, сміялася з неї.

5. Через кілька років його дружиною стала поетеса Олена Журлива, у яку був закоханий і Павло Тичина. Коли багато українських письменників, друзів Сосюри, уже сиділи або були знищені режимом, він утік до Ленінграда, працював там токарем. До Донецька теж тікав – там усі свої, не продадуть петлюрівця. Але там його підстерегла прекрасна катастрофа: Сосюра зустрів синьооку Марію Данилову. Вона була на 12 років молодшою, закінчила балетну школу в Києві. 1931 р. вони одружилися. 15 січня 1932 року народився син Володимир. Життя їхнє було бурхливо-скандальне. Сучасники вважали, що Марія – «сущий диявол», що вона не любить Володимира. Справді, сімейні сварки вибухали часто й гучно.

6. У Сосюри був нервовий зрив. Перебування на Сабуровій Дачі, мабуть, і врятувало поета. Він, доведений до відчаю, написав листа Сталіну:

«В 1934 году меня исключили из партии как зоологического националиста, а я не мыслю жизни без партии». А в кінці листа: «Ты мое единственное спасение и прибежище. Отец! Спаси меня!!!» Цього листа прочитала дружина – Марія Гаврилівна – і уклала до конверта довідку із психлікарні. Відповідь не забарилася, а в ній рукою Сталіна: «Восстановить в партии. Лечить».

7. 1949 р. Марію Сосюру засудили на 10 років за розголошення державної таємниці й заслали до Казахстану. Із Сосюрою вона розлучилася ще до арешту. Доки Марія сиділа в таборах, поета, лауреата Сталінської премії, цькували за вірш «Любіть Україну!» Через рік по смерті Сталіна Марія повернулася. Казали, що з вокзалу додому Сосюра ніс її на руках. 1955 р. вони знову офіційно одружилися. Марія пережила Володимира на 30 р., померла 1995 року.

8. Кажуть, академік Глушков, батько української кібернетики, вірші Сосюри міг годинами читати напам'ять. Поему «Мазепа» (присвячену українському гетьману), «Третя рота», вірш «Два Володьки» напам'ять читав В'ячеслав Чорновіл.

Інструктивно-методичні матеріали

1. Життєвий і творчий шлях М. Рильського

Максим Тадейович Рильський народився 19 (7 за старим стилем) березня 1895 року в місті Києві, де на той час проживала родина сина поміщика Тадея Розеславовича Рильського. Тадей наполіг на імені Максим на честь Залізняка. Батько письменника – близький друг батька Лесі Українки й історика Володимира Антоновича, він із студентських років поклявся служити Україні та її нації, чим накликав гнів власних родичів-поляків. Нашадки російських князів Трубецьких за лінією бабусі й польських шляхтичів за лінією дідуся ополчилися проти «зрадника», який, будучи дворянином і католиком, повдовівши, удруге одружився із православною простолюдинкою, селянкою Меланією Федорівною Чуприною, яка й грамоти не знала, однак була «людиною безперечного природного розуму», оскільки пізніше пристрасно й дуже багато читала. Тадей Рильський не полишав громадської праці. Водночас із Володимиром Антоновичем та іншими передовими людьми він організував Київську Громаду, дуже багато зробив як український етнограф, фольклорист і бібліограф. Сам Максим Тадейович пізніше підкреслював, що захоплення батька відбилися й на його уподобаннях.

Родина знов переїхала в Київ і була однією із тих небагатьох сімей інтелігентів (можемо назвати ще сім'ї Лисенка, Старицького і Косачів) у Києві, де розмовляли українською мовою, не переходячи на російську навіть при гостях, а це уже була громадянська позиція.

У сім'ї Тадея Рильського усім трьом синам шлях до університету стелився крізь приватну гімназію Науменка, славетного педагога, людини прогресивних поглядів, ученого, філолога, який навіть якийсь час редагував журнал «Киевская старина». Максима у цей заклад прийняли відразу до третього класу,

оскільки початкову освіту він здобув удома за допомогою приватних учителів.

Долею сироти Максима заопікувалися колишні друзі батька. Його опікуном став земський лікар Йосип Юркевич. Під час перших років навчання в гімназії М.Рильський жив на квартирі в славетного композитора Миколи Лисенка. Тут юнак також багато чого добув вже як пошанувувач музики. Він розпочав систематично відвідувати симфонічні й камерні концерти. До М.Лисенка в Максима було постійно благоговійне ставлення. Зрілим митцем він назвав композитора «сонцем української музики» і присвятив йому декілька віршів. Гімназист відвідував український театр, цікавився українською та зарубіжною літературою. Взірцями для Рильського-початківця й на усе зріле життя були Шевченко, Міцкевич й Пушкін. Захоплювався він теж французькими символістами, «парнасями».

Власні вірші Рильський розпочав друкувати, навчаючись в четвертому класі гімназії. Тоді в газеті «Рада» з'явилася його поезія «Сон», а 1910 р. в декількох номерах журналу «Українське житло» нові добірки. Восени того ж року побачила світ його 1-ша збірка «На білих островах», у яку увійшло 57 поезій.

1 травня 1915 року Максим завершив повний восьмикласний курс гімназії. Юнак стає студентом медичного факультету Київського університу, однак через 2 роки розчарується в обраному фахові та переводиться на історико-філологічний факультет. І революція, і громадянська війна примусили перервати освіту й почати працювати.

1926 року Максим Тадейович одружився. У його дружини Катерини Миколаївни вже був син Георгій, якого Рильський усиновив. 1930 р. у подружжя народилася спільна дитина – син Богдан.

У двадцятих роках Рильський жив у Києві, викладав у другій залізничній школі, читав лекції у ВНЗ. У цей час він належав до «неокласиків», був наймолодшим у «Гроні п'ятірному». Неокласики напружено шукали нових шляхів модерного мистецтва. Саме вони зорали на європейський кшталт те поле, на якому значно пізніше виростили В. Стус, Ліна Костенко, І. Драч, Д. Павличко, І. Калинець.

Після процесу над Спількою Визволення України 1929 р і першими масовими арештами й розстрілами радянська влада взялася за літературні угруповання.

1931 року Рильського заарештовує НКВС, він 5 місяців просидів у Лук'янівській тюрмі в Києві. Його товариші-неокласики Д. Загул, М. Драй-Хмара, П. Филипович, М. Зеров були репресовані й загинули в концтаборах. З 1931 року творчість Рильського зазнає змін, він, не в змозі виступити проти режиму, змушений поставити свою поезію йому на службу. Його творчість ділиться на два річища – офіційне та ліричне, в останньому йому вдавалося створити незалежні від політики, суто мистецькі твори, які пережили його.

Щодо літераторів, поставлених на службу режиму, використовувався принцип батога й пряника. Пряником 1942 р. для Рильського стала присвоєна Сталінська премія першого ступеня за кілька поетичних збірок і поему «Мандрівка в молодість». Його п'ятдесятиріччя відзначалося з розмахом, літератору доручили очолювати Інститут народної творчості та мистецтва АН УРСР.

1932 р. вийшла збірка М.Рильського «Знак терезів». Нею письменник засвідчив власну лояльність до влади, «Київ» (1935), «Літо» (1936), «Україна» (1938). Високохудожності від них годі було чекати, адже митець не мав права ні на власну думку, ні на творчість без цензури.

Дамоклів меч завжди висів над Рильським і як над «сином поміщика», і як над «неокласиком». 1938 р. знов заскрипіли сталінські жорна, готові розчавити поета, як пшеничне зерно. Від розправи його тоді врятував П.Тичина. Довідавшись, що один серед впливових радянських українських вождиків нарком внутрішніх справ республіки «шиє справу» Рильському, Павло Григорович звернувся до Хрущова. Хрущов в розмові із Сталіним слушно пригадав про інцидент: «Товаришу Сталін, як можна арештувати поета, який написав «Пісню про Сталіна», що її співає вся Україна?». Сталін задумався й небавом прорік: «Передайте саме тому дурневі Успенському, щоб він не сунувся не у власну справу».

Представники радянської влади і каральних організацій не одноразово пробували вбити клин поміж Тичиною й Рильським, викликаючи їх на взаємну суперечку, хто талановитіший.

Поміrkований Рильський ні за яких обставин не встрявав в безглузді дебати, а ось Тичині болісно хотілося бути першим й лише першим, на чому й грали високопоставлені особи, до залишку приручаючи колишнього генія. Рильський дійсно ретельно пильнував, щоб балансувати на межі, не втратити таланту, як Тичина. Самонавіюванням можна вважати подібні його особисто вистраждані слова:

Поете! Будь собі суддею,
І в ночі тьми і самоти
Спинись над власною душею
І певний суд вчини над нею,
І осуди, і не прости.

Рильський стає членом Академії наук УРСР, яка під час війни була в Уфі, згодом переїжджає в Москву, бере участь у керівництві Спілкою письменників України, налагоджує взаємовідносини із башкирськими, російськими, білоруськими письменниками й культурними діячами, а із 1958 стає членом Академії Наук СРСР, згодом очолює Спілку письменників України, стає одним з керівників комітету польсько-української дружби.

Поезії, створені в роки Другої світової війни, знов явили нації Рильського патріотом, а не придворним поетом. До речі, митець мав вельми сильно розвинене почуття гідності. Коли Сталін громив О.Довженка за «Україну в огні» і на зібрання для дотримання видимості, що участь в обговоренні брали митці, компетентні в питаннях творчості професіонали, визвали вірного О.Корнійчука, а ще для кількості М.Бажана й М.Рильського, лише Максим Тадейович посмів дати винятково доброзичливу характеристику Довженку як геніальному кіносценаристу.

Цього Рильському не забули, як не забули й високого патріотизму його воєнних поезій, адже самі назви воєнних книг говорили про кохання й співчуття до рідного краю: «За рідну землю» (1941), «Слово про рідну матір» (1942), «Світла зброя» (1943), «Немала година» (1943), поеми «Жага» (1943), «Неопалима купина» (1944). Однак після війни й за ці високохудожні книги й окремі твори авторів докоряли. Насамперед узялися за «Неопалиму купину»: що це – покликання на Біблію, релігійний дурман? А

до того ж як посмів Рильський князя Володимира асоціювати з Україною та говорити про її державність? Потрібно говорити про Русь, Росію! А крамольна згадка про Сагайдачного, який 1618 р. погромив московське військо, – узагалі нахабність і націоналізм! При таких підході влади до його творів М.Рильський був спроможний поплатитися життям.

Лазар Каганович 1947 р. викликає групу письменників, поміж яких і Рильський, накидається на них із лайкою, тримає близько дверей власного кабінету, не запрошуючи навіть присісти, наче це жебраки. Рильському дісталось або не найсильніше. Аналізуючи вірш «Я син Країни Рад», Каганович грізно допитував автора, або не про Центральну Раду йдеться в цій поезії.

Мав неприємності Рильський і за поему «Мандрівка у молодість». Його звинуватили за ідеалізацію минулого саме тому, що ніяк не спроможний позбутися ворожих ідеологічних «впливів давно розгромлених й зліквідованих літературних організацій». Рильському дорікали «отруйними обіймами хвильовізму», картали, що добрим словом пригадав Михайла Драгоманова. Дійшло до крайньої межі: у школах учителі дістали вказівку заклеїти ті сторінки підручників, на яких була надрукована біографія і твори М.Рильського.

На розширеному пленумі правління Спілки письменників (1947 року) радянський мільйонер, власник яхти, улюбленець Сталіна О.Корнійчук виступив із убивчою промовою, спрямованою проти поета: «Ніхто не згадував Рильському протягом багатьох років про те, що був час, коли він перебував у націоналістичному таборі неокласиків. Ми вірили, що тов. Рильський буде високо нести прапор нашої більшовицької літератури. Однак виявилось, що в тов. Рильського в низці творів, написаних у час Великої Вітчизняної війни й після неї, ми бачимо великі зриви й помилки буржуазно-націоналістичного характеру».

А далі, підтверджуючи власну вірогідність Сталіну й комуністичній партії, таврували Рильського й недруги, і друзі. І не дивно, саме тому що розправа над Рильським збіглася в часі із виключенням із Спілки письменників України львів'ян: поета Петра Карманського й професора університету Михайла

Рудницького, яких раніше підтримував Рильський. Автоматично не дозволили збірки Максима Тадейовича «Вірність» (1946), «Чаша дружби» (1946).

Третє цвітіння М.Рильського розпочалося після смерті Сталіна в період «хрущовської відлиги». Яким чином знаменита людина, впливовий учений, Рильський доклав чимало зусиль, щоб в світ вийшли книги раніше заборонених письменників. Він буквально виривав із-під пресу заборон усе нові й нові твори. Саме Максим Тадейович домогся дозволу на переклад античних шедеврів і творів світової класики. Поетичні збірки його останнього злету – «Троянди і виноград» (1957), «Далекі небосхили» (1959), «Голосіївська осінь» – дають гідне уявлення про те, що душа митця звільнялася з сатанинських обіймів кон'юктури й готова була служити нації живим словом. Сивий поет із радістю, без тіні задрощів вітав «шістдесятників».

За власне життя в неймовірно тяжких обставинах Рильський зміг зробити надзвичайно багато. Він видав 35 книг, 31 збірку лірики, 4 книги ліро-епічних поем, десятки етнографічних досліджень, чимало наукових літературознавчих й критичних праць. Був Рильський одним із найліпших українських перекладачів. Саме йому належать перекладені українською мовою «Євгеній Онегін» О.Пушкіна, «Пан Тадеуш» А.Міцкевича, «Орлеанська діва» Вольтера. Науковці підраховали, що із тринадцяти мов всесвіту Рильський переклав чверть мільйона віршованих рядків.

Поет помер 24 липня 1964 року в Києві, похований на Байковому кладовищі. У некролозі «Над могилою Максима Рильського», який надрукувала закордонна преса, Є.Маланюк писав, що цей поет – один із найбільш справжніх, органічних поетів, і що аналогії можна шукати хіба що із Рільке, а в останні десятиліття Рильський – ще і виразно національний діяч, яких мало в Україні.

2. Неокласицизм М. Рильського як феномен української культури

Перше, що вражає в ліриці Рильського, – це багатство її мотивів. До традиційних мотивів української поезії Рильський додав запас мотивів поезії античної та західноєвропейської. Плюс нові

мотиви, зроджені українською революцією та відродженням 1917–1929 років. Муза Рильського позначена надзвичайною ширістю, а його поетичне мислення – великою здібністю до асоціацій. Ці дві прикмети прислужилися до запису його творчих мотивів. Ще маючи тільки 16 років, Рильський писав:

Плюскочуться білі качки
 В басейні під тінню каштана,
 На крилах блищать крапельки,
 А в краплі - життя океана.
 Хіба я не крапля мала,
 Що світ необмежний одбила, –
 Лиш ґрунту свого не знайшла,
 Лиш крила родимі згубила!

1925 р. Микола Зеров міг уже говорити про риси «неокласичного» стилю Рильського того часу; із цих рис Зеров назвав такі: **зрівноваженість і прозорість форми, чіткий епітет, міцна логічна побудова і строга течія мислі, поєднання безпосередності з філігранністю, афористичність**. Але вже тоді Зеров помітив у Рильського зовсім нові стильові первні – небарокові.

Поетичну лірику з її різноманітними жанрами й формами можна вважати головною цариною творчого самовияву М. Рильського, можливо, найбільш органічною для його мистецької індивідуальності.

Перша збірка юного поета **«На білих островах» (1910)**, була книжкою початківця, який, однак, уже вправно володів і віршем, і словом. Легко виявити тут наслідування громадянських мотивів народницької поезії, сповнені щирого неспокою, роздуми про власне майбутнє, яке автору уявлялося драматичною дорогою ідеалу («Шлях»). Але було тут і чимало нафантазованого, підліткового мінору («Годі! Скінчилася пісня моя»), меланхолії, аж до уявленого переселення поетової істоти на «білі острови» – високі хмари, що пливуть над грішною землею.

Книжку загалом привітали в тогочасній пресі, правда, разом з напутніми порадами, зокрема, у рецензії Л. М. Старицької-Черняхівської є порада: «не спочивати довго на хмарах, замерзне і

душа, і талан поета», адже тепло в природі тримається біля землі, «тому й горнеться все до неї».

Наступна збірка поета **«Під осінніми зорями» (1918)** за основними мотивами й колізіями легко суголосна іншим його творам, – опублікованим майже одночасно поемам «Царівна», «На узліссі», драматичному малюнку «Бенкет», – і разом з ними становить ліричну сповідь молодої душі.

У другій книжці лірики М. Рильський виступає вже сформованим поетом, майстром дещо імпресіоністичного й водночас лаконічно-мальовничого вірша з трепетним психологічним підтекстом. Провідним тут усе ж є щира людяність, закоханість у «світове життя», прообраз якого поет знаходить у природі, і живлена всім цим світла молода надія на добро і щастя – усупереч усім внутрішнім кризам:

Глибшає далеч. Річка синіє.

Річка синіє, зітхає, сміється...

Де вас подіти, зелені надії?

Вас так багато – серце порветься!

У збірці «Під осінніми зорями» є багато тонко оркестрованих в емоційному розумінні віршів, які стали шедеврами української пейзажно-психологічної (точніше було б сказати – пейзажно-психологічної) лірики. Серед них такі зразки, як **«На білу гречку впали роси»**, **«Весною ми їздили в поле»**, **«Молюсь і вірю»**, **«Мені снилось»**, **«Зелені тіні»**, **«Вже червоніють помідори»** та ін.

Період творчості М. Рильського, що охоплює кінець 10-х і всі 20-ті роки, за усталеною історико-літературною традицією можна назвати «неокласичним». До основних рис цієї школи в українській поезії звичайно відносять: орієнтацію на вивірені віками духовні цінності, відданість традиціям (а значною мірою і формі) світової класики – від античності до XIX – початку XX ст., визначальну роль морально-психологічної та історико-культурної проблематики, стримане, а то й негативне ставлення до вимоги політичної заангажованості мистецтва (що в 20-ті роки служило основним «гаслом» для вульгарно-соціологічної критики в її полеміці з «неокласиками»).

Поезії, що ввійшли до збірки «Синя далечінь» (1922), створювалися переважно в роки соціальних, воєнних хуртовин, смертельних загроз і нестатків (згодом поет оповість про них в алегоричному вірші «Буря»). Відгомін цих жорстоких часів учуємо в стриманих згадках поета про «довгі муки безсердечних літ», про людей, що «кіменем любові любов убили»; окремими мотивами ці згадки увійдуть і до творів наступних часів.

Певного стійкого настрою в ліричній мозаїці книжки, зрозуміло, немає – навпаки, її характеризує суперечливість, боріння світлих і темних барв. Світлих – тому що сонцелюбний талант поета нерідко свідомо спрямовував його психіку на подолання і своєрідну «сублімацію» болючих відчуттів, як це бачимо, наприклад, у відомому вірші «Солодкий світ». Так чи інакше, а в «Синій далечині» знаходимо цілий разок просто-таки античних за світовідчуттям віршів на теми радості й повноти буття, вирваних в неласкавої дійсності («Грім одгримів», «Нашу шлюбну постелю», «Несіть богам дари», «На вулицях вода синіє», «Я знов на драбинчастім возі»). Але є тут і другий емоційний полюс, де знаходять вияв (хай притамований словесно) тривожні настрої, викликані великим історичним поворотом («Ми одпливали в каламутну даль... Ми одпливали. Скільки нас було»), почуття самотності й моральної розгубленості («Поете! Живемо в пустині серед каміння та людей», «П. Савченкові»), тужливі передчуття («Як тепла свічка, вечір догора... Так мало жить до ночі нам... так мало», «І знов дорога й бризки з-під коліс»).

Культура, мистецтво, краса, мрія, наснаженість поетичної уяви – чи не найголовніші цінності у світоглядному кредо молодого М. Рильського. Різні грані цієї проблематики відбилися, зокрема, в тонко вигранених сонетах про митців і мислителів – «Ніцше», «Гейне», «Шекспір», «Бодлер».

Поява поетичних збірок 1925-1929 рр. – «Крізь бурю й сніг» (1925), «Тринадцята весна» (1926), «Де сходяться дороги» (1929), «Гомін і відгомін» (1929) – знаменувала вищий ступінь розквіту духовних і творчих сил М. Рильського в умовах пореволюційної дійсності.

Поєми 20-х рр. засвідчують розмаїття стилістичних і композиційних вирішень поета: медитативні й полемічні «Чумаки» (правда, із зародком «додаткового» і швидко згорнутого сюжету), мозаїчна, у дусі блоківських «Дванадцяти», лірико-драматична «Крізь бурю й сніг» і майже алегоризована за своїм сюжетом, формально побудованим навколо однієї людської долі, поема «Сашко».

Світ ліричної поезії М. Рильського замкнений у строгі лінії, у ньому панують здебільшого дзвінки й насичені кольори (зорові враження тут рішуче переважають): «Червонобоким яблуком округлим скотився день, доспілий і тяжкий, і ніч повільним помахом руки широкі тіні чорним пише вуглем» («Людськість»). На фоні природи, пейзажу відбувається більшість медитацій та сердечних переживань автора, зміни пір року тут виступають неабиякими подіями, і поет володіє майстерністю передати «обличчя» й «психологію» кожної з них. Тут і сповнена передчуттів і надій весна («Гнуться клени ніжними колінами, чорну хмару сріблять голуби... Ще от день – і все ми, все покинемо для блакитнокрилої плавби» – «Ластівки літають, бо літається»); і розквітле, пишне літо («Як соковито й повно гуде і стелється понад землею ясного полудня віолончель!» – «Опівдні»); і дорідна осінь із її «прозорістю думок» і неповторними земляними запахами («Запахла осінь в'ялим тютюном, та яблуками, та тонким туманом...», «Запахла осінь...»).

3. Життєвий і творчий шлях В. Сосюра

Рвали душу мою
два Володьки в бою
і обидва, як я, кароокі,
і в обох ще незнаний,
невиданий хист, –
рвали душу мою
комунар і націоналіст».

В. Сосюра. «Два Володьки»(1930).

Народився В. Сосюра на станції Дебальцеве (нині Донецька область). Його батько, Микола Володимирович, за фахом кресляр,

був людиною різнобічно обдарованою, змінив багато професій, учителював, працював сільським адвокатом, шахтарем. Мати поета – Марія Данилівна Локотош – мадярка, робітниця з Луганська, займалася хатнім господарством. Дитячі роки майбутнього поета минули у с. Третя Рота (нині м. Верхнє), у старій хворостянці над берегом Дінця, де в одній кімнатці тулилися восьмеро дітей і батьки. Одинадцяти років В. Сосюра йде працювати до бондарного цеху содового заводу, потім телефоністом, чорноробом. 1911 р. вступає до міністерського двокласного училища у с. Третя Рота.

Свої перші поетичні спроби російською мовою В. Сосюра відносить до 1914 р. (усі рукописи загинули у роки Першої світової війни). 1914 р. він вступає до трикласного нижчого сільськогосподарського училища у с. Яма, але смерть батька (1915) змушує його залишити навчання й працювати на содовому заводі учнем маркшейдерського бюро. Восени 1916 р. В. Сосюра повертається до училища, аби пробути тут до буремної осені 1918 р.

Поет вірить у революційне оновлення життя і разом з тим болісно, гостро реагує на драму громадянської війни, що відбито ним у вірші «Брат на брата».

Восени 1918 р. у складі робітничої дружини содового заводу він бере участь у повстанні проти кайзерівських військ. Узимку 1918 р. стає козаком петлюрівської армії. Восени 1919 р. тікає з її лав і потрапляє в полон до денікінців. Його розстрілюють як петлюрівця, але рана виявляється не смертельною і він виживає. Судив В. Сосюру червоний ревтрибунал, і тільки житейська мудрість голови трибуналу, який розгледів у хлопчині поета, урятувала йому життя; 1920 р. Сосюра опиняється в Одесі, де його, хворого на тиф, приймають до своїх лав бійці Червоної Армії.

У листопаді 1920 р. червоноармієць В. Сосюра направляється в Єлисаветград, де потрапляє до лікарні, а після одужання їде політпрацівником на Донбас. Під час відпустки 1921 р. він знайомиться у Харкові з В. Коряком, В. Блакитним та І. Куликом. Починається харківський період напруженого творчого життя в колі провідних українських майстрів: О. Довженка, М. Хвильового, О. Вишні, О. Копиленка, І. Сенченка, М. Йогансена та ін.

1934 р. Сосюра потрапляє до психіатричної лікарні. З огляду на розв'язаний у країні терор можна припустити, що це рятує його від набагато страшнішого. Цього ж року Володимира Миколайовича виключають з компартії. Лише 1940 р., після його відчайдушного листа до Сталіна, якому він широко вірив, поновлюють у лавах ВКП (б).

У ці роки В. Сосюра майже не пише, займається поетичними перекладами. Декотра стильова одноманітність, зумовлена природою поетичного мислення, приховує іншого В. Сосюру – блискучого версифікатора, який досконало володіє словом (наприклад, його переклад «Демона» М. Лермонтова).

І все ж таки «вершители судеб» визнають за краще зберегти «поета робітничої рані», якого знає і любить народ. 1936 р. Сосюру приймають до Спілки радянських письменників. 1937 р. він має змогу переїхати з родиною до нової столиці України – Києва, удостоюється ордена «Знак пошани». У припливі нових сил і надій повертається до роботи. Сумного для країни 1937 р. р'являється збірка «Нові поезії», яка свідчить, що й у важку пору муза зазірала до В. Сосюри, залишаючи такі свої щемні знаки, як «Айстра» (1934) або «Хвиля» (1934).

«Нові поезії», а ще більше збірка «Люблю» (1939), означили новий етап його творчості, пору художньої врівноваженості, стилістичної витонченості.

1940 р. В. Сосюра завершує своє найбільше ліро-епичне полотно – роман у віршах «Червоногвардієць», який увібрав усе те, що становить автобіографічну основу його творчості 20-30-х років.

Передвоєнні книжки («Журавлі прилетіли», «Крізь вітри і роки», 1940) сповнені мотивів любові до жінки («Марії»), природи («Я квітку не можу зірвати»), до Вітчизни, до життя, що, проминаючи так швидко, дарує душі безмір переживань.

Війна застає В. Сосюру в Кисловодську. Згодом він повертається до Києва, у складі письменницьких агітгруп виступає перед населенням. З наближенням фронту разом із Спілкою письменників України виїздить до Уфі. Звідти лунає шире слово поета, його чують і на окупованих землях. Написаний в Башкирії

славнозвісний «Лист до земляків» (1941) поширюється у формі листівок по всій Україні.

1942 р. поет наполягає на переїзді до Москви, працює в українському радіокомітеті, українському партизанському штабі і 1943 р. направляється «в розпорядження Політуправління фронтів, які вели бої за Україну». Співпрацює з редакцією фронтової газети «За честь Батьківщини», виїздить до війська, виступає перед воїнами.

Виходять з друку збірки В. Сосюри «В годину гніву» (1942), «Під гул кривавий» (1942), з'являються численні публікації в періодиці.

Риси ідейно-стильової еволюції виявилися у вірші 1944 р. «Любіть Україну!», що на хвилі переможного настрою відразу пішов у світ, був опублікований в Україні та Москві (у перекладах О. Прокоф'єва та М. Ушакова), а 1951 р. спричинив до найгостріших звинувачень поета в націоналізмі. Починаючи зі статті в газеті «Правда» (1951, 2 лип.) «Проти ідеологічних перекручень в літературі», наростає каламутна хвиля виступів, у яких В. Сосюра відмовляється в праві на громадське й літературне життя і в запопадливій «активності» заперечується вже не тільки цей вірш, а й усе створене ним.

В. Сосюру перестають друкувати, він живе під прямою загрозою арешту, відміненого тільки зі смертю Сталіна 1953 р. І тоді з'являються нові книги віршів «За мир» (1953), «На струнах серця» (1955), «Солов'їні далі» (1957).

Ранній період літературної творчості

Перший вірш (російською мовою) надрукував 1917. В архівах збереглися недруковані вірші Сосюри (українською мовою), писані за його перебування в Армії УНР, але перша збірка «Поезії» вийшла 1921, а раптову славу принесла йому революційно-романтична поема «Червона зима» (1922), визнана за найвидатніший зразок поетичного епосу громадянської війни в Україні. Цій темі Сосюра присвятив і багато інших творів, у яких органічно поєднується інтимне з громадським і загально-людським: збірка «Місто» (1924), «Сніги» (1925), «Золоті шуліки» (1927) і низка інших. 21 липня 1921

року в Харкові відбулися перші збори молодих українських письменників, на зборах читали свої твори В. Сосюра, Степовий, Грицько, Г. Журба, М. Йогансен.

Уже в перших збірках Сосюра виявив себе найсильнішим ліриком в українській поезії своєї доби. Його співучі й повні незглибної ліричної стихії поезії вражають задушевністю, революційним запалом і пристрасстю інтимних почувань. Основні джерела, якими живилася лірика Сосюри (народна творчість, Тарас Шевченко і пізніші лірики), перетопилися в його поезії на оригінальний стиль, позначений класичною простотою вірша, співучістю і романтичним піднесенням.

Починаючи вже з раннього періоду творчості, у поезії Сосюри знайшли відображення й суперечності його доби: типова для українського інтелігента 20-их років неможливість поєднати відданість більшовицькій революції з почуттям національного обов'язку: поема про внутрішнє роздвоєння («комунар і націоналіст») «Два Володьки» (1930), відразу по виході заборонена збірка «Серце» (1931). Попри заборони, у творчості Сосюри того часу потужно пробивається мотив українського патріотизму (недрукована поема «Махно», відома лише в уривках «Мазепа», 1930).

На початку 30-их років відбувся конфлікт з комуністичною партією, членом якої він був з 1920. На тлі голодної смерті мільйонів українських селян, і репресій та розстрілів діячів української культури за постишевщини довело Сосюру до межі психічного розладу. Попри ці несприятливі обставини, у 1930-их роках Сосюра, поруч з будівничою тематикою (типовий «Дніпрельстан» ще з 1926), майже єдиний в Україні культивував інтимну, любовну лірику: «Червоні троянди» (1932), «Нові поезії» (1937), «Люблю» (1939), «Журавлі прилетіли» (1940) та інші.

1942 – 1944 Сосюра воєнний кореспондент. З того часу виходять збірки: «Під гул кривавий» (1942), «В годину гніву» (1942), поема «Олег Кошовий» (1943) та інші. З повоєнних збірок визначніші: «Зелений світ» (1949), «Солов'їні далі» (1956), «Так ніхто не кохав» (1960).

Помітне місце в творчості Сосюри посідають також ширші епічні полотна: поеми «1871» (1923), «Залізниця». (1924), віршований роман «Гарас Трясило» (1926).

Біблійно-міфологічні сюжети у творах В. Сосюри

1960 р. В. Сосюра закінчує поему «Розстріляне безсмертя», розпочату в довоєнний час і опубліковану тільки 1988 р. Є підстави вважати, що «заспівна» частина цього твору, присвяченого жертвам сталінського терору, є поновленням з пам'яті шматком втраченої поеми «Махно». Поема багата на проникливі характеристики, які з відстані літ автор дає друзям і знайомим і які разом з оцінкою власних вчинків і почуттів відтворюють духовний образ трагічного часу. Ці поетичні мемуари стали першим великим зверненням повоєнної поезії до фактів епохи сталінізму і разом з його автобіографічним романом «Третя Рота» (1989) поклали початок розробки і цієї теми.

Низку цікавих творів приносять книги «Близька далина» (1960) і «Поезія не спить» (1961), що виходять попри його тяжку хворобу серця.

З великим хистом і щирістю, без розпачу й скорботи, говорить поет про красу осінньої пори у віршах, що входять до збірок «Осінні мелодії», «Весни дихання» (1964).

У поезії В. Сосюри звучать біблійні мотиви у їхній зворушливій людяності. Утверджується народний світогляд з його мірками добра і зла. І хоча поет готовий боротись і перемагати, але ще більше він уміє любити. І прощати. Прилучаючись до ідеї безсмертя душі, сповненої добра і краси:

Одсівають роки, мов хмарки над нами,
і ось так вже в полі будуть двоє йти,
але васильками станем я і ти.
Так же буде поле, як тепер, синіти,
і хмарки летіти в невідомий час, і
другий, далекий, сповнений привіту,
з рідними очима порівняє нас.
«Одсівають роки»

На біблійно-міфологічних сюжетах побудований твір «Христос», написаний 1949 р. Образ Христа в поемі змальовується протягом всього його життя.

Другою поемою, яка по-своєму продовжує біблійно-космогонічні уявлення Сосюра, є його цікавий, але своєрідно незавершений твір-поема «Ваал». Про долю Каїна, Єви і Адама пише в поемі «Каїн».

Володимир Миколайович Сосюра залишився ніжним і тривожним співцем глибоких почуттів людини. Стали класичними його вірші «Так ніхто не кохав», «Коли потяг у даль загуркоче», «Білі акації будуть цвісти», «Пам'ятаю вишні доспівали», «Сад шумить», «Васильки» та багато інших.

4. Художня модифікація національної історіософії в поемі «Мазепа» В. Сосюра

Тривалий час (починаючи з 1929 р. до 1960 р.) В. Сосюра працював над твором «Мазепа». Повертаючи із забуття зневаженого царатом гетьмана, поет говорить про боротьбу за волю і щастя народу:

Я серцем хочу показать
страшну трагедію Мазепи
і в ній, в той час страшний незгоди,
страшну трагедію народу
Любив Україну він душею
і зрадником не був для неї
Він серцем біль народу чув,
що в даль дивився крізь багнети

Віднесена до «заборонених творів», поема разом із ґрунтовним літературознавчим аналізом лише 1988 р. була опублікована в журналі «Київ». Цей великий, замислений в епічних вимірах, твір ще раз підтвердив ліричний талант В. Сосюра, для якого переживання подій було завжди ближчим за їх осмислення.

В. Сосюра має імідж одного із найсуперечливіших письменників в українській літературі. Ідеться не лише про біографічні факти почергових виступів В. Сосюра на боці різних за своєю ідеологічною, політичною, естетичною спрямованістю

засад, а й не менш карколомні зміни настроїв у творчості. У 20-их роках, неодноразово задекларувавши свою вірність більшовицькому режиму, В. Сосюра звертається до історичної національної тематики в поемі «Мазепа».

Перші чотири розділи поеми «Мазепа» В. Сосюра опублікував 1929 р., а над рештою розділів, прологом та епілогом автор працював 1959 – 1960 р.р. Тобто, без перебільшення можна стверджувати, що поема «Мазепа» для В. Сосюри є твором особливо значущим, адже ця тема не відпускала письменника протягом більшої частини свідомого творчого життя. Висловлене припущення підтверджується також фактом присвяти останньої редакції поеми дружині М. Г. Сосюри, синові та онукам.

Поема «Мазепа» В. Сосюри складна, тому що письменнику довелося мати справу з двома абсолютно різними (і за стилем, і за походженням) штампами: європейським романтичним штампом «Мазепа – «Дон-Жуан» і російським імперським – «Мазепа – зрадник», також В. Сосюра сам перебуває в полоні жакливого когнітивного дисонансу – внутрішнього психічного конфлікту, що виник при зіткненні у свідомості поета суперечливих знань, ідей, переконань і установок (маємо на увазі життєві перипетії, коли він, гайдамака, а пізніше петлюрівець, який навчається у військовому училищі й щоранку співає гімн «Ще не вмерла Україна», стає червоноармійцем, апологетом більшовицької ідеології, а згодом її активним пропагандистом).

В. Сосюра в поемі «Мазепа» проводить історичні паралелі між тогочасними подіями та сучасним йому життям. Справді, уважніше придивившись до біографії В. Сосюри, помічаємо, що ця тема для письменника не була випадковою. Аналізуючи поему, не можемо ігнорувати тих фактів, що В. Сосюра служив у війську УНР, і в цій армії елітним вважався полк, який охороняв С. Петлюру, усі хотіли туди потрапити, а називався він – **мазепинським**. В. Сосюра брав участь у боях під Полтавою, причому бої велися з більшовиками. Що С. Петлюру зрадив полковник армії УНР Н. Григор'єв, перейшовши на бік червоних. Як бачимо, можна провести конкретні паралелі між художньою реальністю поеми та історичною реальністю визвольних змагань в Україні 20 х р. ХХ ст.

Але поема «Мазепа» – це не лише відображення й переосмислення реальних історичних подій, свідками яких був В. Сосюра, а й спроба рефлексії на тему: яким має бути шлях України? На Схід їй орієнтуватися чи на Захід? Запитання, які були актуальними не лише в часи І. Мазепи чи В. Сосюри, а й зараз.

Бачення героями долі України

1. **Мазепа. Україна має бути самостійною, орієнтованою на Європу, основна ставка робиться на козацьку старшину** (такий рух України обирає і Петлюра). Це І. Мазепа («Любив Вкраїну він душею / і зрадником не був для неї»), який упродовж тексту поеми висловлює такі думки: «Я хочу швидше відділя – / Віддячить москалю і ляху, / що мій народ ведуть на плаху / Під сміх царя і москаля». Як тільки ми подивимося на Мазепу Сосюри з позиції української історіософії, то побачимо, що головним його прагненням є зробити Україну сильною суверенною державою, його прагнення пов'язані з Європою, він опирається на козацьку старшину. Тоді одразу ж логіка Мазепи стає зрозумілою, а вчинки послідовними. Ніде в тексті він не змінює свого ставлення до Петра, Росії, свого бачення майбутнього України і шляхів її розвитку. Значним прорахунком гетьмана є те, що він радиться лише з козацькою старшиною: «Та ні словечка не сказали / На цій нараді про народ, Немов його й не існувало». З історії ми знаємо, що такою ж була позиція С. Петлюри.

2. **Палій. Україна повинна бути на боці Росії, ставка робиться на бідне козацтво.** Носієм такої ідеологемі в поемі є С. Палій: «Росія – щит наш од негод, / Незборний з нею наш народ. / А од старшини лиш халепа». Такий же вектор руху для себе і для України обирає реальна історична особа Н. Григор'єв, який, будучи на посаді Головного отамана Повстанських військ Херсонщини, Запоріжжя і Таврії армії УНР, 18 лютого 1919 року розпочав переговори з більшовицьким урядом України та наприкінці лютого того ж року очолює Першу Задніпровську радянську бригаду Української Червоної Армії, сформовану з повстанських полків Херсонщини й Таврії.

3. **Козацька старшина. Підтримує самостійність, але після поразки приєднується до переможця.** У поемі такою є козацькі старшини, які після поразки під Полтавою домовляються: «Давай тікати до росіян». І так же, свого часу, учинили деякі вищі чиновники армії С. Петлюри.

4. **«Народний боєць» – його думкою Мазепа не цікавиться, тому у вирішальний момент він стає на боці Палія і Росії.** Це «народний боєць» у поемі, який не пішов за Мазепою «шляхом і радості, й надії. / Не зрозумів його він мрії. / Бо помиляється й народ, / Коли немає ще держави». У реальності ж В. Сосюра такий шлях обрали багато простих солдатів УНР, яких звабили своїми обіцянками пролетарського панування червоні пропагандисти. Серед цих «народних бійців» був, до речі, і сам В. Сосюра.

Сосюра добре усвідомлює і аналізує увесь спектр можливостей-векторів руху України. Отже, основою для написання поеми були не лише історичні події доби козаччини, а й історичні події періоду українсько-московської війни 20-х р. ХХ ст.

Розглядаючи образну систему в поемі, не можна упускати одного з найцікавіших образів – оповідача. Цей герой – містить у собі багато субособистостей, одна з яких говорить: «я ж українець», інша називає себе: «дитя комуни світової і партії своєї син», ще інша – «прости мене моя Вкраїно, бути виродком не хочу», ще інша говорить про Мазепу: «За суверенність України боровся він, і в цім був прав». Оповідач робить також дуже цікаві й точні з історіософського погляду спостереження: «ти йшла, не маючи кордонів» (про Україну), «бо помиляється й народ, коли немає ще держави», «не могли іще робити централізованих зусиль». І якщо цього оповідача ми, мабуть, можемо ототожнити з автором, ураховуючи його когнітивний дисонанс, то в поемі є ще Хтось. Хтось, хто говорить про те, що Україна й Росія – «ще одно», про три братні народи, що «зрослися трьома стволами» тощо. Так, – це данина часові, обставинам і прийнятим В. Сосурою рішенням. Але хто це говорить? Оповідач? Ні. Бо він протягом усього тексту говорить від першої особи (Я, Мене). Цей же, назвемо його Х, говорить від третьої особи (Вони) або використовує множину (Ми).

Цей Х є виразником радянської пропаганди, і він, по суті, є тим алібі В. Сосюри, яке засвідчує дистанціювання – свідоме / несвідоме від зазначеної пропагандистської установки.

Питання для самоконтролю

1. Основні риси неокласицизму. Назвіть представників.
2. Чим відрізнялися неокласики від інших угруповань?
3. Як називалося об'єднання неокласиків?
4. Який твір присвятив Остап Вишня М. Рильському?
5. Як називалася збірка М. Рильського, яка ознаменувала появу неокласичних рис у його творчості?
6. Які риси неокласичного стилю М. Рильського називав М. Зеров?
7. За що було заарештовано М. Рильського 1931 року? Яка збірка стала лояльною до влади після арешту?
8. За які твори, написані після війни, звинувачували М. Рильського в буржуазному націоналізмі?
9. Назвіть найкращі твори, перекладені М. Рильським.
10. Який твір, написаний В. Сосюрою, є автобіографічним?
11. Що врятувало В. Сосюру від арешту 1934 року?
12. Які поезії засвідчують роздвоєність В. Сосюри?
13. Назвіть найвідоміші вірші В. Сосюри.
14. У якій поемі В. Сосюра пише про свою участь у загонах С. Петлюри?
15. Заспівна частина якої поеми В. Сосюри присвячена жертвам Сталінських репресій?
16. Якого року була надрукована поема «Мазепа» В. Сосюри?
17. Які твори В. Сосюри почали друкуватися у 80-х роках?
18. У яких поемах В. Сосюри наявні біблійно-міфологічні сюжети?

5. Повторення лекційного матеріалу.

Літературні об'єднання 20-х років. Розстріляне відродження

1. Доповніть твердження.

Алюзія – це... 2. «Розстріляне відродження» – це... 3. До митців «розстріляного відродження» належать... 4. Реалізм це –... 5. До напрямів модернізму належать... 6. Авангардистськими напрямами модернізму є... 7. Головна мета імпресіоністів полягає... 8. Картину, що дала назву імпресіонізму як напрям, написав французький художник... 9. До рис імпресіонізму належать такі... 10. Рисами експресіонізму можна вважати... 11. Соціалістичний реалізм – напрям, що... 12. Героям у творах, написаних у річищі соціалістичного реалізму, притаманні такі риси... 13. ВАПЛІТЕ розшифровується як... 14. ВУСПП – це... 15. Рисами соціалістичного реалізму є... 16. До «Гарту» належали такі письменники... 17. Поясніть назву літературного об'єднання «Плуг». Причини суперечок між ВАПЛІТЕ та «Плугом». 18. Назвіть футуристичні об'єднання та їхніх представників.

2. Заповніть таблицю «Літературні угруповання 20-х – 30-х років ХХ століття».

| Назва організації | Рік заснування | Керівники | Представники | Програмні настанови, основні види діяльності |
|-------------------|----------------|-----------|--------------|--|
| | | | | |

3. Прокоментуйте наведені висловлювання.

1. 20-ті роки за своєю суттю були часом останніх донкіхотів (Г. Церна). 2. Національне відродження робить чудеса, і нація прискореним темпом підходить до свого золотого віку (Микола Хвильовий). 3. Українське відродження 20-х років ХХ ст. – яскравий феномен історії українського народу. Його коріння – у нетривалому, але важливому періоді відновлення української державності 1917–1920 рр. (Із мережі Інтернет).

Семинарське заняття

Естетичні засади футуризму. Михайль Семенко – батько українського футуризму

План

1. Специфіка світосприйняття особистості ХХ століття. Модернізм в українській літературі. Повторення матеріалу попередніх лекцій.
2. Вплив естетичної течії футуризму на людину 20 століття:
 - естетичні засади футуризму;
 - національні прояви футуризму;
 - футуризм у живописі та скульптурі;
 - футуризм у музиці.
3. Михайль Семенко – батько українського футуризму.
4. Філософсько-естетичні погляди М. Семенка.

Література

1. Бернадська Н. Українська література ХХ століття. Київ: Знання-Прес, 2006.
2. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки. Київ: Смолоскип, 2006.
3. Гончар О. Чим живемо: На шляхах до українського Відродження. К, 1993.
4. Грушевський М. Історія української літератури. Київ: Либідь, 1993, I: 386, II: 261, III: 282 с.
5. Жулинський М. Із забуття – в безсмертя (Сторінки призабутої спадщини). К, 1990. С. 4-24
6. Ільницький О. Український футуризм (1914-1930). Київ, 2003.
7. Історія української літератури, кінець ХІХ – початок ХХ ст. (у двох книгах). Київ: Либідь, 2006.
8. Історія української літератури ХХ століття / За ред. В. Дончика. Кн. 1 . С. 46-49
9. Лавріненко Ю. Розстріляне відродження. Антологія 1917-1933. Київ: Смолоскип, 2004.

10. Мудрак М. Нова генерація і мистецький модернізм в Україні»: монографія. Київ, 2018.
11. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ: Либідь, 1999. 447 с.
12. Розстріляне відродження: Антологія 1917-1933: Поезія-проза-драма-есеї /Упоряд., передм., післямова Ю. Лавріненко. Київ, 2002.
13. Садловський Ю. Словник футуризму. Київ, 2013.
14. Сивокінь Г. Одвічний діалог: Українська література і її читач від давнини до сьогодні. Київ.
15. Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ століття (в чотирьох книгах). Київ:Аконіт, 2003.
16. 20-ті роки: Літературні дискусії, полеміки. Літературно-критичні статті. Київ, 1991.

Завдання для самостійної роботи

Виписати футуристичні елементи з поезій (на вибір) М. Семенка.

Теоретична база лекції

Футуризм – авангардний напрям у літературі й мистецтві, що розвинувся на початку ХХ століття переважно в Італії та Росії. У живописі й скульптурі італійський футуризм став предтечею багатьох наступних художніх відкриттів і течій. Так, Боччоні, який використовував у своїй роботі одразу кілька матеріалів (скло, дерево, картон, залізо, шкіру, одяг, дзеркала, електричні лампочки й т. д.), став попередником такого сучасного на сьогодні напрямку в мистецтві, як поп-арт. У своїх футуристичних роботах Балла прагнув до об'єднання форми, кольору, руху й звуку. На світогляд футуристів великий вплив мали філософські погляди Ніцше з його культом «надлюдини» та Бергсона, який стверджував, що мозок може осягати все заковане й мертво. **Футуризм** – це мистецтво антигуманізму, яке має відбити настання часу техніки. **Спрямування футуризму можна висловити трьома «М»: місто, машина, маса.** Дві головні ознаки футуризму: по-перше, нове мистецтво зовсім не цікавиться людиною. Психологізм оголошується анархізмом. Психологізм – характерна риса

міщанської літератури, яка вмирає. Якщо цікавить душа – пізнай машину. По-друге, для цього мистецтва характерний виключний динамізм, опоетизування руху, швидкості, зорові пошуки засобів зображення руху. Зупинка є злом, отже, футуристи вживали такі принципи динамізації («прискорення») свого художнього тексту: **тексти записувалися без розділових знаків, без великих букв.** На думку футуристів, найбільше перешкод для руху роблять прикметники й прийменники, тому уникали їх використовувати. На перший план висувається дієслово. **Футуризм** – це тотальне заперечення. Музикою міста вважався шум міста. Панувала поетизація потворного, **антиестетизм**: деякі футуристи, наприклад, видавали свої твори на шпалерах.

Дадаїзм. «Дада» – це хвіст священної корови у племені Кру, в деяких областях Італії так називають матір, це може бути позначенням дитячої дерев'яної конячки і відтворенням дитячого белькоту. У будь-якому разі – дещо цілком беззмістовне, що віднині й стало найуспішнішою назвою для всієї течії. **Дадаїзм, дада** – літературно-художній рух, що виник в Цюріху серед письменників та художників-емігрантів в розпал Першої світової війни (1916). У своїй творчості вони прагнули відобразити алогічність, абсурдність світу, додати елемент гри та випадковості, за способом вираження це було «антимистецтво». На Кельнській виставці 1920 року, влаштованій біля туалету, глядачам пропонували нищити експонати сокирою, що вони й робили. Дада називали «нігілістичною предтечею сюрреалізму». Провідними фігурами були художники Марсель Дюшан, Ханс Арп і поет Трістан Тцара.

Дадаїсти, як і футуристи, бунтували проти мистецьких принципів. Трістан Тцара у «Маніфесті» 1918 року писав, що «потрібно виконати роботу руйнування і заперечення», утвердити атмосферу «агресивного божевілья». Ці заяви супроводжували лозунги типу: «мистецтво – це несерйозно», «дада нічого не означає». Трістан Тцара вважав, що для створення дадаїстських віршів достатньо вирізати окремі слова з газет і книг, як-небудь поєднати їх. Декламація такого роду творів супроводжувалася музикою, яку творили звуки каструль, свистків і дзвінків.

«Вільна гра уяви, – відзначає Ю. Ковалів, – мала відбуватися поза контролем свідомості, актуалізувати парадокси, нонсенси, пародію, набувати вигляду автоматичного письма, за допомогою якого з хаотичного потоку абсурдного буття вихоплювались окремі, не пов'язані між собою елементи, які «переплавлювались» у непередбачувану симультанну сполуку. Світ, на переконання дадаїстів, мусить сприйматися як щойно відкритий, ніби вловлюватися очима дитини, тому їм властива інфантильність як принцип. Вони не лише послідовно уникали правил композиції чи сюжетотворення, не лише позбавляли семантику усталених значень, а й використовували позахудожні засоби для вираження власних художніх форм (колажі з клаптів шпалер чи фрагментів друкованої продукції), техніка ready made, предметні комбінації, елементи стихійної словотворчості, посилення какофонії у музиці та поезії».

Дадаїсти влаштували скандальні видовища, вечори «гімнастичної», «сатиричної», «хімічної» поезії, танці в мішках «під бурмотіння молодих ведмедів». Для дадаїстів бунт, гра – самоціль. Про особливості дадаїстичної поезії можна судити з «Пісні коників» Трістана Тцари:

пісня в серці дадаїста
 дуду дуже дадаїста
 аж стомила двигуна
 даданого дадана
 ліфт із королем носився
 з автонімом престарим
 десницею спокусився
 відкусив і пап і рим
 ліфт
 мав люфт
 серцем ліфт знедадаївся
 їжте ж шоколад
 мийте мізків вроду
 дада
 дад
 попивайте воду

(Переклад О. Мокровольського)

Дадаїзм сприяв розвитку сюрреалізму й театру абсурду.

Поезомалярство (термін М.Семенка) містить у собі словесну та візуальну творчість, тобто створюється словесно-зоровий образ за допомогою графіки й літер. Це вірші, рядки яких утворюють певні фігури чи знаки. За Семенком, «техніка поезомалярства вимагає відповідних спеціальних засобів матеріалізації, що відбивається й на зовнішнім вигляді («формі») його». В Україні до поезомалярства побутують ще такі терміни: **візуальна поезія, візіопоезія, зорова поезія, графічна поезія, фонічна поезія**. У мусульманських країнах здавна існувала поетична каліграфія, у якій смисл і візерунок були нерозривно поєднані.

Поетичні експерименти початку 1920-х дають змогу зробити приблизну класифікацію поетичних зображень: геометричні; у вигляді якогось предмета (пісочного годинника, парасольки, квітки, дзвону, хреста); абстракції. Спроби створити такі тексти зафіксовані ще в часи Київської Русі, – про що свідчать графіті на стінах Софії Київської. Згодом ці експерименти продовжили тексти-лабіринти доби бароко (наприклад, у Митрофана Довгалевського). 1913 р. побачила світ кубістична поема «Проза про трансибірський експрес і маленьку Жанну Французьку» Блеза Сандрара, графічне втілення до якої на основі принципу симультанізму здійснила Соня Делоне у вигляді географічної карти.

У поезомалярстві Михайля Семенка є і графіка, і графічна мозаїка, виконані за допомогою слів. Український поет Майк Йогансен, один із засновників «Техно-мистецької групи «А»», зазначав про себе: «І у віршах своїх, і в прозі, і в теоретичних статтях неуклінно старався підняти українське слово до європейського рівня», – аналізуючи білий вірш і співвідносячи його з хаосом думок і почувань, спричинених умовами часу. Він же писав (маючи на увазі поезію Семенка), що «футуризм – типова поезія цього часу, якраз плекає асонанс поруч з вільним метром». «Футурист, що йому завше не хватало якоїсь дрібниці, щоб бути велетнем», – так говорив про Семенка інший класик – Юрій Яновський. Проте саме Семенко і Майк Йогансен були серед тих, хто у дискусії про розвиток української літератури, що широко розгорнулася в пресі 1928 р., відстоював право створювати

літературні організації за ознаками художньої школи (на відміну від їхніх колег, які поділяли літорганізації згідно з політичними платформами). В Україні в 1960-их переслідувалися спроби поезомалярства, – як вияви інакодумства. Скажімо, вірші Віктора Женченка «Шибениця», «Квадрат», «Колима» – були втіленою в поетичній формі критикою режиму.

Жанр поезомалярства набув нового розвитку у 1990-их. Найвідомішими його представниками є вже згадуваний Віктор Женченко та Анатолій Мойсієнко, а також Микола Сарма-Соколовський, Михайло Сорока, Іван Іов, М. Король, В.Трубай, М.Саченко. Дослідник українського вірша Анатолій Мойсієнко виокремлює такі різновиди сучасної візуальної поезії: **силуетний вірш** (Микола Сарма-Соколовський, «Дзвін гетьмана Івана Мазепи»; Іван Іов, «Хрест»); **акро-, теле- та мезовірші; вірші-лабіринти; вірші-кола; вірші-квадрати; паліндроми; шахопоезія**. До речі, паліндроми (віршовий рядок, фраза або слово, що однаково читаються зліва направо і справа наліво) відомі ще за часів Івана Величковського – українського поета XVII ст., який назвав їх «раками літеральними». Серед сучасних поетів, які успішно використовували у своїй творчості паліндроми, варто назвати Костя Шишка. В основу такого твору може бути закладена одна літера (наприклад, літера «с» у зоровім вірші Віктора Женченка «Стогін»). Нині здійснюються новаторські пошуки на глибинному, образно-символічному рівні, що є віддзеркаленням своєрідного світосприйняття сучасних поетів. Органічним графічним складником верлібрів Тараса Малковича, поета молодого покоління, є алітерація в поєднанні зі звуконаслідуванням, що є не просто стилістичним і фонетичним засобом увиразнення мовної палітри: вона є ще й образотворчим прийомом, який унаочнює психологічний стан ліричного героя та посилює емоційний реєстр:

Ми стояли такі глиняні і такі безіменні
 як два недоліплені глечики – ще без візерунків
 Коли ти останній раз змішувала фарби?
 О ті незліченні мазки які ти накладала на полотно
 Тоді твоє старе дзеркало бачило їх
 і говорило з кожною з фарб

імітуючи звуки:

зззззззз казало воно зеленому кольорові

сссссссс казало синьому

Якби фарби вмiли говорити вони б тоді
дзеленчали як дзеркало а отже як скло.

Візуальне розкидання літер наприкінці вірша дає можливість сприймати текст через площинну множинність просторового бачення, привносячи певну реальність у внутрішню образність. Отже, візуальний компонент перетворюється на органічний складник самого тексту, тому завдяки розташованим у кінці літерам ми й справді бачимо (й навіть чуємо), як стікають краплі «з інших дахів»: Залучаються до поезії математичні або шахові знаки – шахопоезія. Нерідко авторами візуальної поезії є професійні художники-графіки, твори яких потрапляють на мистецькі виставки.

Комкосмос («Комуністичний космос») – мистецьке угруповання українських панфутуристів (О.Слісаренко, Гео Шкурупій, М.Терещенко та маляр О.Шимков), які прагнули будувати «нове мистецтво» «під прапором космічного комунізму» на пролеткультівських ідеях, обстоювали принцип соціальної доцільності. На початку 1921 р. «К.» увійшов до складу «Аспанфуту».

Аспанфут (Асоціація панфутуристів) – літературна організація, що утворилась 1921 р. в Києві на базі літературної групи «Фламінго», «Ударної групи поетів-футуристів» та науково-мистецької групи «Комкосмос» з ініціативи Михайля Семенка. До неї, окрім нього, входили Гео Шкурупій, Олекса Слісаренко, Мирослав Ірчан (А. Баб'юк), Марко Терещенко, Микола Бажан, Юрій Яновський та інші. Асоціація мала видавництво «Гольфштром». Члени організації прогнозували заміну мистецтва «умілістю», «штукою», а також появу надмистецтва як синтезу поезії, живопису, скульптури й архітектури, руйнування канонічних форм мистецтва тощо. 1924 р. Аспанфут було перетворено на «Асоціацію комункульту».

«Нова генерація» – організація і журнал «Нова генерація» постали на піку відомої літературної дискусії, у якій брали участь і

письменники, і партія, що супроводжувалося доносами та іншими неприємними подіями.

Перший номер часопису було видано в Харкові в жовтні 1927 року. Улітку 1928 року Семенко приїхав до Києва й зібрав усіх футуристів на квартирі в Шкурупія. Як згадує Олексій Полторацький, він рік «тягнув» журнал самостійно й тепер потребував допомоги: зажадав, щоб Шкурупій, Влизько та Полторацький переїхали до Харкова. З трьох-чотирьох людей тоді й склався редакційний кістяк «Нової генерації». Кафе «Пок» на вулиці Сумській у Харкові стало неформальним штабом організації.

У своїх спогадах Олексій Полторацький пише, що тираж «Нової генерації» становив 1100—1200 примірників, такі ж були тиражі «Плуга» і «Гарта». У перший номер потрапило якесь порнографічне оповідання, яке не простили Семенкові колеги та використовували як зброю проти футуристів. У редакції існував збірний псевдонім – Дмитро Голубенко, прізвище якого стояло під чималою кількістю критичних статей. Журнал видавали регулярно за гроші Держвидаву протягом трьох років – футуристи вперше отримали урядову підтримку. Журнал «Нова генерація» прагнув охопити весь авангард (панфутуристична настанова) – **публікувалися статті про кіно, театр, живопис, фотографію та архітектуру. Деякі публікації мали резюме іноземними мовами, часом заголовки й підзаголовки теж дублювалися французькою, німецькою, англійською й навіть мовою есперанто.** Багато було перекладних матеріалів, оглядів, що висвітлювали напрями й постаті письменників на Заході. Тож журнал не замикався на футуризмі. Критика позитивно відгукнулася на перший випуск.

Цікаво, що обкладинку для одного з номерів журналу малював старий приятель Семенка, згадуваний у зв'язку із зародженням українського футуризму, Павло Ковжун. Він же пізніше буде долучений і до завершення футуризму.

1928 р. в «Новій генерації» з'явилася рубрика «Реабілітація Шевченка», що насправді боролася з канонізацією «батька Тараса». Тут з'являється ціла низка віршованих памфлетів, футуристи хотіли показати Шевченка «як справжню людину, борця, що знавсь

на поетичному ремстві», як європейця, який обідає, п'є горілку. Цікаво, що футуристи те саме робили з Леніним, ім'я якого встигло обрости міфами. Але на цьому не завершилися стосунки Семенка з Шевченком – згодом, на початку 1930-х для проєкту пам'ятника Шевченку в Харкові позувала в ролі Катерини із немовлям на руках друга Семенкова дружина, акторка «Березоля» Наталія Ужвій.

Цікаві факти про Михайля Семенка

1. Михайль Семенко – перший, хто кинув виклик культу Тараса Шевченка, який панував в українській культурі. Семенко «спалив» «Кобзар» не тому, що зневажав Тараса Григоровича. Він учинив акт перформансу, бо, по-перше – почалася ера перформансу, по-друге – хотів показати, що література йде вперед, мова розвивається, а значить, є нова поезія, на яку варто звернути увагу та прогресувати. У лютому 1914-го у передмові до восьмисторінкової збірки «Держання» пише маніфест, де посягає на святиню: «Як я можу шанувати тепер Шевченка, коли я бачу, що він є під моїми ногами? <...> Я палю свій Кобзар». «Маніфест» збігся в часі з урядовою забороною святкувати сторічний ювілей Шевченка. Це зробило неофіта ізгоєм серед українських митців і критиків – Євшана, Сріблянського, Вороного, Чупринки. Його обзивали «ідіотом», «харцизом», «хамом», «прокаженим», «символом українського розкладу і цинізму». Газети не брали рецензій, а книгарні відмовлялись друкувати Семенкові видання.

Постать Шевченка переслідувала Семенка, наче Alter Ego, все життя. Через метафоричне спалення «Кобзаря» 1914-го поета відкинула вітчизняна богема. На початку 20-х Семенко видав свою чергову збірку під назвою «Кобзар» і акомпонував Лесеві Курбасу на скрипці, коли той читав уривки з Шевченкових «Гайдамаків». Також поет долучився до написання сценарію до фільму про Кобзаря. Через Шевченка в нього виникали конфлікти з першою дружиною, а для скульптури Катерини з дитиною (монументальна композиція в Харкові) позувала друга дружина Семенка із сином Наталя Ужвій. Наприкінці 20-х Семенко затіяв кампанію з реабілітації Кобзаря, мовляв, Шевченко «жива людина, а не підмашені олією мощі». У Семенкових творах надibuємо

численні алюзії на Шевченкову поезику – як у ранніх, так і у «футуристичних».

2. Футуристом Михайлом Михайло став, прослухавши в Петербурзькому психоневрологічному інституті, де вчився тоді, виступи Маяковського. Надворі – листопад 1913 року. Семенко саме встиг видати збілочку з нудними віршиками про «страшне велике місто», ідилічні краєвиди, та «заплакані очі». Після літературного вечора Семенко запише:

Життя не є квітучий гай
Життя є вулиця шумлива
Автомобіль або трамвай
Тебе роздавить – будь щасливий.

3. Уважається, що поети мало пишуть, чекають натхнення, що поезія – це легко, а справжні трударі лише прозаїки. Семенко доводив, що це не так. Він був продуктивним автором. За рік, з 1918 до 1919-ий він написав та видав аж 9 своїх поетичних збірок!

4. Поет був універсальним гравцем мистецтва. Він не тільки писав вірші, а й займався кінематографом. Два роки Михайль Семенко працював у першому українському Голлівуді – одеській кінофабриці.

5. Михайль Семенко був страшенним фанатиком синтезу мистецтв. Він першим в українській культурі почав пропагувати винайдений ним же напрямок – поезомалярство. Це поєднання поезії та графічного зображення літер. Це вірші, рядки яких утворюють певні фігури чи знаки.

6. Семенка призвали до армії, у Владивосток. Там служив телеграфістом, зустрів майбутню дружину, Лідію Горенко, устиг відсидіти в карцері та став членом більшовицької партії. Поет ознайомлюється із японським поетичним жанром хайку, що сильно вплинуло на його творчість.

7. Офіційно поета реабілітували на початку хрущовської «відлиги». Та доньці Семенка Ірині так і не вдалося добитися видання творів батька на батьківщині. Тоді вона видала його двотомник у Німеччині, наприкінці 70-х. У СРСР за сприяння колишнього соратника Миколи Бажана Семенка видали лише на початку перебудови, 1985-го року.

Інструктивно-методичні матеріали

I. Специфіка світосприйняття особистості ХХ століття. Модернізм в українській літературі. Повторення матеріалу попередніх лекцій.

1. Прокоментуйте подані вислови.

1. Модерністське мистецтво має маси проти себе, і воно завжди буде мати їх проти себе. Воно, по суті, чуже народові й більш того, воно вороже народові (Х. Ортега-і-Гассет).

2. У художньому творі форма повинна сама по собі утворювати матеріал, заради якого й існує художній твір. Ця форма, що водночас є і матеріалом, не повинна виражати нічого, окрім себе самої. Зміст художнього твору є ніщо інше, як саме формоутворення (К. Фідлер).

3. Модернізм можна вважати бунтом проти «реалізму», але не проти «реальності». Реальність слід знаходити не в узгоджених зовнішніх подіях, а в потоці свідомості, що виникає в зіткненні з цими подіями, які швидко обираються, набирають певної форми, викликають переживання (Дж. Е. Міллер).

4. Найбільш неймовірне, безглузде та незрозуміле відбувається в буденній, тривіальній обстановці. Вторгнення фантастичного аж ніяк не супроводжується барвистими романтичними ефектами, а оформлюється як найприродніша річ у світі, що не викликає ні в кого подиву (Д. Затонський).

5. Модерністський процес є процесом перетворення реальних явищ, подій, проблем на ідіоми, символи, знаки – тобто абстрактні форми, що не відображають дійсності, а лише її символічно моделюють, створюють дещо подібне до адекватного їй душевного настрою (Д. Затонський).

6. Романтизм – бунт проти розчарувань, раціональності й нівелювання особистості, реалізм – мистецтво втрачених ілюзій, жорстокої дійсності й суду над нею, модернізм – мистецтво «іншої» реальності, що характеризується внутрішньою свободою, реальності, яку автор бачить особливо (Із посібника).

2. Допишіть твердження.

1. Авангардизм – це...
2. До авангардистських течій належать...
3. «Три М» розшифровуються як...
4. Напрямок модернізму, якому

властиве відображення загостреного суб'єктивного світобачення через гіпертрофоване авторське Я, напруга переживань та емоцій, бурхлива реакція на дегуманізацію суспільства, знеособлення в ньому людини, на розпад духовності – це... 5. Лідер футуризму на теренах України – це... 6. Дадаїзм – це... 7. Особливості неоромантизму...

3. Дайте відповіді на питання.

1. Що таке модернізм? Коли він виник та які причини його виникнення? 2. Який напрям панував у літературі до початку ХХ століття? Які його риси? 3. Кого з філософів вважають предтечами модернізму? Які їхні постулати стали основою для нового напрямку? 4. Чи правильним є твердження про вичерпання реалізмом та натуралізмом своїх можливостей і постання з цієї причини модернізму як альтернативи? 5. Наскільки принциповим є для літератури модернізму питання співвідношення правдоподібності й правди, істини? Чи є актуальним для митця-модерніста пошук правдивого, конкретно-історичного зображення дійсності? 6. Назвіть основні риси модернізму та охарактеризуйте їх. 7. Що таке імпресіонізм? Дайте коротку характеристику цього напрямку. 8. Які напрями належать до авангардистських? Охарактеризуйте експресіонізм. 9. Що є властивим для футуристів?

4. Заповніть таблицю «Напрями модернізму».

| Назва напрямку | Особливості | Представники |
|----------------|-------------|--------------|
|----------------|-------------|--------------|

5. Знайдіть зайве за змістом. Свою думку обґрунтуйте.

- Імпресіонізм, неоромантизм, футуризм, символізм.
- В. Маяковський, Гео Шкурупій, М. Семенко, В. Стефаник.
- «Нова генерація», «Фламінго», «Аспанфут», «Гарт».
- Імпресіонізм, експресіонізм, символізм, неоромантизм.
- Модернізм, романтизм, експресіонізм, реалізм.

4. Термінологічна ідентифікація. Поєднайте назву терміна з його визначенням.

| | |
|------------------|--|
| 1. Імпресіонізм | А Напря́м модернізму, представники якого створювали такі образи, що навіювали певні настрої та асоціації, проте повчальних мотивів митці намагалися уникати. |
| 2. Експресіонізм | Б Сукупність літературно-мистецьких тенденцій, що заперечували реалістично-натуралістичну практику в художній дійсності. |
| 3. Футуризм | В Відгалуження модернізму, напря́м, який основним завданням мав передачу мінливих миттєвих вражень. |
| 4. Символізм | Г Напря́м, що виникає в кризові періоди історії мистецтва, йому властиве прагнення зруйнувати попередні естетичні системи. |
| 5. Авангардизм | Д Напря́м, що прагнув утвердити ідею про настання технічної цивілізації, зруйнувати всі принципи написання текстів. Цьому напря́му властива філософія «трьох М». |
| 6. Модернізм | Е Напря́м модернізму, який мав передавати не стільки враження від дійсності, скільки напружене, гранично емоційне світосприйняття автора. |

2. Вплив естетичної течії футуризму на самоусвідомлення та розвиток людини ХХ століття:

Футуризм (від лат. futurum – майбутнє) – авангардистська течія в мистецтві 10 – 30-х років ХХ століття. Батьківщиною футуризму була Італія. 1909 р. італійський поет Філіппо Томмазо Марінетті друкує в паризькій газеті «Фігаро» перший маніфест футуризму. Через рік з'являються футуристичні маніфести італійських художників (У. Боччоні, Л. Руссоло, Дж. Северіні) і музикантів (Б. Прателла та ін.). Філіппо Томмазо Марінетті (1876-1944) Умберто Боччоні (1882-1916) Джино Северіні (1883-1966).

Естетичні засади футуризму

Принципи футуризму Маринетті:

- примат форми над змістом;
- «руйнування загальноприйнятого синтаксису»;
- «уживання дієслова в невизначеній формі – для передачі безперервності життя та пружності інтуїції»;
- знищення якісних прикметників, прислівників, розділових знаків, прийменників, сприйняття через аналогії – усе для лаконічності та пришвидшення стилю;
- літературний стиль як засіб відображення «життя матерії», прагнення «схопити все, що є невловимого в матерії», «щоб література входила у всесвіт і зливалася з ним»;
- історичне завдання футуризму – «щоденно плювати на вітар мистецтва», «ми вщент рознесемо всі музеї, бібліотеки»,
- протиставлення старій культурі нової антикультури («Стара література оспівувала лінощі думки, захоплення й бездіяльність. А ми оспівуємо зухвалий натиск, лихоманковий деліріум, стройовий крок, небезпечний стрибок, ляпас і мордобій»);
- з красою реву гоночного автомобіля «не зрівняється ніяка Ніка Самофракійська»; «хай живе війна, – лише вона може очистити світ. Хай живе озброєння, любов до Батьківщини, знищувальна сила анархізму, високі Ідеали знищення всього і вся!»

Три «М» футуризму: місто, машина, масса, нове мистецтво зовсім не цікавиться людиною. Психологізм оголошується анархізмом. «Психологізм – характерна риса міщанської літератури, яка вмирає. Якщо цікавить душа – пізнай машину. Виключний

динамізм, опoетизування руху, швидкості, зорові пошуки засобів зображення руху, синтез мистецтв. Зупинка є злом, отже, футуристи вживали такі принципи динамізації («прискорення») свого художнього тексту: тексти записувалися без розділових знаків, без великих букв. На думку футуристів, найбільше перешкод для руху роблять прикметники й прийменники. На перший план висувається дієслово.

Національні прояви футуризму

1914 р. народжується український футуризм. Лідер – Михайль Семенко, що друкує маніфести до своїх поетичних збірок «Дерзання» і «Кверо-футуризм» (від лат. *quero* – шукати). У лавах футуристів перебували О. Слісаренко, Я. Савченко, В. Ярошенко, М. Терещенко, Г. Шкурupій, Г. Коляда, М. Щербак та інші. М. Семенко оголошує війну будь-якому каноніві та культові в мистецтві. Він протестує проти культу Т. Шевченка та «хutorянського», провінційного мистецтва, нехтує національним у літературі, розробляє теорію панфутуризму. Мистецтво є пережиток минулого. Смерть мистецтву! Хай живе метамистецтво – «мистецтво комуністичного суспільства!». Футуристичні групи: «Кверо» (1914 р.), «Фламінго» (1919 р.), «Ударна група поетів-футуристів» (1921 р.), «Аспанфут» (Асоціація панфутуристів) (1921 р.). Футуристичні угруповання діяли також у Харкові («Ком-Космос») та Одесі («Юголіф»).

Футуризм у живописі та скульптурі

Заклик Філіппо Томмазо Марінетті підхопили італійські художники **Джакомо Бала, Умберто Боччоні, Карло Карра, Джіно Северіні, Луїджі Руссо**ло й ін. Італія представлялася їм «величезним ринком стародавностей», і футуристи закликали позбутися від «полчищ музеїв, у яких вона похована». «Маніфест футуристичного художника», «Технічний маніфест футуристичного живопису», «Маніфест футуристичної скульптури», «Маніфест футуристичної архітектури». Учасники руху закликали руйнувати всі норми, правила, форми, вироблені попередніми поколіннями художників, «викинути на смітник історії» не тільки віджилі традиції, але всю художню спадщину не перебираючи.

Проголошувалися зухвалість, бунт, любов до небезпек. Футуристи оспівували нову епоху високих швидкостей і стрімких темпів життя. Футуризм – це насамперед спроба зобразити рух фігур і предметів у часі. Боччоні використовував у своїй роботі одразу кілька матеріалів (скло, дерево, картон, залізо, шкіра, одяг, дзеркала, електричні лампочки і т. д.), він став попередником такого сучасного на сьогоднішній день напряму у мистецтві як поп-арт.

Футуризм у музиці

Основоположниками музичного футуризму вважаються Франческо Прателла, який виступив 1910 р. з «Маніфестом музикантів-футуристів» («Manifesto dei musicisti futuristi»), а також Філіппо Руссоло, який виступив з маніфестом «Мистецтво шумів» (*L'arte dei Rumori*) 1913 р. «Треба перенести в музику всі нові зміни в природі... Висловити музикальну душу натовпу, великих промислових складів, поїздів, крейсерів, трансатлантиків, авто та аеро. Нарешті додати до мотивів музичної поеми звеличення Мащини та тріумф Електрики». Винайдення інструменту інтонарумор (*intonarumori*) – звукового модулятора. Руссоло розділяє всі шуми на 6 категорій, щоб створити по інструменту на кожен шум:

1. Грохіт, Вибух, Шум падіння води, Шум пірнання, Гарчання.
 2. Свист, Сопіння, Хропіння.
 3. Шелестіння, Бурчання, Рохання, Булькотіння.
 4. Шипіння, Тріщання, Тірлікання, Тупотіння.
 5. Шум ударів по металу, дереву, камінню, шкірі, глині та ін.
 6. Голоси людей, тварин, галас, сміх, стогін, хрипіння та ін.
- (Луїджі Руссоло «Маніфест шумів»)

Визначальні риси футуризму:

- заперечення традиційної культури (особливо її моральних і художніх цінностей);
- прагнення до новацій, бунтівливості порушення традицій;
- культивування урбанізму (естетика машинної індустрії та великого міста);
- переплетіння документального матеріалу з фантастикою;
- у поезії руйнування загальноприйнятої мови, використання «слів на свободі».

3. Михайль Семенко – батько українського футуризму.

Михайло Семенко народився в грудні 1892 р. у Кибинцях на Полтавщині. У слідчій справі, що зберігається в галузевому архіві СБУ, зі слів поета записано, що дата народження – 18 грудня, у спогадах доньки поета Ірини Семенко значиться 19 грудня за старим стилем та 31 грудня нового стилю (випис з метричної книги зберігається у Державному історичному архіві в Санкт-Петербурзі). Кажуть, дід Михайла колись одружився з туркинею, тож від баби дісталася поетові яскрава зовнішність. Батько майбутнього поета, Василь Леонтійович, був волосним писарем, а мати Марія Стефанівна – письменниця старого етнографічного стилю, яка під прізвиськом Проскурівна (від дівочого – Проскура) писала традиційну рустикальну прозу, зверталася до кримінальних сюжетів та проблем жіноцтва на селі. У родині було семеро дітей, окрім Михайла, ще брати Василь, Микола та Олександр, сестри Олександра, Софія та Марія. Хлопчик Михайло в чорити роки вивчився читати й писати. Пізніше вчився грати на скрипці: спершу в Хоролі, а потім брав уроки в Києві. Улюбленими композиторами були Дворжак та Шопен. У мріях він саме з музикою пов'язував своє майбутнє.

Хлопець здобув середню освіту в Хорольському реальному училищі. Приїхавши до столиці імперії Петербурга, він вступив на музичні «курси Поллак», але через скруту незабаром залишив їх, знайшовши дешеву народну консерваторію. «Моя душа хотіла і тобі музики, як і твоя», – підбадьорювала мати та переказувала синові невеликі гроші, по 2-3 рублі. Сестра Софія, гімназистка, порадила йому вступати до Психоневрологічного інституту, заснованого славетним ученим Володимиром Бехтеревим. «Адже з музикою ти давно вирішив, що робити, відсунути її на задній план, хоч як це важко; але кидати, Мишко, ні в якому разі не можна, раз музика для тебе так багато важить». Пройшовши підготовчі курси, Михайло влітку 1912-го став студентом. Можливо, у такий спосіб – припускає в неопублікованих спогадах його донька Ірина – поет хотів розібратися з людською душею, адже багато хто з авангардистів початку ХХ століття мав медичну освіту.

У цей час, 1913 року, у київському видавництві «Відродження» вийшла збірка Семенка «Prelude», що за

«символістські вірші» швидко дістала схвальні відгуки, зокрема Грицька Чупринки й Миколи Вороного. Пізніше, у тому ж видавництві, 1913 – 1914-их роках благословилися на світ оповідання Марії Проскурівни. Кажуть, що сам Михайло прилаштував мамині тексти.

Спалення «Кобзаря» разом із підпалювачем

Треба сказати, що літературне життя в Петербурзі тоді було бурхливим: старші Блок і Брюсов, молодші Маяковський і Ахматова – усі виступали, читали свої вірші й епатували публіку. І це, звичайно, відбилося на світогляді юнака.

У Києві на початку 1914 р. Семенко разом із художниками Василем Семенком (братом) та Павлом Ковжуном засновує перше футуристичне об'єднання. Усі учасники взяли собі екзотичні імена – **Михайль, Базиль, Павль** – і це переназивання згодом увійшло в моду серед українських футуристів (Георгій Шкурупій перетворився на **Гео**, Михайло Йогансен став **Майком**, і навіть Микола Бажан інколи підписувався ім'ям **Нік**). Перша українська трійка футуристів закладає **друкарню «Кверо»** (з лат. – «шукати»), яка вже в лютому випускає дві поетичні збірки Семенка-поета. Ці дві книжечки «мали намір образити всяку публіку», призвичаєну до модернізму (О.Ільницький), а найбільш зухвалими в них були вступні маніфести. Варто брати до уваги, що ці маленькі збірочки виходять у лютому, а в березні імперська влада забороняє святкування 100-річчя від дня народження Тараса Шевченка. Звичайно, вибухають масові демонстрації студентів, на придушення яких кидають загони поліції.

На такий несприятливий ґрунт потрапила книжка «Дерзання» із маніфестом-передмовою «Сам»: автор посягнув на найсокровенніше, на єдине, що жевріло надією в серцях українців – на Кобзаря. «Я хочу тобі сказати, що де є культ, там немає мистецтва – ідеться в маніфесті, – А ти вхопивсь за свого «Кобзаря», від якого тхне дьогтем і салом, і думаєш, що захистить його твоя пошана. Пошана твоя його вбила. Й не має йому воскресіння. Час титана перевертає в нікчемного ліліпута, і місце Шевченкові в записках наукових товариств. Такі твої ювілейні свята. Отсе все, що лишилось від Шевченка. Але не можу й я уникнути сього святкування. Я палю

свій «Кобзар»». Саме це все і спричинило різко негативну оцінку нової книги Семенка.

Цікаво, що Семенко у двобої з Шевченком був не першим: 1913 року російський футурист Василіск Гнедов написав вірша з рядками українською мовою: «Усім набридли Тарас Шевченко./ Та гопашник Кропівницький». Але Гнедов був поміщений не в той контекст, щоб цьому хтось надав вагомого значення.

Щодо текстів «Дерзань», то тут Семенко опробовує футуризм та шукає свою інтонацію, невимушену й наближену до розмовної, опановує нові мотиви, зокрема урбаністичні та еротичні:

Я сидів собі на горі біля Володимира
і дививсь як ішов дим із пароплавого димаря
думав про долю свою та ще де – про – що –
багато – інше.

Ось вона пройшла повз – Та кинь же
свої думки!

і пішла ще про інші речі балачка, але їй-богу
можна б уже й кинути, бо ви така гарненька
я просто не можу іти по Хрещатику.

Але я забалакався й читач уже
чекає на кінець події
Хай буде так.

На цьому кінчаю («Біля Володимира», 1914)

Але найцікавішими у той час виглядають урбаністичні тексти з **ономатопеєю** – звуки міста дуже правдиво вдаються Семенкові, а місто зображене мінливою живою істотою.

Місто
Осте сте
бі бо
бу

візники – люди
трамваї – люди
автомобілі білі
бігорух рухобіги
рухливобіги... («Місто», 1914)

У другій книжці «Кверо-футуризм» (24 сторіки), що вийшла цього ж 1914 року, поет пише: «Мистецтво є процес шукання й переживання без здійснення», а також: «Мистецтво не може бути ні українським, ні яким іншим в сім представленні. Ознаки національного в мистецтві – ознаки його примітивности», – пише поет та закликає наздоганяти сьогоднішній день.

Критика готова роздерти Михайля на шматки, а книгарні відмовляються продавати його нові книги. Схоже, Семенко спалив Кобзаря разом із собою. Згодом про своє входження в літературу Сем (як його називали друзі) напише: «Легше 3-м верблюдам з теличкоюв 1/8 вушка голкизараз пролізти, ніж футуристові крізь українську літературу до своїх продертись» («Промова», 1922).

Подібне враження від Семенкового скандалу описує в спогадах Олексій Полтарацький. Він прочитав дотепний фейлетон про тогочасних молодих поетів, «де всі вони були зображені дітьми». «Там був і сором'язливий Павлик (Тичина), і веселий, гараздий на витівки Максик (Рильський) і ще хтось. Вони розмовляли з собою на літературні теми так, як розмовляють про іграшки. Закінчувався фейлетон тим, що крізь розбиту шибку до кімнати залітав футбольний м'яч, а в вікні з'являвся «поганий хлопчисько» Михайль, який гукав «добропорядним дітям»:

– А ви тут юрундою займаєтесь. Краще б м'яча ганяли, ех, ви!»

Війна, Владивосток і маска П'єро

До середини 1914 року готувалося друге видання «Дерзань», але трьох футуристів мобілізували в царську армію: почалася війна. Брат Василь загинув, Павль Ковжун був відправлений на карпатський фронт (згодом художник став співзасновником Асоціації незалежних українських митців (АНУМ), до якої входив Богдан-Ігор Антонич), а Михайль опинився у Владивостоці, де після російсько-японської війни стояв гарнізон на випадок відкриття японського фронту. Опальний поет став солдатом телеграфічної роти царської армії.

Ширилися чутки, що перший український футурист хотів емігрувати до Америки, але залишився.

Ні, не поїдемо ми з Вами в Америку,
Бо будете падати там в істеріку,

Бо серце моє, найсвятішу музику, –
 Нерозважному крику
 Я присвячую зараз.
 Може, хочете бачити Ви в особі моїй Кубелика?
 Ах, не можу бути ніким і нічим я,
 окрім Семенка. (1916 р. Владивосток)

Потім Олексію Полторацькому Семенко розповідатиме, що у Владивостоці він навіть вступив до професійного симфонічного оркестру і мав грати в партії перших скрипок. Сестра Олександра в листах страшенно раділа, що Михайло «нарешті прилаштувався з музикою».

У вільний від служби час поет навчає гри на скрипці одного хлопця, а потім готує його двоюрідну сестру Лідію Іванівну Горенко до вступу в педагогічний інститут. Ця дівчина, якій 1916 року виповнюється вісімнадцять, уже 1917-го стане дружиною поета. До речі, її родина – переселенці з України, з села Скибинці, що на Полтавщині. У Владивостоку закоханий поет цікавиться мистецтвом Японії (купує гравюри й малюнки), складає власні музичні композиції, читає коханій вірші Лесі Українки, ходить до місцевої бібліотки по книжки, а також пише власні – «П'єро здається» і «П'єро кохає», що будуть надруковані тільки 1918 року.

Вона не хоче зі мною розмовляти.

Вона не відповідає на мої привітання.

То добре. Я більше не буду в оркестрі грати.

В Америку не поїдем і я підпалю її кохання...

(«П'єро загрожує», 1916 р.)

В інтимній ліриці Семенка з'являється мотив масок: складний і мінливий образ П'єро (доволі тоді популярний герой, згадати хоча б «Пісенькі П'єро» Олександра Вертинського, який кохає та мертвопетлює. Тоді ж народжується образ поета, закоханого в черницю (цикл «Гімни св.Терезі», іспанській черниці XVI століття). «Я цілую в перса святу», – заявляє Семенко. Загалом у Владивостоку він багато пише, зростає Семенкова майстерність, і тепер в його віршах, окрім міських пейзажів, зображено імпресіоністичні картини природи.

Поезії владивостоцького періоду серед 600-сторінкового, а на 1922 рік – повного зібрання творів Михайля Семенка під назвою «Кобзар», займали приблизно 400 сторінок. Один із найкращих віршів того часу, що досить прозоро висловлює мистецькі погляди автора, – «Парикмахер»:

Сьогодні вдень мені було так нудно,
 Ніби докупи зійшлись Олень,
 Вороний і Чупринка.
 Почувалося дощово і по-осінньому облудно –
 В душі цілий день
 парикмахер на гітарі бринькав...
 (із циклу «П'єро кохає», 1916)

У такий спосіб Семенко розправляє з авторами, які в рецензіях хвалили в ньому символіста.

Цікаво, що пізній шістдесятник Ігор Калинець у студентські роки під впливом Семенка теж написав цикл про П'єро, але коли почалися арешти, довелося спалити ті рукописи. І ще один прикметний факт: у Владивостоку десь на пів століття пізніше за Семенка служив уже в Радянській армії інший поет – Василь Голобородько («Тиждень» Голобородька, який відсилає до вірша «Сім» Семенка), який теж поважає першого українського футуриста.

Згодом владивостоцькі збірки Михайля виходитимуть одна за одною, що спонукало Сергія Єфремова написати: «З упертістю графомана випускає він збірку за збіркою, перегнавши число їх давно вже за десяток, і навіть кілька теж, нівроку собі, плодющенкі таки Поліщуки не зможуть за ним угнатися». Випереджальну відповідь на цей закид Семенко дав іще у Владивостоку в листі до батька. Михайль писав: «У моїх критиків були журнали і газети, звідки вони зі мною сперечалися, а мені доводилось через відсутність грошей видавати маленькі книжечки. Після війни і коли я буду вільним, ми почнемо видавати журнал і книги – спільними силами і власним коштом». Семенко видавав книжки замість журналів та висловлював свою позицію не тільки в передмовах, а й у віршах.

Наприкінці 1917 р. Михайль разом із дружиною Лідією ешеленом повертаються в Україну, і молода родина кілька місяців

мешкає у батьків поета в Кибинцях, а у квітні 1918 року вони перебираються до Києва, коли там панують самі опоненти – і на політичному, і на літературному «фронті». Футуризму довелося проростати на нестабільному (політичному та економічному) ґрунті.

Експерименти в Києві

У цей період одна за одною виходять написані у Владивостоку збірки про кохання й ревності, а також пізніші: **«П'єро здається» (1918)**, **«П'єро кохає» (1918)** та **«П'єро мертвопетлює» (1919)**. У такий спосіб Семенко ніби розказав читацькій публіці, яким він став за цей час. Останнього «П'єро» було писано вже в Києві, і він разуче відрізняється від попередніх владивостоцьких: із ніжного коханця він перетворюється на пересмішника, з'являється маска Арлекіна. Також 1918 було опубліковано збірку **«Дев'ять поем»**. Треба сказати, що футуризм, зокрема український, тиражував досить стереотипні образи пасивних жінок, хоча й відкривав нові непроговорені теми.

Післявоєнне життя було нелегким, натомість Владивосток здавався раєм. Семенко заробляв редакторською діяльністю, зокрема редагував перший радянський мистецький журнал в Україні **«Мистецтво»**, але заробляв небагато. У ті часи Семенко окрім заняття редакторською діяльністю мусив підробляти, розвантажуючи вагони на залізниці.

Загалом 1918-1919 р. Михайль Семенко випустив дев'ять поетичних книг

У цей час Семенко проявляє себе як культрегер, але влада в ті голодні роки хаотично змінювалася, неспокій не покидав киян, а з приходом білої армії Семенко детально розказав Валер'янові Поліщуку свою біографію й передав пакет із недрукованими віршами. Тоді Семенка й було заарештовано **«денікінською контрозвідкою»**, як він пізніше оповідатиме в слідчій справі, через звинувачення в приналежності до комуністичної партії. Денікінці вилучили книги та рукописну поему **«Океанія»** (поезофільм): **«Океанія, Океанія, / Маленький шматочок кременю / В піні»**. Поема зникла назавжди, пізніше надруковано тільки уривок на дві сторінки. За два тижні Семенка відпустили з Лук'янівської в'язниці: нібито

батько поета попросив чи то поета Еринбурга, чи оперного співака Леоніда Сабінова взяти його на поруки.

Після «Фламінго», яке Семенко заснував разом із художником Анатолем Петрицьким, було створено «Аспанфут» (Асоціація панфутуристів), та з того часу на футуристів почали зважати. На практиці мало статися вироблення нової метамови, що поєднала би живопис, слово, танок і скульптуру. Шляхом перетворень згодом «Аспанфут» реорганізували в АсКК чи «Комункульт».

У київському футуризмі запанувала криза – Семенко виїхав працювати на Одеській кінофабриці, присвятивши себе наймолодшому та найбільш революційному мистецтву – кінематографу, та майже на два роки зник із літературного життя. В Одесі він познайомився зі своїм новим коханням, акторкою Наталею Ужвій, яка тоді, 1925 року, виступала в одеському театрі, а з 1926 почала зніматися в кіно. Михайль подбав про працевлаштування на кінофабриці Юрія Яновського, Миколи Бажана, там же працював і Гео Шкурупій – усі вони з Семенком писали кіносценарії.

Олег Ільницький у своїх дослідженнях пише, що Семенко працював над двома сценаріями («Чорна рада» за романом П.Куліша та переробив «Небожа Рамо» О. де Бальзака), але жоден із них не був реалізований. Ірина Семенко згадує, що в Одесі Сем брав участь у роботі над фільмом про Тараса Шевченка та приводив на знімальний майданчик доньку, зокрема, «коли знімали епізод дитячого панського празника в економії Енгельгардта». У тому ж фільмі «Тарас Шевченко» (вийшов 1926) знімалася Наталя Ужвій.

Семенко віддаляється від родини, переживає, що розлучається з донькою, присвячує їй вірш «Пісня трампа», а також пише верлібр під загадковою назвою «6 NP»:

Тобі – дитино моя – що завтра на аборт підеш –
 Тобі – що тільки місяць йому –
 Тобі – що місяць як зародилося а живеш міліони
 віків у животі цієї жінки що я люблю –
 Місяць уже тобі а завтра ти – ніщо, викинуть
 твій кавалочок у відро з поміями –

І попливеш ти каналізаційною трубою аж у Чорне
море, де й зародилось од мене –

Тобі –

Тобі –

Тобі це. (1926)

У тому ж таки 1926-му народився син Семенка – Ростислав. 1928-го року подружжя Михайла й Лідії розійшлося.

Того ж року Михайль переїхав до Харкова, який із початку 1920-го року став столицею УСРР. У столиці поет одружився з акторкою Наталею Ужвій. «Тепер бійки й скандали приймала на себе велика артистка «Березоля». Всі в «Слові» (харківський будинок, у якому мешкав письменник) про це знали, але вгамувати сердитого Семенка ніхто не міг. Вдача в нього була лиха», – пише Оксана Буревій у своїх спогадах.

Від другого шлюбу Семенко мав сина Михася, на рік молодшого від сина Ростислава. Михась писав вірші та помер юнаком від менінгіту.

Після завершення одеського періоду Семенко заснував організацію «Бумеранг» та в збірнику «Зустріч на перехресній станції» надрукував «Розмову трьох», у якій з Бажаном і Шкурупієм Семенко обмірковує можливість нової спілки. Цю ідею вдалося реалізувати. Організація і журнал «Нова генерація» постали на піку відомої літературної дискусії, у якій брали участь і письменники, і партія, що супроводжувалося доносами та іншими неприємними подіями.

Перший номер часопису було видано в Харкові в жовтні 1927 року.

Журнал «Нова генерація» прагнув охопити весь авангард (панфутуристична настанова) – публікувалися статті про кіно, театр, живопис, фотографію та архітектуру. Деякі публікації мали резюме іноземними мовами, часом заголовки й підзаголовки теж дублювалися французькою, німецькою, англійською й навіть мовою есперанто. Багато було перекладних матеріалів, оглядів, що висвітлювали напрями й постаті письменників на Заході. Тож журнал не замикався на футуризмі. І критика позитивно відгукнулася на перший випуск.

Цікаво, що обкладинку для одного з номерів журналу малював старий приятель Семенка, згадуваний у зв'язку із зародженням українського футуризму, Павло Ковжун. Він же пізніше буде долучений і до завершення футуризму.

1928 р. в «Новій генерації» з'явилася рубрика «Реабілітація Шевченка», що насправді боролася з канонізацією «батька Тараса».

Але найбільш цікавою в тій усій полеміці була містифікація персонажа Едварда Стріхи, що заслуговує окремої статті, а також Семенкова містифікація. Якось у запалі хтось із діячів Асоціації революційного мистецтва України (АРМУ) у листі до Семенка написав: «Так, ви, т. Михасю, мусите зникнути». Семенко разом із Анатолем Петрицьким вирішили здійснити «пророцтво» та в часописі «Нова генерація» опублікували тексти під загальною назвою «Справа про труп». Ці макабричні «документи» були приправлені провокативними подробицями та чорним гумором. У «Записці до харківського прокурора» повідомлялося про знайдене на вулиці тіло невідомої людини: «Зросту низького, брюнет, кучерявий, можливо, хінець, можливо папуас, некрасивий. У кишнях не знайдено нічого, окрім документів на ім'я Семенка М.В., боргових розписок і листа. Невідомого вбито за допомогою якогось дуже тупого предмету, щось на зразок грубого альманаху, формату «Літературного ярмарку». У такому ж дусі із іронією було написано решту текстів. «Некролог» із піднесеністю оповідав про Михайля Семенка – революціонера та руйнівника «святого мистецтва». У «Спогадах про М.В.Семенка» Петрицький знову ж змальовує зовнішність героя «Справи про труп», як людини малого зросту із «величезною шевелюрою волосся, покрученого як в негра», із «парою косих очей китайця». «Я кинув погялом і помітив, – так він мені нагадує Пушкіна, – пише Петрицький, – такий зріст, ніс, лоб, чуб – тільки в Пушкіна очі круглі, а в Семенка косі-прикосі». Коли Семенко з поплічниками займалися цією містифікацією, де було їм знати, що їхнє життя скоро опиниться в справжній небезпеці.

Трохи раніше, навесні 1929 р. футуристи здійснили тур Донбасом: побували в Артемівському, Горлівці, Макіївці, Сталіному (тепер Донецьк). Для натхнення навіть спустилися у вибій (забій, як пишуть футуристи), подихали справжньою шахтою. Написали купу

віршів, деякі з яких цікаві, а деякі вже межують із соцреалізмом або повністю кон'юктурні.

«Нову генерацію» було самоліквідовано 1932 року, та основне її ядро увійшло до Спілки радянських письменників України. А 1933-го року застрелився Хвильовий, згадавши в передсмертній записці свого запеклого ворога Семенка: ««Отже», як говорить Семенко... ясно».

У київському галузевому архіві СБУ зберігається слідча справа №817, яка зовсім не нагадує Семенкову містифікацію «Справа про труп», а радше нагадує п'єсу злого деміурга-експериментатора.

Семенка арештували 26 квітня 1937 року в Києві в готелі Континенталь по вул. Карла Маркса, 5, кв. 72 (тепер – вул.Архітектора Городецького). При цьому була присутня Наталя Ужвій, як записано в протоколі – дружина. Вона чомусь теж була в тому номері, хоч нібито рік вони вже не були разом як родина. В арештованого вилучили різні предмети, зокрема книжки, листи, блокноти, які Семенко фанатично любив, рукопис поеми «Німеччина» та кишеньковий годинник Державного годинникового заводу ім.Кірова за №52663 з ремінцем, а також 265 рублів.

Михайла Васильовича Семенка звинуватили в тому, що він бере участь в Українській фашистській націоналістичній терористичній організації, якої насправді ніколи не існувало, а також у плануванні терористичного акту на 1 травня 1937 року. Нібито закордонний зв'язок з польськими та німецькими членами організації проводився через Львів, у тому числі через старого приятеля Семенка художника Павла Ковжуна.

З протоколу очної ставки між Семенком та Андрієм Семеновичем Михайлюком випливає, що Михайло Васильович завербував Михайлюка та дав йому завдання під час демонстрації 1 травня 1937 року вчинити терористичний акт проти секретаря ЦК КПБУ С.В.Косіора (як ви знаєте, організатора голодомору в Україні). Семенко «зізнається», що він прямував до Будинку спілки радянських письменників, щоб зустрітися з Михайлюком, але зустрів його дорогою та в дворі 17-го будинку по вул.Воровського вручив Михайлюку бомбу. Цю бомбу він мав кинути на урядову

трибуну, коли демонстрація проходитиме повз неї. Семенко зазначив, що ця бомба мала «форму пляшки».

«Я поступово і сестиматично отруював свідомість молодняка отрутою націоналізму», – записані подальші свідчення Семенка. Усі ці слова виглядають якось неправдоподібно, і тут виникає питання: що треба зробити з людиною, щоб вона оповідала про те, як усе, що вона робила в житті, разом із виданням «Нової генерації», було задля того, щоб «розкладати молодих радянських письменників»?

В останньому слові Михайло Васильович Семенко просить дарувати йому життя. 23 жовтня оголосили смертний вирок через розстріл. 24 жовтня вирок виконано в одній з київських в'язниць, до справи долучено довідку про виконання вироку.

Більша частина справи – реабілітація, запити дітей Ірини Семенко та Ростислава Семенка про долю батька (їх не було поінформовано). Серед інших прохань про реабілітацію є прохання від Наталі Ужвій, колишньої дружини поета, яка пише, що знала Михайла Семенка з 1925 до 1936 року (чому ж до 1936, а як пояснити її підпис під протоколом в готелі «Континенталь»?). Телеграма від Ростислава, який говорив, що довідався про якісь раніше невідомі факти у справі, які він хотів повідомити тільки відповідним органам, але це все вже нікому не було цікаво. Також до справи долучена постанова про відновлення в правах члена Спілки радянських письменників М.В.Семенка після реабілітації, підписана Миколою Бажаном. Ще – прикріплений документ про те, що право на спадок (авторське право і гонорари) має перша родина поета: Лідія Семенко (Канів), Ірина Семенко (Ленінград) та Ростислав Семенко (Мурманськ). Дивна телеграма Ростислава, який обіцяє повідомити якісь важливі подробиці у справі батька, але тільки тому, хто безпосередньо займається цією справою. І багато-багато інших різних довідок, листів, прохань, які тоді вже нікому не були цікаві.

4. Філософсько-естетичні погляди М. Семенка

Маніфестом футуристів в умовах краху старого світу стала поема «Облако в штанах» – значний програмний твір В. Маяковського. «Облако в штанах» якнайповніше відображає особливості поезики і світовідчужання футуристів у цей період. У

твори звучать всі основні теми і мотиви лірики десятих років: мотив майбутнього, мрія про перетворення світу, протест проти шаблонного мистецтва, викриття основ суспільного ладу та рішуче неприйняття дійсності, трагічна самотність у ворожому світі, пошук духовної сили, яка могла б прийти на зміну релігії, неможливість ідеальної любові та пристрасна мрія про гармонійне почуття. Поет звертається до етичних і соціальних проблем, намагається знайти сенс життя.

Ставлення до світу

Рубіж століть – це час великого краху і такої самої великої надії. Руїнується колишній світ з певними цінностями, ієрархією, уявленнями про природу людини. Відтак об'єктивний світ втрачає чітку визначеність.

Стосунки поета зі своїм часом завжди не прості, а в епоху соціальних катастроф вони сповнені особливого драматизму. Світ може повернутися до поета у такий спосіб, що нічого, окрім заперечення, у нього не викличе. Саме такою була реакція поетів-футуристів. Причому їхнє бунтарство носило вселенський характер, їм взагалі властиві космічні масштаби. Трагічна самотність, відчуття відчуженості від усього в цьому світі, відчуття власної непотрібності теж вимірюються в глобальних масштабах.

Утрачену цілісність світу і його різноманітність поети-футуристи зображували, використовуючи особливий прийом організації твору, так звану «мозаїку», коли розповідь будується як на кубічних картинах: абсолютно різні факти, на перший погляд ніяк не пов'язані між собою, доповнюють один одного, дописуючи загальну картину до загальної. Низка осколків-епізодів поступово складає картину світу у творі.

Такий мозаїчний прийом організації оповіді реалізований у вірші **«Місто над бухтою»** тропіки змінюються зимним морем: *«Я лину до тропіків / Я багну холодною глетчера / Я хочу прилащитись до зимного моря», а згодом зображенням вітру над скелями та польотом над землею: «Хочу бути диким як вітер над скелями / Хочу бути скелею щоб серця граніт / Розбився об серце, що пахне морелями / Блукає в душі де кохання і лід».* Невтомний шукач М. Семенко експериментував. Він намагався відкинути старий світ.

Він руйнував, щоб із уламків звести нову будову, складав, щоб знищити і знову почати все спочатку. Поет зближував далекі слова, поняття, уявлення й знову розводив їх.

Важко відшукати якийсь усталений зміст у вірші, що складається з уламків слів, переповнений еліптичними конструкціями чи фразами із пропущеними сполучниками. Така поезія видається, на перший погляд, зовнішньою, поверховою, чимось несерйозним, власне, задивлянням на те, що вабить око, бавить, але швидко минає.

«Автопортрет» М. Семенка нагадує радше калейдоскоп, ніж звичне художнє полотно. У ньому частини імені та прізвища «пересипаються» при повороті мистецького «окуляра», утворюючи завжди новий візерунок. Деякі «випадкові» сполучення начебто нагадують якісь слова, але ці сполуки зближують не змістом, а натяком на зміст. Нарешті, коли ім'я «складається» у своєму звичайному вигляді, воно ще й комічно перевертається:

ХАЙЛЬ СЕМЕ НКМИ И ХАЙЛЬ КОХАЙЛЬ АЛЬСЕ
КОМИХ ИХАЙ МЕСЕН МИХСЕ ОХАЙ МХ ЙЛЬ КМС МНК МИХ
МИХ СЕМЕНКО ЕНКО НКО МИХАЙЛЬ СЕМЕНКО МИХ
МИХАЙЛЬСЕ МЕНКО О, СЕМЕНКО МИХАЙЛЬ!
О, МИХАЙЛЬ СЕМЕНКО!

Унаслідок цього витворюється химерна цілісність на межі подрібнення. Можливо, у цім уламкоподібному імені міститься ключ до прочитання Семенкової поезії, у якій слід шукати не усталений зміст і застиглу форму, а неусталеність змістів і динамічність форм. Вірші М. Семенка справді мають такий «стрій», який ніхто в українській літературі до нього не наважувався вживати. Слово, перевернуте з «ніг» на «голову», фраза, поставлена сторчма, **вірш-калейдоскоп**, **вірш-«фантазоцирк»** – зовнішні вияви того внутрішнього, майже невловного, що витворює образ «перевернутого світу».

Стихія герметизму, семантичної закритості специфічної мови авангардизму зумовлює пошук нетрадиційних кодів поєднуваності слів, складів, звуків.

Труднощі із прочитуванням поезій на зразок «В степу» М. Семенка

ВН С ТІ К ПІ К К НУП
 ЛЬО ЛІ ЛЬО П НІ С ВН К ПІ
 ЛЬО ВИ ЛЬ ТІ
 ПІ с к к
 НУ ЛІ ЛЬО ЛЬО
 тк

чимось дуже нагадують спроби дорослих зрозуміти «мову» дитини. А це не так легко, бо поетика дитячого світоладу надзвичайно цікава, проте герметична. Справді, світові затертих мовних знаків дуже важко згадати, що для дитини кожна річ, кожне слово, склад і буква становлять образ і сприймаються цілісно. А самі дорослі у процесі сприйняття слів хіба не повторюють у пришвидшеному темпі шлях дитини, яка складає слово із кубиків? Водночас дуже швидко читання утруднює виникнення асоціацій, коли смисл не встигає приєднатися до слів і мозок фіксує лише їх уламки.

Змістом таких поезій стає процес формування змісту, як у вірші «Автопортрет», або його стирання, як у поезії «Місто». Деякі вірші реалізують принципову недиференційованість форми і змісту:

Гк бк вк дк нк тк ру оро о
 ? с ?

Тут відсутній навіть натяк на традиційну граматику, синтаксис, лексику. Відбувається радикальна трансформація художньої мови як структури. Авангардизм, зокрема футуризм, здійснює «інверсійну мовну дію» – перевертання мовної системи від прогнозованого традиційного розвитку аж до мовної архаїки, до того періоду, коли вербальна мова лише формується.

На перший погляд, Семенкове замилування урбанікою, відтворення звуків міста видається надто далеким від життя самої природи, буття душі й архаїчної мови «внутрішнього голосу» людини. Однак серед «гамору залізних експериментів» усе-таки «незримлять крила».

Експерименти зі звуковою оболонкою слова реалізують спробу почути самоцінний голос мови, відновити актуальність слова, видобути його екзистенцію, першопочаток. І тут авангардистське мистецтво всіх часів ставить глибинні запитання:

наскільки людина здатна досягнути першопочаток мови, а отже, і свідомості? Коли настає момент переходу неусвідомленого в усвідомлене і чому людина, винайшовши кіноапарат, комп'ютер, мобільний телефон та іншу техніку, знову і знову повертає свій внутрішній зір до найглибшої архаїки?

Такі авангардиські прийоми, які активно використовував М. Семенко, дозволяли фіксувати образи в їх випадковому, первозданному вигляді, надавати творчому суб'єкту додаткові ступені свободи.

Ставлення до мистецтва

1. Відмова від класичних літературних норм.

Особливе місце у світі мало посісти мистецтво. Представники кожного літературного напрямку намагалися знайти відповідь на запитання: «Яким має бути справжнє мистецтво?» Ф. Ніцше зазначав: «Мистецтво є великим стимулом до життя, – як можна вважати його безцільним». Це розуміли футуристи, які вважали, що саме їхня творчість має визначати сутність мистецтва майбутнього. М. Семенко, декламуючи відмову від класичного мистецтва: «Крім своїх віршів, жодного не читаю» («Зустріч на перехресній станції»). 1913 р. вийшла перша збірка його поезій «Прелюд», а 1914 р. дві наступні – **«Дерзання»** та **«Кверо-футуризм»**. У них М. Семенко заявив про себе як футурист і поклявся зруйнувати ту лірику, що існувала до того часу: *«Розметерлінить поет Марінеттову тишу, / Перетворить аеропланно затоплений дзвін, / Замість драми – переживатиме на розі афішу»* (**«Міркування»**).

Новий час потребує рішучих, сміливих змін, нового світосприйняття. М. Семенко заявляє про свій розрив із традиційною літературою: *«Мені обривають рими / Хочеться спостерігати рухи слів / Щоб за ними тяглась моя думка / Музика самособойне плелась»* (**«Куховарня»**) і пошук нового: *«Я хочу кожний день / все слів нових / Нових нових пісень / ідей нових / Я хочу кожний час / новожиття / Горіть палат в екстазі / почуття / Нових нових пісень / і тем нових / Я хочу кожний день / років нових!»* (**«Хочу»**).

М. Семенко, як йому здається, знайшов форму, яка дозволяє поєднати лірику з грубістю. Грубість – це зовнішній прояв життя,

реальності, лірика – внутрішнє, сокровенне. Поєднання грубості й лірики, як не парадоксально, складає, на переконання футуристів, значення поезії.

2. Образ ліричного героя

Про зміну світу замислюється М. Семенко у вірші «Бажання». Перевертання світу, здійснене ліричним героєм поезії М. Семенка, має досить дивний вигляд. Він досягає місяця й дає йому «березової каші», роздає дітям зірки замість іграшок, а служниці Маші дарує весняні берези, щоб її покохав Петька. Михайль Семенко любить постійні зміни, постійну динаміку. Поету хочеться відірватися від реального світу і разом із прийдешніми поколіннями полинати в безліч світів «оригінальних і капризних», пройти безліч шляхів, а також відчинити замкнені двері: *«Ми проходимо до останнього пункту / Ми перемогли всі стихії й дощі/Я відчинив двері замкнуті – / Хто хоче зі мною гулять вночі?»* («Запрошення»).

Таку саму цікаву прогулянку обіцяє поет і у другому вірші з аналогічною назвою «Запрошення». Цього разу він пропонує піднятися на Батієву гору, бо там «гарно», «симпатично й різнобарвно».

Ліричний герой поета дуже схожий на нього самого. Герой М. Семенка заявляє: *«З експресовітром я товаришую. / Він вільний і зі мною бачиться завжди. / Слова безсловесні — заклик — чую, / Вони проймають, щоб мою душу взнав ти»* («Експресовітер»).

Окрім того, для поета характерна масштабність, індивідуалізм і яскрава колористика, потреба самоствердження «я» в поезії й епатажний характер ліричного героя.

3. Ставлення до релігії

Біблійна тематика не особливо характерна творчості М. Семенка. У хвилини суму ліричний герой інколи поглядає на образ Христа («Парикмахер»), часом з'являються натяки на релігію, які абсолютно позбавлені сакрального характеру, приміром, богом стає електрика («Альбатрос»). М. Семенко також відчуває себе володарем світу. Поет із задоволенням констатує: *«я – сильний / І мені належить світ. / Як гарно бачити, що мій шлях – вільний»* («Я»). Він мчить на зустріч сонцю й сонцю передає привіт.

У ліричних творах М. Семенка ніби відбувається «зрощення» ліричного «я» з біографією поета. Ліричний герой М. Семенка – імпульсивний і рішучий, та обидва завжди відкриті, відверті, здатні до великих змін.

4. Інтимна поезія

«Любов – це факел, який повинен світити нам на вищих шляхах», – стверджував Ф. Ніцше. Тема любові посідає особливе місце у творчості М. Семенка. У його ранніх віршах на цю тематику переважає інтонація довірлива, розкута, інтимна, невимушена.

Образ казкового Арлекіна, з яким уособлює себе М. Семенко, він бачить себе і в образі П'єро. Арлекін сміється над натовпом, а П'єро сам страждає. М. Семенко маскується за П'єро – ліричним героєм, близьким до внутрішніх душевних поривань самого поета. Незважаючи на всі переживання й турботи, твори про П'єро проймає неймовірне відчуття щастя від кохання. М. Семенко, здається, на весь світ хоче прокричати: *«Хочу заплющити очі тісніше тісніше / Душу свою відчувати струнніше струнніше / Я люблю / Я люблю / Я люблю»* («**П'єро кохає**»).

М. Семенко порівнює себе з метеликом: *«Я мов метелик я білий білий / Як він химерний як він несмілий / Літаю біло у білім сьайві / Лечу для лету летить у рай він»* («**Метелик**»).

Незвичайний стан викликає також у ліричного героя М. Семенка очікування зустрічі з коханою. По-особливому з'являється дівчина у творах М. Семенка. Інколи – це зовсім несподівана поява: *«Червоноплямиться за огорою парку – / То мила йде»* («**Ми́ла йде**»).

Усього двовірш, навіть менший за японську хайку, служить на вираження надзвичайного почуття, сподівання. Ще тільки з'явилася червона плямка за огорожею парку, а поет у ній уже вгадує постать коханої. Кохання М. Семенком сприймається як щось прекрасне і невідворотне: *«Вона мене оболесила, вона мене занадсонила – / Мені ж здавалось, що підійме мене до вершин! / Ах, невже вона навіки серце моє розореолила! / Ах, невже, невже тут мені кінець і загин!»* («**Вона**»). У поезії розкривається беззахисність ліричного героя перед власним коханням. М. Семенко відчуває заблуканим у коханні й затопленим у ньому: *«Осінні скрипки, в саду*

оркестри симфонії – / То кохання моє, моє кохання-захопленість. / Люди озброєні, мрії озброєні, мови озброєні, – / А у мене тільки затопленість, тільки захопленість» («Осінь симфонія»); «Сю осінь я заблуджусь у муках – / Серед жовтого листя заблуджусь у коханні. / Я заблуджусь у коханні, / Заблуджусь у коханні, – / В осінніх муках» («Серце в блуканні»).

Цікавим є вірш про кохання М. Семенка «...про білі ночі. **Про рожевий сутінок...**». Із неабиякою інтимністю передаються враження ліричного героя. Явно експериментальною є будова твору. Вірш починається з маленької літери, і після крапки кожне слово написано також з маленької літери. Усі речення називні, короткі, за допомогою яких перераховуються факти. Вони схожі на уривки думок і вражень: нові пісні на старій віоліні, найтихший гомін, шепіт у молодокущах, і хвилі, метелик білий, метелик синій. І все різко змінюється, коли з'являється дівчина. Вона викликає захоплення. Це не просто дівчина – це **Стрункодівчина, Русодівчина, Руходівчина, Теплодівчина**. Усі слова написані з великої літери, навіть після коми. Так формальними засобами підкреслено значимість цього образу у творі. Перед нами проходять розлуки й зустрічі, чекання і сподівання. Виняткове за силою почуття часто приносить не радість, а страждання. Проблеми у коханні прирівнюються до хвороби, а то й до смерті.

У творах М. Семенка поєднуються відчуття великого щастя кохання і драматизм розлуки. Але у нього ніколи не вмирає надія на зустріч, на вирішення проблем. Він вірить у любов щирі, жагучу, вірну, котру не можуть знищити ні сварки, ні кілометри. «Потяг пролинув. Її вже нема. / Зникли очі й веселий рот. / Залишилась в уяві всмішка німа. / Осиротів мій bloc-notes» («**Потяг пролинув. Її вже нема...**»). «Сьогодні середа – лише завтра побачусь / Завтра четвер. / Я з нудьгою своєю ношусь не розстанусь / Нудьга нудьга відтепер» («**Четвер**»).

Інтимна лірика поетів-футуристів є відображенням певного парадоксу: поети завжди виступали проти естетизації, і водночас створювали справжні шедеври.

Отже, М. Семенко послідовно сприймав і висловлював основні філософські погляди своєї епохи. На всіх етапах футуристичної

діяльності поет завжди намагався бути в контексті найновіших процесів світового мистецтва та філософської думки. Захоплення ідеями А. Бергсона, Ф. Ніцше, пізніше звернення до марксизму, активне зацікавлення експресіонізмом знайшли відображення в ранніх ліричних творах М. Семенка. Методи й прийоми створення тексту М. Семенком характерні авангардному мистецтву. Формат авангарду є одним з основних способів вираження авторської свідомості й формування основ поетики сучасності. У середовищі українського футуризму вирізнялися такі течії: кверо-футуризм – пошуковий футуризм, коли обожнювалися рух, шукання, динаміка; панфутуризм – знищення понять «старого» мистецтва, якому було протиставлено «метамистецтво». Саме ці ідеї послідовно у своїй творчості втілював М. Семенко.

Новаторство характеризує всі сторони його творчості: ліричний зміст, образність мови, стиль, ритмічну й звукову будову вірша. Поет розумів, що світ утратив свою цілісність. **З метою відображення такого світу вони використовували так звану «мозаїку», коли розповідь будується на кубічних картинах.** Він руйнував, щоб із уламків звести нову будову, складав, щоб знищити і знову почати все спочатку. Найдальші поняття, слова, образи зближував, щоб потім знову їх розвести в різні боки. М. Семенко заперечував усе, що було створено в мистецтві попередніх епох, заявляв про розрив з традиційною літературою. Новий час вимагав рішучих, сміливих змін, нового світосприйняття.

На зміну класичній літературі приходить інша лірика, дещо груба, зухвала, напориста, могутня. Грубість – це зовнішній прояв життя, лірика – його внутрішня частина. З позицій поетів-футуристів, саме поєднання грубості й лірики становить значення поезії. Проте варто зазначити, що український поет-футурист не настільки різкий і експресивний у своїх творах.

Для М. Семенка характерний індивідуалізм, масштабність, яскрава колористика, потреба самоствердження «я» в поезії й епатажний характер ліричного героя. Одна із провідних тем поезії М. Семенка – «я». У ліричних творах ніби відбувається поєднання ліричного «я» з його біографією..

Питання для самоконтролю

1. Окресліть основні засади футуризму.
2. Що таке дадаїзм. Окресліть етимологію слова.
3. Основні принципи поезомалярства.
4. Назвіть основні футуристичні об'єднання в Україні.
5. Яким чином у віршах М. Семенка виявляється принцип трьох «М»: місто, машина, маса?
6. Перша збірка М. Семенка «Дерзання». Маніфест «Сам». Чим цей маніфест обурих письменників?
7. Що таке ономапоєя? Як вона виявляється в текстах М. Семенка.
8. Окресліть філософсько-естетичні засади віршів М. Семенка.
9. Журнал «Нова генерація». Основні принципи побудови.

Практичне заняття
«Загірна комуна» М. Хвильового.
Особливості публіцистики та збірки «Сині етюди»

План

1. Життєвий шлях письменника (1893-1933).
2. Літературна дискусія 1925-1928 років. Публіцистика.
3. Літературна творчість.

Література

1. Агеєва В. «Зайві люди» у прозі М.Хвильового. *Слово і час*. 1989. № 10. С. 3–10.
2. Архів Розстріляного Відродження: матеріали архівно-слідчих справ українських письменників 1920 – 1930-х років / Упоряд., передм., прим. та комент. Олександра й Леоніда Ушкалових. Київ: Смолоскип, 2010. 456 с.
3. Безхутрий Ю. Микола Хвильовий: проблеми інтепретації. Харків: Фоліо, 2003. 495 с.
4. Білецький О. В шуканнях нової повістярської форми. *Білецький О. Літературно-критичні статті*. К, 1990. С. 8-16.
5. Бойко Ю. Микола Хвильовий. З останніх творів М.Хвильового: Ще раз про Миколу Хвильового. *Бойко Ю. Вибрані праці*. Київ, 1994. С. 244–285.
6. Бондар І. Найкращий твір Миколи Хвильового. *Березіль*. 1993. № 1.
7. Гаврильченко О., Коваленко А. Хвильовий. Холодний яр та громадянська війна. *Слово і час*. 1992. № 8. С. 525–529.
8. Голубенко П. Трагедія Миколи Хвильового. *Хроніка 2000*. 2000. Вип. 39–40. С. 152–163.
9. Голубєва З.С. Микола Хвильовий. *Голубєва З.С. Двадцять роки ХХ ст. Зошит другий: найвидатніші письменники доби*. Харків, 2001.
10. Гординский С. Поезія М.Хвильового. *Гординський С. На переломі епох: Літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади*. Львів, 2004. С. 174–184.

11. Гординський С. Бій за Європу. В десятиріччя смерті Миколи Хвильового). *Гординський С. На переломі епох: Літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади.* Львів, 2004. С. 193–198.
12. Гречанюк С. День повернення Миколи Хвильового. *Гречанюк С. На тлі ХХ століття: Літературно-критичні нариси.* Київ: Рад. письменник, 1990. С. 99–138.
13. Грищенко О. Іван Іванович: Текст і контекст. *Вітчизна.* 1989. № 2. С. 136–142.
14. Гундорова Т. Руйнування романтичної метафізики. *Слово і час.* 1993. № 11. С. 22–28.
15. Донцов Д. Микола Хвильовий. Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 4 кн. Кн. 1. Київ, 1994. С.654–671.
16. Жулинський М. Микола Хвильовий. *Слово і доля.* Київ, 2001.
17. З порога смерті: письменники України – жертви сталінських репресій / Авт. кол.: Бойко Л.С. та ін. Київ: Радянський письменник, 1991. Вип. I / Упоряд. О.Г.Мусієнко. – 494 с. – Режим доступу: <http://www.ukrlife.org/main/evshan/martyrolog.htm>
18. Зеров М. Два прозаїка. *Зеров М. Твори:* В 2 т. Т. 2. К., 1990. С. 518–520.
19. Історія української літератури ХХ ст. У 2-х кн. Кн. 1: 1910–1930-ті роки: Навч. посібник / За ред. В.Г. Дончика. Київ: Либідь, 1993. С.533–551.
20. Кодак М. Микола Хвильовий як митець-психолог: Монографія. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2008. 196 с.
21. Коваль В. Сталінський вирок Миколі Хвильовому. *Літ. Україна.* 1988. № 49.
22. Колісниченко А. Катастрофа Кентавра. *Київ.* 1997. № 7–8; 1998. № 10.
23. Констанкевич І. «Зона» у часово-просторовій організації Миколи Хвильового. *Наукові записки аспірантів.* Луцьк, 1997. Вип. 2. С. 82–90.
24. Лігостова О. Вибір героїв Хвильового. *Слово і час.* 1995. № 1.
25. Мейс Д. буремний дух розстріляного Відродження. *Сучасність.* 1994. №11. С. 31–42; № 12. С. 73–82.

26. Мельник В. Початок трагедії Миколи Хвильового. *Київ*. 1990. № 1. С. 41-47
27. Пахаренко В. Суть та еволюція ідеології Миколи Хвильового. *Молода нація*. 1997. № 4.
28. Плющ. Л. Його таємниця, або «Прекрасна ложа» Хвильового. Київ: Факт, 2006. 872 с.
29. Полювання на «Вальдшнепа». Розсекречений Микола Хвильовий. Науково-документальне видання. /упоряд. Ю.Шаповал. Передм.: ЮШаповал, В.Панченко. Київ: Темпора, 2009. 296 с.
30. Розстріляне відродження: Антологія 1917 – 1933: Поезія – проза драма – есей / Упорядкув., передм., післям. Ю. Лавріненка; Післям. Є. Сверстюка. Київ: Смолоскип, 2008. 976 с.
31. Смолич Ю. К. Твори: У 8 тт. Т. 7. : Розповіді про неспокій / Упоряд. О. Смолич; Приміт. К. Волинського. Київ: Дніпро, 1986. 702 с.
32. Сулима М. «Горная республіка» Сковороди та «Загірня комуна» Хвильового. *Слово і час*. 1994. № 2. С. 433–448.
33. Тарнавський О. Микола Хвильовий в opinii сучасників. *Тарнавський О. Відоме й позавідоме*. К., 1999. С. 172–182.
34. Ушкалов Л. Що таке українська література: есеї. Львів: Видавництво Старого Лева, 2015. 352 с.
35. Хоменко О. Куди ведуть дороги «шведських могил»? (Микола Хвильовий і проблематика становлення утопічного дискурсу української літератури). *Молода нація*. 2003. № 3. С. 192–223.
36. Шевчук В. Драма Миколи Хвильового. *Слово і час*. 1994. № 2. С. 40–48.
37. Шевельов Ю. Вибрані праці: У 2 кн. Кн. II. Літературознавство / Упоряд. І. Дзюба. 2-е вид. Київ: Вид. дім Києво-Могилянська академія, 2009. 1151 с
38. Шерех Ю. Літ Ікара (Памфлети Миколи Хвильового). *Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи*. Харків, 1998. Т.2. С.148–155.

Завдання для самостійної роботи

1. Законспектувати статті М. Хвильового та виписати основні постулати: «Про «сатану в бочці», «Камо грядеші», «Думки проти течії», «Апологети писаризму», «Україна чи Малоросія».
2. «Кіт у чоботях». Напишіть основні елементи деградації жінки, образ жінки-революціонерки.
3. «Санаторійна зона». Коротко охарактеризувати таких персонажів: Анарх, Майя, Хлоня, Катря. Пояснити назву твору.
4. «Сентиментальна історія». Охарактеризуйте кожен з пунктів прямування Б'янки до «далі»: дім-станція-місто-даль, добираючи відповідні асоціати, наприклад, дім (мати, ганок, «домик»).
5. «Вальдшнепи». Виписати основні питання, порушені в романі, спираючись на текст. Питання – цитата.
 - б. «Не визволимся політично, поки не визволимся духовно» М. Хвильовий. Аргументовано висловіть думку, чи перегукуються вони пафосом і змістом з думками Д. Донцова про російську літературу, російську духовну експансію (Див.: Донцов Д. Росія чи Європа Росія чи Європа та інші есе. Київ, 1992).

Теоретична база лекції

Памфлет (англ. pamphlet від грецьк. pan – усе, ihlego – палю) – невеликий за обсягом літературний твір публіцистичного жанру на злободенну тему. Памфлет оголено тенденційний, призначений для прямого впливу на громадську думку. Його стилю притаманна яскрава афористичність, ораторські інтонації, експресивність, іронія, згущена до сарказму. Образливий памфлет, що спотворює факти, окарикатурює дійсність та опонентів, грубо порушує правила еристики (мистецтва полемізувати), називають пасквілем. Жанр памфлету склався в добу Реформації (М. Лютер, Е. Роттердамський та ін.), розвивали його Дж. Свіфт, Вольтер, В. Гюго, Е. Золя, Г. Манн, Л. Толстой та ін. Українська література має свою памфлетну

традицію, відому з часів полемічної літератури (Іван Вишенський), вона продовжилась і в ХХ ст. (М. Хвильовий та ін.).

Романтика вітаїзму. Термін цей, як свідчить Ю. Смолич, народився випадково чи стихійно і без претензій на науковість його, а пов'язувався він із творчістю письменників, які гуртувалися навколо М. Хвильового, у другій половині 20-х років входили до літературної організації ВАПЛІТЕ, а з її ліквідацією і пізнішою загибеллю М. Хвильового про «романтику вітаїзму» фактично мовчали або згадували з певним острахом. «романтику вітаїзму» радянське літературознавство трактувало тільки в негативному плані. На початку творчості М. Хвильовий, з ім'ям якого «романтика вітаїзму» пов'язується найчастіше, був романтиком революційного життя в його, сказати б, більшовицькому сприйнятті. У творах його першої збірки новел «Сині етюди» (1923) достатньо зримо проступали піднесені, власне романтичні барви в зображенні людей, що вершили «червону» революцію. Подальша літературна діяльність М. Хвильового (середина та друга половина 20-х років) довела це з усією очевидністю. Пафосна романтична барва в його палітрі відчутно почала згасати, зате паралельно набрали сили іронія, сатира, сарказм. Ще однією суттєвою рисою утверджуваної письменником «романтики вітаїзму» стає боротьба проти всього несуголосного часові, проти міщанства й бездуховності. Його починає цікавити психологія людей, що не змогли стати у великій боротьбі на той чи інший бік, не знайшли в собі сили перемогти сумніви («Шляхетне гніздо», «Заулок»). Ця тема поступово поглиблюється, переростаючи в нещадне викриття всіх негативних явищ перших пореволюційних років, зокрема, міщанства. Отже, маємо свого роду програму активного романтизму М.Хвильового: зображення всіх проявів життя – від безоглядного захоплення романтикою революційної боротьби до гострого викриття всіляких покручів пореволюційних років, що неодмінно мало викликати сумніви, внутрішнє роздвоєння. Але для новеліста, як і для героїв його ранніх творів, важливою залишається настанова на подолання всього негативного,

оптимістична віра в торжество жаданих ідеалів навіть під час змалювання душевного неспокою вчорашніх борців та широко представленого бюрократизму, міщанства.

Азіатський ренесанс. М. Хвильовий висунув ідею «азіатського ренесансу». Роз'яснюючи її, він писав, що йдеться про нечуваний розквіт мистецтва, духовне відродження народів таких країн, як Китай, Індія. Він мусить прийти, цей ренесанс, бо ідеї комунізму бродять не стільки по Європі, скільки по Азії, бо Азія, розуміючи, що тільки комунізм звільнить її від економічного рабства, використає мистецтво як бойовий чинник. Отже, «гряде новий Рамаян». До ідеї «азіатського ренесансу» М. Хвильовий прийшов, за його зізнанням, на основі інтересу до теорії циклічності розвитку людської цивілізації та її культури, оскільки вже сама ідея циклічності, мовляв, «позначена пафосом, трагізмом, емоціонально насичена, через те захоплює». Правда, він уточнював, що його розуміння циклічності – «не шпенглерівська теорія цілої системи – це циклічна теорія одного мистецтва», однак від цього суть справи не змінялася. Тому нічого дивного не було в тому, що М. Хвильовий, озброївшись цією ненауковою теорією, прийшов до висновку про те, що «саме з південно-східної республіки комун саме з Радянської України й піде нове мистецтво, що його чекає Європа». Але виникало питання, яким чином «південно-східна республіка комун» може досягти настільки високого рівня розвитку мистецтва, щоб стати «оазисом азіатського ренесансу». Тут він і поставив дилему: «Європа чи просвіта?» Зрозуміло, що, орієнтуючись лише на просвіту з її побутописанням, хутірськими ідеями, такого високого рівня культури годі досягнути, тому М. Хвильовий заявив: «Ми відкидаємо малоросійщину, просвітянщину та іншу безперспективну вузисть і кличемо до невідомих обривів прекрасного азіатського ренесансу». Духовний фундамент для «азіатського ренесансу» убачався у Європі, яка нагромадила «досвід багатьох віків», причому не та, що гниє, а Європа грандіозної цивілізації, Європа «Гете, Дарвіна, Байрона, Ньютона, Маркса і т. д., і т. п.»:

Цікаві факти про М. Хвильового

1. Брав участь у першій світовій та громадянській війнах, що позначилося на його творчості.

2. 1921 переїхав до Харкова й того ж року почав друкуватися. Активно заявив про себе, як один з організаторів літературно-художнього життя, член-засновник багатьох тогочасних літературних організацій – «Гарт» (1923), «ВАПЛІТЕ» (Вільної академії пролетарської літератури) (1925), «Пролітфронт» (1930).

3. Під тиском критики «Пролітфронт» Микола Хвильовий разом з Павлом Тичиною, Миколою Кулішем, Юрієм Яновським та ще 14 письменниками вступають до ВУСПП (Всеукраїнської спілки пролетарських письменників).

4. У 1920-ті роки повністю підтримує та впроваджує в життя політику «українізації». У своїх памфлетах виступав проти русифікаційного та «просвітянського» векторів розвитку української радянської культури під гаслами: «Геть від Москви!», «Україна або Малоросія?», «Орієнтація на психологічну Європу». За ці погляди був підданий нищівній критиці: після листа Сталіна «Тов. Кагановичу и другим членам ПБ ЦК ВКП(б)У» від 26 квітня 1926 р. і подальшій за цим серії розгромних статей у пресі московського та республіканського керівництва (боротьба з «хвильовізмом»). Через це в 1926–1928 роках змушений був публічно засудити свої погляди та відмовитися від них.

5. У грудні 1927 – березні 1928 перебував у Берліні та Відні. У січні 1928 р., перед поверненням в Україну, у листі до газети «Комуніст» засудив своє гасло «Геть від Москви!». Однак його покаяння було вимушеним і нещирим. Після повернення в Україну продовжував утілювати попередню ідеологічну орієнтацію ВАПЛІТЕ у створених ним журналах «Літературний ярмарок» (1928–30) та «Пролітфронт» (1930–1931).

6. Після закриття обох журналів пробував писати, дотримуючись «партійної лінії», однак був майже цілком ізольований від літературного життя радянським режимом.

7. На знак протесту проти голодомору 1932–1933 рр. та арешту свого приятеля Михайла Ялового (став початком нової

хвилі масових репресій проти української творчої інтелігенції) 13.05.1933 у Харкові покінчив життя самогубством. Смерть Хвильового стала символом краху ідеології українського націонал-комунізму й кінця українського національного відродження 1920–1930-х.

8. Твори та ім'я Хвильового залишалися забороненими аж до останніх років існування тоталітарного режиму в Україні.

5. Число «13» фатальне в житті Миколи Хвильового. Тринадцятого він народився, закохався та помер.

Інструктивно-методичні матеріали

1. Життєвий шлях письменника

13 було улюбленим числом Миколи Хвильового. 13 грудня він побачив світ, а 13 травня пішов із нього.

Для багатьох постатей Миколи Хвильового була важливим відкриттям пласту української культури 20-х рр. ХХ ст., власне більше ніж культури, але й тієї генерації, яку політично народили події 1917 – 1920 рр.

Навряд чи можна назвати ще когось із українських письменників доби «червоного ренесансу», чиє ім'я за індексом згадувань у наукових студіях та публіцистичних викладках могло б дорівнятися імені Миколи Хвильового, спричиняло таке неоднозначне сприйняття й полемічний запал уже і в наш час. Не віднайдемо іншого імені, що так міцно сконцентрувало б на собі літературний процес 1920-х років, ставши своєрідним символом періоду найвищого злету української літератури й тотального нищення її творців.

Його ганьбили й ним захоплювались, звинувачували в усіх смертних гріхах і зараховували до лику мучеників та святих, намагались викреслити з історії літератури й визначали чільною фігурою художньо-естетичного поступу ХХ століття, і не дивно, що феномен Миколи Хвильового.

Микола Григорович Фітільов, а саме це ім'я отримав він від батьків, коли народився 13 грудня 1893 року в Тростянці на Слобожанщині.

Відомості про родину доволі уривчасті. Як подає сам Хвильовий у «Короткій біографії» 1924 року, його батько Григорій Олексійович Фітільов – народний учитель, народник, мрійник та «у вищому ступені безалаберна людина».

Так, за його свідченнями, батько Хвильового походив зі збіднілого дворянського роду, через революційну діяльність змушений був кинути Харківський університет та піти вчителювати на село. У Тростянці він знайомиться з майбутньою дружиною Єлисаветою, – донькою Івана Івановича Тарасенка, який працював бухгалтером у місцевого мільйонера-цукрозаводчика Леопольда Кеніга. Дід матері письменника народився в «незаконному» шлюбі француза й селянки-українки, національно свідомий материн брат, найближчий наставник і старший друг Миколи, обстоював ідеали Української Народної Республіки й «загинув смертю хоробрих на полі бою», а її сестра була одружена із заможним поміщиком Миколою Смаковським.

Саме Смаковські й Савичі опікувались юним Фітільовим після розлучення батьків. Стомившись від злиднів та пиятики чоловіка, Єлисавета Іванівна разом із дітьми: старшим Миколою та його трьома сестрами й братом, 1904 або 1905 року переїздить до сестри на хутір Зубівку. А коли знаходить роботу – посаду вчительки, то Смаковські умовляють її залишити Миколу в них «для опіки над його дальшою освітою».

Старання й кошти дядька Смаковського, навчання в Колонтаївській початковій, а потім у Краснокутській вищій початковій (чотирикласній) школах та бібліотека дядька Савича, що поряд зі світовою класикою містила багато, як на той час, українських книжок, – безперечно, позначились не лише на загальному культурному рівні, а й сприяли подальшому національному вихованню підлітка, основи якого були закладені матиною ріднею ще змалку, зокрема бабусею.

Особливо важив його ідейний вплив, що спонукав Миколу простудіювати російську класичну літературу, зокрема – народницьку, познайомитися з Діккенсом, Гюго, Флобером, Гофманом, а ще захопитися революційними ідеями.

Останнє стало на заваді продовженню навчання спершу в Охтирській гімназії – змушений був кинути через участь у «так званому українському революційному гуртку», а за деякий час і в Богодухівській.

Відтак деякий час він живе в родичів, а потім відправляється в мандри, оскільки, – зізнається Хвильовий, – захопився тоді Горьким та його «бродячей Русью».

Юний Фітільов, як справжній волоцюга, ніде надовго не затримується: працює чорноробочим котельного цеху Дружківського заводу, вантажником у Таганрозькому порту, на цегельному заводі біля донської станиці Іловайської, вантажником коксу в Горлівці. Таке життя тривало аж до початку Першої світової війни, коли загальна мобілізація та його призивний вік змусили повернутися додому.

Спершу влаштовується слюсарем у Краснокутську ремісничу школу, можемо припустити, що не без участі батька, однак незабаром переїздить до села Дем'янівки Рублівської волості Богодухівського повіту, де вчителює мати.

Працюючи в канцелярії волосної управи, Хвильовий розгортає активну культурно-освітню діяльність

У липні 1916 року Фітільов уперше знайомить товаришів зі своєю творчістю і, як підкреслює автор спогадів, писати він почав одразу українською. А вже восени пішов добровольцем на фронт.

Рядовий Фітільов провадить активну політичну діяльність: член полкової ради солдатських депутатів, делегат армійського з'їзду, зближується з представниками українських національних партій, але залишається безпартійним.

Спершу він пристає до повстанського загону «Мурах'янської республіки», який очолював український есер Т. Пушкар, і навіть виконує обов'язки «начальника штабу». Але незабаром, швидше за все, на ґрунті ідеологічних розходжень, залишає відданих Центральній Раді мурах'ян та разом із молодшим братом Олександром, учасником московського більшовицького повстання проти кадетів і юнкерів у листопаді 1917 року, організовує власний повстанський загін «вільних козаків», що бореться з гетьманськими й німецькими частинами.

Після перемоги антигетьманського повстання Миколу Фітільова обирають «головою» Рублівської волості, а «вільні козаки» не поспішають уливатися в лави регулярної армії УНР.

Тут слід брати до уваги й тісний зв'язок Фітільова з боротьбистами, які наприкінці 1918 року виступають за перехід влади в руки робітників і трудового селянства, організованих у ради депутатів, заявляють про необхідність викриття антинародної політики Директорії та збройного виступу на підтримку радянської влади.

Тим часом більшовицька Росія розпочинає [свій другий похід проти України](#). 3 січня 1919 року Червона армія окупує Харків, а 6 січня маріонетковий Тимчасовий робітничо-селянський уряд України затверджує нову назву держави – Українська Соціалістична Радянська Республіка. Війська Української Народної Республіки відступають на захід.

Загін Фітільових відходить до Опішні, але не пориває зв'язків із Рублівкою (зазначимо, що події відбувались на різдвяні свята). Як свідчить сам Хвильовий, вони планували підняти повстання й тим самим пришвидшити прихід Червоної армії.

Керівництво армії Директорії вирішує розброїти рублівських повстанців, але оскільки ті розбрелися по домівках, то обмежились арештом командира Миколи Фітільова та кількох «козаків». І лишень випадковість урятувала йому життя. Якраз повернулась додому з Опішні одна з груп загону, зав'язалась перестрілка й Хвильовому вдалося втекти. Решта арештантів були розстріляні.

Через кілька місяців після приходу червоних у квітні 1919 року Микола Фітільов вступає в КП(б)У. Працює у відділі народної освіти Богодухівського виконкому. А з початком наступу Добровольчої армії бере участь у створенні Богодухівського полку й у червні 1919 відправляється на фронт.

Розриваючись поміж Харковом і Богодуховом, до цього спонукають молодого сім'янина та вже батька родинні обставини, він робить спробу бути ближче до дружини Катерини Гащенко й доньки Іраїди – на початку 1921 року керує позашкільною сіткою відділу народної освіти Богодухівського повіту.

Та вже навесні остаточно переїздить до Харкова, де розпочинається цілком нове життя – уже безпосередньо Миколи Хвильового, у якому письменник прагне викреслити свій фітільовський період, залишаючи його відгомони й відблиски на відкуп художніх творів.

Рік 1921 став визначальним не лише в біографії письменника, а й загалом для молодого держави. Період національно-визвольних змагань, інтервенцій та братовбивчої боротьби переходив у наступну фазу й закінчувався для покоління, на чюю молодість випали фронти Першої світової війни, доволі непросто: для одних – еміграцією, для інших – прагненням будь-що-будь працювати для своєї нації на рідній землі, а то й зі святою вірою в можливість реалізації декларованих принципів радянської влади та комуністичних ідеалів.

Миколі Хвильовому судилось стати речником цього покоління у своїх художніх та публіцистичних творах.

З приїздом до Харкова письменник працює в редакційному відділі Головополітосвіти, у видавництві «Червоний Шлях» і з головою занурюється в літературну роботу.

Того ж таки року за його безпосередньої участі з'являються альманахи «Штабель», «На сполох», розпочинає вихід журнал «Шляхи мистецтва», а також друкується окремим відбитком поема «В електричний вік» та виходить його збірка поезії «Молодість», з початком 1922 р. – друга поетична книга «Досвітні симфонії».

Микола Хвильовий натомість відпочатку прагне реалізовувати власну стратегію організації українського літературного процесу в умовах диктатури пролетаріату. За його ініціативи 16 січня 1922 року постає Всеукраїнська Федерація Пролетарських Письменників і Митців із трьома центрами в Харкові, Києві та Москві, діяльність якої відмежовується від Пролеткульту (у другому параграфі статуту зокрема зазначалося: «Взаємини між федерацією і пролеткультом виявляються в формі персональної унії – окремі члени федерації являються робітниками пролеткульту»).

Починаючи від 30 квітня 1925 року – публікації першого памфлета Миколи Хвильового «Про «сатану в бочці» або про графоманів, спекулянтів та інших «просвітян» (Перший лист

до літературної молоді)» на сторінках «Культури і побуту», – його життя й творчість перебувають під пильною увагою літературознавців, істориків, політологів тощо.

Позиції Миколи Хвильового були піддані гострій критиці на найвищому рівні. У листі Сталіна до Лазаря Кагановича та інших членів політбюро ЦК КП(б)У від 26 квітня 1926 року, який став наслідком його особистої зустрічі з наркомом освіти України Олександром Шумським. У цьому контексті промовистим є таємний циркуляр Державного політуправління «Про український сепаратизм», який відзначає прихильність правих сил і української еміграції до комуніста Хвильового та його підтримку з їхнього боку на тлі зростання антирадянських та антиросійських настроїв в українському суспільстві, передусім, на «культурному фронті» і на селі, а також наголошує на необхідності «не обмежуватись звичайним спостереженням, а вести активну розвідку серед провідних українських антирадянських течій».

Відтак Микола Хвильовий опиняється під пильним наглядом ДПУ, а його публічна діяльність піддається партійній обструкції.

У міру ж зміцнення сталінізму жоден із пунктів ідейно-естетичної програми, окресленої в памфлетах і прозі Хвильового, вже не міг бути реалізований, як, зрештою, і подальша повноцінна діяльність літератора.

Ані визнання своїх «помилочок» і «самочинне» засудження «хвильовізму» (як і спроби віднайти «хвильовім» в опонентів), ані виключення з ВАПЛІТЕ і врешті саморозпуск організації, ані спроба абстрагуватись і поринути в ігровий дискурс «Літературного Ярмарку», – не давали жодного шансу. Українській літературі відводилася роль ідеологічного забезпечення процесів формування єдиного культурного простору: інтернаціонального, соціалістичного за змістом і національного за формою. Саме на цьому наголошував Йосип Сталін у бесіді з українськими письменниками 12 лютого 1929 року в Москві, у якій брав участь і Микола Хвильовий.

Подальший арешт Михайла Ялового й розмова з керівництвом ДПУ у спробі порятувати товариша – лише розставили крапки над «і». Відтак Хвильовий відважується на відчайдушний жест – публічне самогубство, бо ж: «*Арешт Ялового*

– це розстріл цілої генерації. За що? За те, що ми були найцивілішими комуністами? Нічого не розумію, за генерацію Ялового відповідаю перш за все я, Микола Хвильовий. «Отже», як говорить Семенко... Ясно!».

Цей останній, по суті, мистецький акт 13 травня 1933 року став демонстративним викликом режимові й водночас чи не єдиною можливістю зберегти власну гідність у відстоюванні права нації на самостійність, а особистості – на індивідуальність, – принципах, що так важили для письменника й для його покоління як у культурно-естетичному, так і суспільно-політичному вимірах.

2. Літературна дискусія 1925-1928 років. Публіцистика

Літературна дискусія 1925–1928 років породила величезну критичну хвилю: протягом трьох років було опубліковано більше як тисячу статей і памфлетів, своє слово в ній сказав ледь не кожен учасник літпроцесу, а підсумковий том вибраних текстів до дискусії вийшов грубою книжкою збільшеного формату.

Поки ж дискусія з літературної не обернулася на політичну, вона так само швидко обростала жартами, пародіями й анекдотами. Свого часу вона сколихнула широкі народні маси, у глухому селі на Білоцерківщині люди бралися за перо, щоб сказати своє вагоме слово! М. Яценко (с. Корнін на Білоцерківщині)

Сучасна баллада

«Війна просвітянам! Нещадна війна!

Нехай процвітає Європа!»

Від краю до краю «До бою!» луна...

І от до страшної лихої борні

Хвильовий на білому їде коні...

Із темного гаю назустріч йому

Пилипенко виринув сміло.

Горіло завзяттям обличчя йому,

Козацькая кров клетотіла.

«Ти камо грядеши?» – Хвильовий прорік. –

І камо ведеш сопливих калік?»

«На села далекі я «Плуга» веду.

Оратиму там перелоги

В Вапліте і «Гарту» я хліб одіб'ю
 Сходжу всі шляхи і дороги!»
 Пилипенко твердо пішов навмання
 І сумно Хвильовий припав до коня.

На початку 1925 року літературне життя щойно набирало потужності. Виходила одна літературна газета – «Культура і побут», додаток до урядової газети «Вісти ВУЦВК». Ще виходив один літературно-науковий і громадсько-політичний щомісячник «Червоний шлях» у Харкові, і якраз 1925 року в Києві почали видавати свій «товстий» журнал «Життя й революція».

У Харкові існувало лише дві літературні організації – Спілка селянських письменників «Плуг» та Спілка пролетарських письменників «Гарт», але й ті не могли мирно ужитися. «Плуг» заснував і очолював Сергій Пилипенко, прозваний Папашею за одвічну турботу про молодих письменників. Це була масова культурно-просвітницька організація, яка продукувала чимало літературного шлаку й браку і куди приймали всіх охочих і хоча б письменних.

Через пів року після «Плуга» Василь Еллан-Блакитний, який любив вождювати й очолювати, заснував «Гарт» – на протигагу Пилипенку. Команду він зібрав козирну: Микола Хвильовий, Павло Тичина, Валер'ян Поліщук, Майк Йогансен, Іван Дніпровський, Володимир Коряк. Незабаром гартівці переманили до себе Олександра Копиленка й Івана Сенченка. Добрий Володимир Сосюра хотів догодити і тим, і тим, тож ледь не щодня писав заяви на вихід з однієї організації і вступ до іншої.

У січні 1925 року представники «Плуга» й «Гарту» їздили до Москви на всесоюзну нараду пролетарських письменників. «Гарт» відмовився прийняти так звану «напостівську» платформу (її нав'язувала МАПП – Московська асоціація пролетарських письменників, «напостівство» – від назви їхнього друкованого органу, журналу «На посту»), вступити до всесоюзної організації й визнати верховенство Москви. «Плуг» – на відміну від «Гарту» – на все це погодився. Згодом російські «напостівці» приїхали на з'їзд «Гарту» в Харкові і спільно з плужанами напали на гартівців.

Це все було підґрунтя для літдискусії. Приводом же для неї стала стаття молодого плужанського письменника Григорія Яковенка «Про критиків і критику в літературі», на яку відгукнувся Микола Хвильовий статтею «Про «сатану в бочці», або про графоманів, спекулянтів та інших «просвітян»».

Хвильового хвилювала, передусім, кваліфікація письменника. Він виступив проти «червоної халтури», що її він ототожнював із «Просвітою», – проти малоосвічених, бездарних і нахабних графоманів, які ринули в літературу на початку 1920-х, не в останню чергу завдяки «Плугу» й через нього. «Просвіті» як психологічній категорії Хвильовий протиставив «Європу».

Плужани одразу охрестили Хвильового й компанію «олімпійцями», «класиками», згодом, після заснування ВАПЛІТЕ, «академіками» й ополчилися проти них.

Василь Атаманюк

Будь же, папашо, мов камінь, –
Йде Хвильовий з кулаками;
Сором нам буде і сміх –
В «Плузі» не вдержать чепіг.

У своїх перших памфлетах Хвильовий сформулював також ідею азіатського ренесансу. Писалося йому добре й швидко. «Культура і побут» із номера в номер друкувала його статті з довгими й химерними назвами та з підзаголовком «Листи до літературної молоді». Три такі довжелезні листи становили першу книжку памфлетів Хвильового, яка називалася коротко й пафосно – «Камо грядеши».

У літературній дискусії на бік пролетарського письменника Хвильового несподівано для багатьох став Микола Зеров, професор Київського інституту народної освіти, де він викладав українську літературу, поет-неокласик. Дразнилка «олімпійці» стала ще доречнішою.

Натомість проти двох Микол виступили колишні поетисимволісти Яків Савченко й Дмитро Загул. Ряди київських письменників розкололися. Савченко від початку 1920-х кинув писати вірші й узявся за критичне перо. До літдискусії він видав дві полемічні книжки з промовистими назвами – «Азіатський

апокаліпсис» та «Проти реставрації греко-римського мистецтва». Загул, сам знавець іноземних мов і світової літератури, залишався передусім поетом і перекладачем, його внесок у дискусію обмежується лайливою критичною книжечкою «Література чи літературщина». Він же вправлявся і в писанні пародій.

Тим часом у Києві 24 травня 1925 року у великій залі Всенародної бібліотеки (нині це Жовтий корпус університету) відбувся прилюдний диспут «Шляхи розвитку української літератури», у якому взяли участь представники різних літературних організацій, київські письменники, інтелігенція, студентство. Стенограму диспуту видали окремою книжкою.

Одним із наслідків раннього етапу літдискусії став розвал «Гарту» й утворення ВАПЛІТЕ – Вільної Академії Пролетарської Літератури. Оголошення про вихід із Спілки пролетарських письменників її кращих сил газета «Культура і побут» надрукувала під самісіньку завісу 1925 року. До ВАПЛІТЕ пішли Хвильовий, Тичина, Куліш, Йогансен, Слісаренко, Яловий, Любченко, Коцюба, Дніпровський, із «Плуга» до них «перекинулися» Іван Сенченко й Петро Панч.

У статуті ВАПЛІТЕ була одна небачена на той час вимога – ваплітяни не мали права належати до інших літорганізацій. Досі ніхто не висував обмежень на членство. Сосюра був і гартівцем, і плужанином, і одночасно, і по черзі. Насправді організаційні пертурбації його цікавили найменше. От і під час літдискусії він спершу написав і подав заяву у ВАПЛІТЕ, але потім забрав її, знову породивши купу анекдотів і жартів.

Ваплітяни стали головними учасниками літдискусії, опонентами ВУСПП – Всеукраїнської спілки пролетарських письменників, яка виникла на уламках «Гарту». Нову літорганізацію очолили, як казав Йогансен, чотири Івани: Микитенко, Кириленко, Кулик та Іван Ле. А вуспівський журнал так і називався – «Гарт».

Буквально за рік помітно збільшилася кількість майданчиків для дискусії, тепер уже кожна літорганізація мала свій друкований орган. Ваплітянин Олесь Досвітній під вигадливим псевдонімом d'Neogo роздавав сам собі компліменти: «Чули – ВАПЛІТЕ починає видавати свій журнал? Лідери цієї організації (чутка йде, що там усі

лідери – аж 23 душі) нахваляються, що журнал почне дальнобойними по Києву і «на картеч» по Харкову. Невідомо, як там у Києві з артилеристами, але у ваплітовців за наводчика досвідчений артилерист колишнього 51 артилерійського дивізіону, а заслоною керує спеціаліст по газових атаках. Бойове завдання журналу: знищення халтури, примус поважати книжку, розгром графомано–«письменницьких» «гарнізацій», захоплення в полон для примусової роботи жабокрилих «вумників»».

Опонентом Хвильового виступив ще один колишній гартівець, який перейшов у ВУСПП, – Володимир Коряк. У Москві до літдискусії долучилися Володимир Гадзінський і Кость Буревій. Про останнього той-таки d'Neogo ущипливо завважив: «Вийшла з друку (в Москві) книжечка «Європа чи Росія?» Кості Буревія. Чудовий poradnik для тих, хто лагодиться писати брошури про дискусію на тему «Нате й моїх п'ять...»».

Дискусія плавно переходила у фазу «свій свого, щоб чужий і духу боявся». Дедалі менше було шаржів і пародій, дедалі більше лайливих статей і глузливих випадів. Недаремно концерт, у якому мали виступати дискусанти з різних таборів, називався «концерт-монстр». Особливо «доставляють» декламація «Достиг я высшей власти» Ялового, дует «Коли розлучаються двоє», інсценізація романсу «Ужасно шумно в доме Шнеерзона» і роздача прізів.

У січні 1928 року ВАПЛІТЕ мусила самоліквідуватися, через місяць Микола Хвильовий опублікував покаянного листа в газеті «Комуніст». А проте самі ваплітяни не вважали це ні кінцем світу, ні трагедією. Уже в листопаді з'явилося перше число «Універсального журналу» – веселого, барвистого, яскравого, багатолістрованого щомісячника, який умів про все на світі цікаво розповісти. Видавала його «Техно– мистецька група А» – колишні ваплітяни, розкольники й ухильники. З грудня почав виходити «Літературний ярмарок», також красивий і цікавий, у якому засідав іронічний і дотепний Ярмарком та блукав привид Зеленої Кобили. Видавало його теж ваплітянське кодло на чолі з Хвильовим, який не любив, коли хтось його не слухався, і про «УЖ» уїдливо цитував Горького: «Раджьонний ползатъ летать не может».

Справді, ваплітяни швидко оговталися й повернули собі владні позиції в літературі, не в останню чергу завдяки партійній підтримці. Так, у ваплітян у партії були не лише опоненти, а й покровителі.

Своїми памфлетами М. Хвильовий висловив значною мірою позиції всієї творчої інтелігенції. Його стаття «Про «сатану в бочці», або про графоманів, спекулянтів та інших «просвітян» (1925), була вагомим аргументом у знаменитій літературній дискусії 1925–1928 рр. Водночас ця публікація розкрила ще одну грань блискучого таланту М. Хвильового – таланту незрівнянного памфлетиста, пристрасного полеміста. Упродовж 1925–1926 рр. З'явилася ще низка памфлетів, об'єднаних у цикли «Камо грядеши», «Думки проти течії», «Апологети писаризму». Написаний 1926 р. памфлет «Україна чи Малоросія?» був заборонений і став відомим читачеві лише 1990 р.

Стиль М. Хвильового-памфлетиста досить своєрідний, він і тут застається неповторним художником. Афористичність висловлених гасел, багатство й розмаїтість метафоричної образності, історичних, літературних ремінісценцій, виваженість аргументації, поєднання гнівних інвектив із тонкою іронією – усе це риси індивідуального стилю, які дозволяють оцінити памфлети М. Хвильового як мистецьке явище.

Він виступає проти засилля сумнозвісного масовізму, профанації мистецтва, зведення його до ролі ідеологічного обслуговування партійної та державної політики. Автор порушує питання про орієнтацію української культури: Європа чи Просвіта? Коли поняття просвіти уособлює тут усе відстале, епігонське, Європу М. Хвильовий трактує не як географічну, а як психологічну категорію. «Це – Європа грандіозної цивілізації, Європа – Гете, Дарвіна, Байрона, Ньютона, Маркса», це – «психологічна категорія, яка виганяє людськість із «Просвіти» на великий тракт прогресу». Антитезою до цієї європейської культури, фаустівського типу людини як уособлення творчого начала, вічної жадоги пізнання й оновлення життя виступає у Хвильового «культурний епігонізм», примітивізм гаркун-задунайських. Плакаючи надії на розквіт українського мистецтва, навіть на месіанську роль своєї молоді

нації, письменник насамперед наголошує на необхідності позбутися віковичного назадництва, залежності від «російського диригента».

Центральною для Хвильового – полеміста та публіциста – була проблема історичного буття України, української культури. Заперечуючи москвофільські тенденції частини тогочасних літераторів, Хвильовий проголошував орієнтацію на Європу, на стилі та напрями європейського мистецтва. «Від російської літератури, від її стилів українська поезія мусить якомога швидше тікати. Поляки ніколи б не дали Міцкевича, коли б вони не покинули орієнтуватись на московське мистецтво. Справа в тому, що російська література тяжить над нами в віках як господар становища, який привчав нашу психіку до рабського наслідування... Наша орієнтація – на західноєвропейське мистецтво, на його стиль, на його прийоми».

Своїми публіцистичними та критичними працями (серія «Камо грядеши?» 1925; «Думки проти течії» 1926; «Апологети писаризму» 1926) зініціював літературну дискусію 1925-28. Під час неї висловив вимогу перед новою українською літературою перестати наслідувати Москву й орієнтуватись на «психологічну Європу». Уважав, що на зміну провідній ролі Європи в культурному процесі має прийти «євразійський Ренесанс», у якому провідну роль відводив новій українській культурі. Його літературне гасло «Геть від Москви! Дайош Європу!» набрало політичного звучання. З позицією Хвильового солідаризувались українські націонал-комуністи, літературна група «неокласиків» на чолі з М. Зеровим та широкі кола національно свідомої української інтелігенції. У листі «Тов. Кагановичу та іншим членам ПБ ЦК ВКП(б)У» від 26.4.1926 Й.Сталін указав на виступи Хвильового як прояви поширення антиросійських настроїв в Україні. Лист став сигналом для гострої критики з боку московського та республіканського керівництва (виступи та статті Л.Кагановича, А. Хвилі, В. Чубаря, Г. Петровського). Разом з О. Шумським і М. Волобуєвим був трактований як провідний ідеолог однієї з трьох течій нац. ухильництва всередині комуністичної партії («хвильовізму», «шумськізму» і «волобуєвщини»). Намагаючись урятувати

ВАПЛІТЕ від розпуску, Хвильовий 1926 визнав свої «помилки», а в січні 1927 погодився на своє виключення з організації.

3. Літературна творчість

Відмова від традиційного описового реалізму увібрала для М. Хвильового й настанову на деструкцію художнього часу, характерну для модерної літератури відмову од послідовного викладу подій, намагання через найрізноманітніші часові зміщення, зіткнення віддалених епізодів, часових площин, уведення історичних алюзій і асоціацій досягти посиленних емоційних ефектів, змістового «згущення».

Перші поетичні збірки М. Хвильового – «Молодість» (1921), «Досвітні симфонії» (1922), поема «В електричний вік» (1921), які були позначені впливами неоромантизму та імпресіонізму, дістали досить високу оцінку тогочасних літературознавців (С. Єфремов, Ол. Дорошкевич), але якнайповніше свій талант М. Хвильовий розкрив в жанрі новели чи оповідання (переважно короткого, з виразним лірико-романтичним чи імпресіоністичним забарвленням).

Прозову спадщину М. Хвильового критики умовно поділяють на два періоди: I – 1921-1926 – романтична, імпресіоністична ритмізована проза, II – 1925-1928 – емоційно-врівноважена реалістична проза з іронічними та саркастичними інтонаціями («Санаторійна зона», «Вальдшнепи»).

Збірка його прозових творів «Сині етюди» (1923) стала якісно новим етапом в розвитку тогочасної української літератури, відкрила для неї нові естетичні обрії. Поява «Синіх етюдів» (1923) справила вибухове враження, вони були зустрінуті найавторитетнішими тогочасними критиками як явище значне й цілком новаторське. «З Хвильового безперечно цікава постать саме з художнього погляду: ще не вироблена, не вирізьблена, не докінчена навіть, але сильна», – писав С. Єфремов. О. Дорошкевич вважав, що збірка «Сині етюди» «придбала авторові славу першорядного письменника». О. Білецький у відомій статті «Про прозу взагалі та про нашу прозу 1925 року» назвав М. Хвильового «основоположником справжньої нової української прози».

Центральною для творчої манери М. Хвильового залишається проблема людини, людини в її стосунках з революцією та історією, людини, яка спізнала весь трагізм буття сучасного їй світу. У людській масі, у вирі революційних подій письменник виокремлює, найперше, людську індивідуальність з її пориваннями до високої, часом недосяжної мети, однак він не заплющував очей і на драматичну невідповідність проголошуваного високого ідеалу та його реального втілення. Романтично забарвлені герої Хвильового найчастіше вступають у гострий конфлікт із своїм часом, його одновимірною буденністю. Редактор Карк – головний герой однойменної новели – лише у своїх мріях повертається до часу національної революції, коли світ існував ще у своїй цілісності, не розірваним між мрією та реальністю. Але його персонажі – це не лише жертви історії, часом вони самі, своїми діями спричиняють її трагедійність.

Неперевершений майстер малої прозової форми М. Хвильовий витворив у нашому письменстві власний стиль, своєрідний різновид лірико-романтичної, імпресіоністичної новели.

Вирізняються у «Синіх етюдах» такі героїко-романтичні новели, як «Солонський Яр», «Легенда», «Кіт у чоботях». У цих ранніх творах, написаних 1921–1922 рр., ще помітні сліди учнівства. Герої-революціонери постають швидше як символічні узагальнення, ніж індивідуалізовані характери. Але М. Хвильовий був надто прозорливим і чесним митцем, щоб закривати очі на драматичну невідповідність між ідеалом і його реальним втіленням. Упродовж усього творчого шляху однією з найважливіших для нього була проблема розбіжності мрії та дійсності. А звідси у його новелах майже завжди два часові плани: непривабливе сьогодні, усі вади якого проступають дуже гостро, і протиставлене йому омріяне майбутнє або манливе минуле. Основним композиційним принципом таких новел, як «Синій листопад», «Арабески», «Сентиментальна історія», «Дорога й ластівка» (частково й «Повісті про санаторійну зону») є бінарне протиставлення сцен реальних і вимріяних, уяви й дійсності, романтичних злетів і прикрих приземлень.

Своєрідним ключем для розкриття стильової магії М. Хвильового можна вважати новелу «Арабески» (1927).

Основний композиційний принцип «Арабесок» – протиставлення уявних і реальних епізодів. Новелу можна прочитати як психологічний етюд, як спробу відображення самого творчого процесу, фіксації потоку свідомості митця, напівусвідомлених ідей та образів, «безшумних шумів моїх строкатих аналогій і асоціацій». Через авторську свідомість пропускаються картини дійсності, реальні епізоди: «Усе, що тут, на землі, загубилося в хаосі планетарного руху і тільки ледве-ледве блищить у свідомості», «і герої, і події, і пригоди, що їх зовсім не було, здається, ідуть і вже ніколи-ніколи не прийдуть».

Одним із найважливіших у проясненні основної колізії «Арабесок» є сюрреалістичний епізод сну. Герой б'є й б'є огидного пацюка, але після кожного удару той лише збільшується в обсязі. Майстерно виписана алегорія пропонує різні прочитання. Можна її трактувати як застереження з приводу того, що спроби побороти зло за допомогою насильства й зла – приречені. Зло й насильство не породжує добро, а лише помножує зло на землі. Цей гіркий урок вимріяної романтиками й здійсненої фанатиками революції, результатами якої скористалася «світова сволоч», М. Хвильовий підсумовує недвозначно чітко. Це, загалом, та ж духовна колізія, навколо якої будується новела «Я (Романтика)». Намагання вбити в собі людину, убити добро в ім'я фанатизму, в ім'я абстрактної ідеї, навіть якщо вона позірно видається найбільшою цінністю, призводять не до торжества ідеалу, а до переродження людини в дегенерата, до втрати нею самої своєї сутності.

Усі романтичні позитивні герої письменника живуть поза своїм часом, у мріях про ідеальне майбутнє або в спогадах про ідеальне минуле. Марить минулим редактор Карк, болісно прагнучи з'єднати розірвані історичні зв'язки («Редактор Карк». «А я от: Запоріжжя, Хортиця. Навіщо було бунтувати? Я щоденно читаю голодні інформації з Запоріжжя. І я згадую тільки, що це була житниця»). Карка, цього сумного дон Кіхота (до речі, образ дон Кіхота – один з наскрізних, поряд із образом Фауста, у творчості Хвильового), жахає усвідомлення, що революція, якій офірували

себе цілі покоління, нічого не змінила. Не знаходять себе у сірій буденній епосі Уляна, Б'янка («Сентиментальна історія»), горбун Альоша («Лілюлі»), у якого «очі нагадують Голгофу». Для всіх цих революційних романтиків теперішнього часу ніби й немає. Вони почуваються закинутими в це міжчасся, у цю потворну дійсність, де можна лише жертвовно терпіти («не героїчні будні, а героїчне терпіння – так визначає її Вероніка із «Силуетів»). Революційні романтики умоглядний задум – силою ошчасливити світ – поставили над самоцінністю людської індивідуальності, відкинули традиційну мораль – і за цю абстрактну ілюзію закономірною платою був крах надій, відчуття спустошеності, коли замість гармонійної дійсності, яку вони хотіли вибороти, панували хаос і руїна.

Виразне притчеве звучання має новела «Сентиментальна історія». Дещо ідеалізована героїня, чиста й наївна Б'янка, щиро захоплена революційними перетвореннями, в огні яких загинув її старший брат. Але швидко вона переконалася, «що прийшла якась нова дичавина і над нашою провінцією зашуміла модернізована тайга азіатщини». Новела може бути прочитана як життєпис втраченого покоління, трагічна історія безнадійних пошуків втраченого часу.

У багатьох романтичних творах письменника звучить туга за цим втраченим часом, втраченим раєм – короткою миттю втіленого ідеалу. Це, у цілковитій згоді з романтичним світоглядом, період битви, збройного повстання, високого духовного пориву. Лише легендарні дні, коротку мить узгодження мрії та дійсності персонажі Хвильового вважають своїм, теперішнім часом, до якого постійно звернені їхні ностальгічні помисли.

Що ж до надії, то її у міфологізованій світобудові прозаїка символізує Марія – людська і Божа Мати, материнське всепрощення й любов. Це вона з'являється перед внутрішнім зором комунар-чекіста у перших рядках новели «Я (Романтика)»: «З далекого туману, з тихих озер загірної комуни шелестить шелест: то йде Марія». ... «...воістину моя мати – втілений прообраз тієї надзвичайної Марії, що стоїть на гранях невідомих віків. Моя мати – наївність, тиха жура і добрість безмежна». Убивши матір, герой опиняється серед мертвого степу, а над «тихими озерами загірної

комуни» зникає світле видиво Богоматері. Марія – центральний гуманістичний символ новели «Я (Романтика)». У цьому високотрагедійному творі, чи не найсильнішому в прозовому доробку письменника, автор безстрашно аналізує одну з основних колізій часу – колізію гуманізму й фанатизму. Розкривається суперечність між одвічним ідеалом любові й тим беззастережним служінням абстрактній ідеї, доктрині, яке, мов ненаситний молах, зрештою вимагає зректися всього людського. У трактуванні основного конфлікту твору помітний, зокрема, вплив антропософських ідей. Важливим у художній концепції новели є і розвінчування фальшивої романтики, яка заступає собою традиційні етичні цінності. Заполоненого сумнівами героя-чекіста, «главковерха чорного трибуналу комуни», М. Хвильовий ставить в екстремальну ситуацію неминучого вибору. Роздвоєне ество Я-оповідача розкривається в його внутрішніх монологах, у повсякчасних спробах самовиправдання.

Конфлікт гуманізму та фанатизму осмислюється тут в усій своїй повноті. Для чекіста – головного героя новели «Я (Романтика)» – такий конфлікт постає у своїй особливій гостроті: в ім'я абстрактної ідеї, в ім'я доктрини він має власноруч розстріляти свою матір, але знищення іншої особистості – це водночас і знищення свого людського ества, у такій ситуації неминучого вибору перед героєм постає дилема: самознищення чи відродження людського, гуманістичного начала, відродження, найперше, у собі самому. Емоційне враження від твору посилюється й тим, що це – сповідь героя, розповідь від першої особи.

У непримиренній суперечності зіткнулися найсвятіші для героя почуття: синівська любов, синівський обов'язок перед матір'ю – і революційний обов'язок, служіння найдорожчій ідеї. Він ще пробує якось відстрочити фатальне рішення («я чекіст, але я і людина»), та весь попередній шлях моральних компромісів робить розв'язку неминучою. Герой перестає бути особистістю, яка сама розпоряджається власним життям і власними рішеннями, він стає гвинтиком і заложником могутньої системи.

Навіть у синівському праві в останню годину «з матір'ю побути на самоті» героєві вже відмовлено. Коли чекіст підходить

вночі до віконця матеріної камери, поряд миттю виростає постать вартового-дегенерата, «вірного пса революції» на чатах. Герой тоскно подумав: «Це сторож моєї душі» і покірно побрів геть. Саме цей епізод став, очевидно, моментом остаточного зламу. Нездатному на бунт, на відстоювання себе як суверенної особистості, героєві залишається тільки виконати волю системи, зробити те, чого від нього ждуть недремні стражі його душі: «Тоді я у млості, охоплений пожегом якоїсь неможливої радості, закинув руку на шию своєї матері й притиснув її голову до своїх грудей. Потім підвів маузера й нажав спуск на скроню». Абстрактному ідолу майбутнього принесено найбільшу жертву і найбільший злочин – матеревбивство. Чекіста урочисто вітає дегенерат – цей ідеальний представник суспільства, якому потрібні не повноцінні й незалежні люди, а засліплені фанатики. Ціною злочину оповідач остаточно прилучився до них.

Прекрасна «загірна коммуна» була для М. Хвильового ідеалом гуманізму, гармонійною світобудовою, де все – заради людини. Його віра в комунізм – це віра в прийдешнє торжество гуманізму. Але на ріках невинної крові не могло постати гуманне суспільство – це тверезе попередження звучало тоді й у М. Хвильового.

М. Хвильовий-романтик умів бути й пильним спостерігачем, аналітиком пореволюційної дійсності. Критичний, сатиричний струмінь з'являється уже в ранній його прозі. Невеликою ж повістю «Іван Іванович» (1929) письменник засвідчив віртуозне володіння сатиричним жанром. Гостра іронія, нищівний сарказм письменника спрямовані проти все тих же вічних обивателів, світової сволочі, яка скористалася плодами революції й проникла в усі соти нового суспільного організму.

Про чиновного Івана Івановича читаємо, що цей «зразковий член такої-то колегії, такого-то тресту» був зовсім чужий буржуазним звичкам. Визнавав він тільки «батально-героїчні та мажорно-реалістичні фільми», звичайно ж, радянського виробництва. Куховарка в нього не якась там старорежимна, а «член місцевого харчосмаку», і герой, достатньо скромна людина, «ніколи не вимагав окремої спальні для куховарки», зважаючи на труднощі з

житлом. Ці деталі, ніби подані з точки зору героя, настільки виразні самі по собі, що не потребують авторських коментарів.

Загалом у творчій еволюції письменника можна досить чітко виділити два етапи. Перший – це романтична, лірико-імпресіоністична, в основному безсюжетна проза. Другий, початок якого можна датувати приблизно 1926–1927 рр., – це період поступового переходу до врівноваженішої конкретно-реалістичної манери письма, опанування майстерністю сюжетобудови у великих прозових формах, а водночас і посилення іронічних, сатиричних інтонацій.

Уже опублікована на початку 1924р. «Повість про санаторійну зону» була заявкою молодого письменника на оволодіння жанрами «великої» прози. Хоча написано твір у тій же, притаманній ранньому Хвильовому, лірико-імпресіоністичній стилістиці. Тут постає ціла галерея зайвих людей, учорашніх палких борців за нове життя, у якому їм тепер немає місця. І сама відгороджена від світу «санаторійна зона» – уособлення останнього прихистку цих розчарованих, відкинутих на узбіччя героїв. У замиському санаторії збираються різні люди, здебільшого невдахи чи надломлені життям колишні борці, які болісно переживають крах ідеалів.

Мешканці санаторію самі здебільшого усвідомлюють власну приреченість, несумісність із добою, правда, ставляться до цього по-різному. Найтверезіше дивиться на речі Анарх, недавній борець революції, її «караючий меч», який, переживши крах своїх ідей та ілюзій, опинився тепер на становищі безпорадного хворого: «Коли хочете, – каже він, – тепер мене мучає не стільки міщанська навала, скільки свідомість того, що і я зайвий, і шкідливий чоловік. Раніш, в інші століття, були зайві люди, а тепер ці зайві не тільки зайві, але й шкідливі». Усе та ж фатальна розбіжність між мрією і дійсністю так виснажує Анарха, що він перестає розрізняти де життя, а де дивовижні фантоми, породжені змученою психікою, втрачає відчуття реальності. Не знаходять своїм силам застосування не лише ті, хто, як Анарх, пережив світоглядну кризу, а й ті, хто, як Хлоня чи Катря, лише вступають у життя. Молодий поет Хлоня шкодує за тим, що «моя епоха» «затуманила мій мозок і раптом зникла».

Дійсність давала якнайреальніші підстави для зневіри. Нездатним щось змінити, багатьом героям М. Хвильового єдиним виходом бачиться самогубство.

Але страшнішими, небезпечнішими в суспільстві є навіть не ті, хто кається, переломлюється під тягарем сумління, а ті, кого совість уже не мучить, хто у своїй катівській діяльності бачить сенс життя. Це Анархова подруга Майя, таємна чекістка, котра виконує в цьому тихому закутку до абсурду незвичайну роль.

Молода жінка фанатично віддалася боротьбі, усе принесла цьому в офіру. У повсякденному житті Майя зважається на ганебні вчинки: «Ви розумієте? Я просто звикла висліджувати, доносити. І оскільки до інших справ була постійна індиферентність, і оскільки я завжди пам'ятала, що охранці я віддала все, що могла, я не тільки полюбила цю справу – сто чортів! – не можу без неї жити». Шпигунство стає потребою душі, єдиним засобом самоствердження.

Улітку 1926 р., у розпал літературної дискусії, з'явилася друком перша частина роману «Вальдшнепи». Його персонажі, так само невтомно полемізуючи, дошуковуються відповідей на найгостріші питання доби. Ідеться про болючі проблеми національного буття, національно-культурного відродження України, про осмислення непростих уроків революції. Дмитро Карамазов – недавній її учасник. Він є представником тієї романтичної молоді, яка й духовно формувалася під час революції. Крах ідеалів приводить Дмитра до глибокої депресії. Він – «вічний опозиціонер», він пробує переглянути й переоцінити свої погляди, але не може відмовитися від дорогої для нього ідеї національного відродження. Проте ця ідея суперечить партійній політиці. Отже, українські революційні інтелігенти опиняються на страшному роздоріжжі. Це – трагедія покоління, трагедія самого М. Хвильового.

Співчуваючи зневіреним, змученим сумнівами сучасникам, письменник (наскільки можна судити, не знаючи повного тексту твору) пов'язує надії на майбутнє з новим поколінням сильних, вольових людей. Оповита серпанком таємничості «московка» Аглая (нащадок, як впливає з її споминів про знаменитого прадіда, давнього козацького роду) проголошує культ нових людей, покликаних до активної дії, «не тієї, що комсомолить

у пустопорожнє (...), а тієї, що, скажемо, Перовська». Бо тисячі таких, як вона, уже не можуть жити без повітря. Звідси й відкидання провінційності, властивої національній вдачі українця м'якотілості – відкидання настільки безоглядне, що в полемічному запалі для них зайвим пережитком виявляється навіть Шевченко.

Уславлення безумства хоробрих, сильних особистостей, покликаних бути вождями, проводирями мас – новий мотив у творчості прозаїка. Зрозуміло, що вкладене в уста героїв не можна ототожнювати з поглядом автора. Та все ж висловлені в романі ідеї свідчили про серйозне прочитання творчості Ф. Ніцше, а з іншого боку – вісниківських статей Д. Донцова. Це помітно і в тогочасних памфлетах письменника. Так чи інакше, ранні романтичні концепції М. Хвильового тепер багато в чому переосмислюються. Це був, можливо, й не відступ од романтизму як такого, а нове трактування романтичного героя. Той активний романтизм (романтика вітаїзму), який він пропагував, якраз і передбачав орієнтацію на сильну, діяльну особистість.

Проте саме ці ідеї, як і роздуми про перспективи національного відродження, після журнальної публікації роману були піддані нищівній критиці. Шосте число журналу «Вапліте» (1927), де друкувалася друга частина «Вальдшнепів», було сконфісковане, повного тексту роману досі не знайдено. Цей твір сприймався значною частиною тогочасної інтелігенції перш за все як річ публіцистична, як єдина можливість для опального автора ще раз окреслити свою позицію.

М. Хвильовий зважується на останній крок у своїй виснажливій боротьбі. Постріл 13 травня 1933р. був трагічною крапкою в історії українського відродження пореволюційних років. Проте все, здійснене ним, зосталося у скарбниці української культури як одна з неперевершених її сторінок, як запурука майбутнього розквіту, вимріяного М. Хвильовим.

Питання для самоконтролю

1. Окресліть причини появи літературної дискусії 1925-1928 років.

2. Між якими літературними угрупованнями виникли розбіжності, що спричинили літературну дискусію.
3. Окресліть головні питання літературної дискусії.
4. Що таке памфлет? Історія виникнення. Які памфлети написав М. Хвильовий. Головні питання, порушені в них.
5. Романтика вітаїзму у поглядах М. Хвильового.
6. Поясніть, що таке психотекст. Як він виявляється у творах М. Хвильового.
7. Коли письменник обрав собі літературний псевдонім? Як він його характеризує?
8. Визначте головні принципи ВАПЛІТЕ.
9. Проблеми національного відродження в романі «Вальдшнепи».
10. У яких творах порушується проблема втраченого покоління?
11. Окресліть центральні проблеми, порушені в збірці «Сині етюди».

Практичне заняття

Ідейно-художні особливості малої прози В. Підмогильного

План

1. Життєвий і творчий шлях В. Підмогильного.
2. Перекладацька діяльність письменника.
3. Тематичне розмаїття, психологізм та модерністські засоби характеротворення «цілісної» людини в оповіданнях В. Підмогильного.

Література

1. Агеєва В. Апологія модерну: обрис віку: статті та есеї. Київ : Грані-Т, 2011. 408 с.
2. Архів Розстріляного Відродження: матеріали архівно-слідчих справ українських письменників 1920 – 1930-х років / Упоряд., передм., прим. та комент. Олександра й Леоніда Ушкалових. Київ: Смолоскип, 2010. 456 с.
3. Бернадська Н. Українська література ХХ століття. Київ: Знання-Прес, 2006.
4. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки. Київ: Смолоскип, 2006.
5. Гончар О. Чим живемо: На шляхах до українського Відродження. Київ, 1993.
6. Грушевський М. Історія української літератури. Київ: Либідь, 1993, I: 386, II: 261, III: 282 с.
7. Історія української літератури ХХ століття : У 2 кн. : Підручник для гуманітарних вузів / За ред. В. Дончика. Київ: Либідь, 1998. Кн.1.: Перша половина ХХ століття. 462 с.; Кн.2.: Друга половина ХХ століття. 454 с
8. Жулинський М. Із забуття – в безсмертя (Сторінки призабутої спадщини). Київ, 1990. С. 4-24
9. Історія української літератури. ХХ століття. У 2 кн. 1-90 Кн. 1.: 1910-1930-ті роки: навч. посібник / За ред. В. Г. Дончика. Київ: Либідь, 1993. 784 с
10. Лавріненко Ю. Розстріляне відродження. Антологія 1917-1933. Київ: Смолоскип, 2004.

11. Мудрак М. Нова генерація і мистецький модернізм в Україні»: монографія. Київ, 2018.
12. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ: Либідь, 1999. 447 с.
13. Розстріляне відродження: Антологія 1917 – 1933: Поезія – проза драма – есей / *Упорядкув., передм., післям. Ю. Лавріненка; Післям. Є. Сверстюка.* Київ: Смолоскип, 2008. 976 с.
14. Смолич Ю. К. Твори: У 8 тт. Т. 7. : Розповіді про неспокій / *Упоряд. О. Смолич; Приміт. К. Волинського.* Київ: Дніпро, 1986. 702 с.
15. Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ століття (в чотирьох книгах). Київ:Аконіт, 2003.
16. Ушкалов Л. Що таке українська література: есеї. Львів: Видавництво Старого Лева, 2015. 352 с.
17. Шевельов Ю. Вибрані праці: У 2 кн. Кн. II. Літературознавство / *Упоряд. І. Дзюба.* 2-е вид. Київ: Вид. дім Києво-Могилянська академія, 2009. 1151 с.

Завдання для самостійної роботи

1. Виписати контрасти в оповіданнях «Син», «Військовий літун».
2. Оповідання «Старець». Дібрати цитати до образу Тимоша: герой у місті та за містом.

Теоретична база лекції

Екзистенціалізм (від лат. *exsistentia* – існування) – це філософія протесту проти деперсоналізації людини, протиставлення особистісного існування розчиненню індивіда в колективній анонімності, «масі». Зміст екзистенціалізму: людина стоїть на роздоріжжі й розв’язує проблему власного індивідуального існування, вона конче має діяти, щоб потім ухвалити рішення, яке стане підсумком її індивідуальної самосвідомості. Вибір залежить від самої людини. Екзистенційні ідеї яскраво проявились у творчості Валер’яна Підмогильного.

Урбаністичний роман – це великий за обсягом епічний твір, у якому порушується урбаністична проблематика, зображується місто, життя його мешканців. Роман «Місто» В. Підмогильного – перший урбаністичний роман в українській літературі, з новими героями, проблематикою та манерою оповіді.

Маргіальність (від лат. *marginalis* – побічний) – характеристика героя, що перебуває «на межі», між двома станами. Герой-маргінал, зазвичай, виходець із нижчого класу, який намагається завоювати вищі сфери суспільства, піднятися по драбині успіху. Традиція героїв-маргіналів іде від Оноре де Бальзака. В українській літературі типовим маргіальним героєм є Степан Радченко з роману В. Підмогильного «Місто» – уже не селянин, але ще не інтелігент.

Нонконформізм (англ. *non-conformism* – «незгода») – бінарна опозиція до поняття конформізм, незгода, неприйняття або критичне сприйняття норм, цінностей, цілей, панівних у конкретній групі в суспільстві, намір здолати догматичні стереотипи і замість пасивної безособової позиції виявити змістовну, індивідуальну. У деяких випадках нонконформізмом називають просто готовність індивіда обстоювати особисту позицію в тих випадках, коли вона суперечить позиції більшості.

Цікаві факти про В. Підмогильного

1. Найвідоміший твір автора – «Місто», виданий 1928 року. Це перший урбаністичний роман в українській літературі, який став предтечею екзистенціалізму. Твір сповнений драматичними подіями, має досить мінорну «тональність». Проте сам автор «Місто» задумував як комедію. Про це дізнаємося з рукописів Підмогильного: «Свій роман «Місто» я почав писати зовсім для себе несподівано – воно, за первісним задумом, мало бути кіносценарієм, і то комедією. Кінокомедію я допровадив до четвертої частини і побачив свою цілковиту безпорадність на цьому зрадливому полі, і щоб відшкодуватись за поразку, вирішив скористуватися темою для роману. Від неї, видима річ, лишилися самі уламки, чи певніше – самий тільки імпульс. Написав «Місто», бо люблю місто, і не мислю поза ним ні себе, ні своєї роботи. Написав ще й тому, щоб

наблизити, в міру змоги, місто до української психіки...» (авторська орфографія збережена).

2. В. Підмогильний почав писати літературні твори дуже рано – оповідання «Важке питання» було створене ним у 16 років. Герой оповідання розв'язує для себе складне питання: як стати дорослим чоловіком у фізіологічному сенсі цього слова. До речі, через півтора десятки років, коли Підмогильний став уже відомим письменником, критики та цензори закидали, що юний письменник 1917 року думав не про «велику революцію», а про власну фізіологію. Це стало однією з абсурдних причин цькування автора.

3. Перша книга Підмогильного вийшла друком, коли автору було усього 19 років. Називалася вона «Твори. Том 1». Таку назву можна трактувати по-різному: і як зухвалість юного митця, і як його далекоглядність, адже за відносно коротку літературну та перекладацьку кар'єру Підмогильний чи не щороку видавав новий прозовий твір та переклад із французької мови. Валер'ян Підмогильний залишив по собі чималий доробок у літературі, перекладах, літературознавстві та навіть мовознавстві.

4. Валер'ян Підмогильний народився в селі Чаплі під Дніпром (Дніпропетровська область). Попри селянське походження, юний письменник у школі захоплювався «пінкертонівською літературою» (детективною), а твори в шкільному журналі підписував псевдонімом Лорд Лістер. Уже до старших класів захоплення детективами минулося – і світ почув Підмогильного таким, яким ми його знаємо й пам'ятаємо: заглибленим у людину, її психологію на тлі доби. «Мені здається, в людському житті цілком досить горя і бур, щоб їх ще треба було доповнювати в мистецтві. Тому я малюю тільки світле і радісне» – «Повість без назви».

5. 1918 р. Валер'ян Підмогильний, який щойно здобув шкільну освіту, вступив до математичного факультету університету, відкритого Директорією УНР. На жаль, довчитися Підмогильному не судилося, проте він мав глибокі знання з математики. Джерелом натхнення для Підмогильного була французька література

6. Протягом 1919-1920 років Підмогильний працював викладачем математики в українській школі ім. Івана Франка. Сьогодні це будівля музею, де з 2011 року письменнику встановлена

пам'ятна дошка. Автор проєкту дошки – відомий художник Олександр Бородай. «Я часточка, що випала з загального руху, діставши тим самим змогу побачити збоку весь процес. І за те, що я збагнув життя, воно засудило мене на самотність» – «Повість без назви».

7. Валер'ян Підмогильний сміливо увійшов до літератури не лише як письменник, а і як перекладач. Він першим переклав українською мовою Анатолія Франса, Гі де Мопассана, Гельвеція тощо.

8. 8 грудня 1934 року Валер'яна Підмогильного було заарештовано зі звинуваченням в «участі у роботі терористичної організації, що ставила собі за мету організацію терору проти керівників партії». Невдовзі Підмогильний був доправлений до Соловецького табору особливого призначення. 3 листопада 1937 року, до двадцятилітнього ювілею Жовтневої революції, Підмогильного згідно з постановою Особливої трійки УНКВД Ленінградської області було розстріляно разом із великою групою української інтелігенції в урочищі Сандармох (Карелія). Валер'яна Підмогильного було посмертно реабілітовано 1956 р. і остаточно визнано всенародно лише 1991 р.

Інструктивно-методичні матеріали

1. Життєвий і творчий шлях В. Підмогильного

Народився Валер'ян Петрович Підмогильний 2 лютого 1901 року в с. Чаплі на Катеринославщині (Дніпропетровщина) у родині селянина. Батько його помер рано, тому сином опікувалась матір. Вона дуже серйозно та відповідально поставилася до виховання й освіти хлопчика. Від неї він успадкував велику працьовитість і любов до народознавства. Мати прищепила синові любов до народних пісень, казок, української мови, виховала повагу до рідної землі, традицій і звичаїв українського народу, бо добре розуміла, «не може бути історії без обліку цінностей, створених предками». Перші знання Валер'ян здобув у школі при місцевій церкві. Із самого дитинства окреслилося певне коло захоплень

майбутнього письменника – хлопець багато читав книжок, які брав у вчителів і знайомих, почав писати власні вірші й оповідання, вирізнявся неабиякими здібностями до навчання, опанування іноземних мов, уродженою інтелігентністю. Учився на відмінно, убираючи в себе нові знання, мов губка.

1910 р. він став у Катеринославі учнем реального училища, після закінчення якого 1918 року вступив до місцевого університету. Та обставини склалися так, що невдовзі в умовах матеріальної скрути В. Підмогильний покинув навчання. 1919 року влаштувався до відділу народної освіти на посаду секретаря секції художньої пропаганди. З цього часу й починається педагогічна та літературна діяльність обдарованого юнака, який успішно поєднував працю вчителя з роботою в київських видавництвах. Його дебютом у художній літературі вважаються написані саме в цей час оповідання «Гайдамака», «Добрий Бог», «На селі», «Пророк», «Старець», «Ваня». Уже першою збіркою оповідань, що побачила світ під заголовком «Твори. Том I», Валер'ян Підмогильний відразу дав себе пізнати читачам як новий талант в українському письменстві. Пізніше з'являються оповідання – «Смерть», «Собака», «Проблема хліба», «За день», «Минуле», «Кохання» та низка інших.

1921 р. Валер'ян Петрович оселився в курортному містечку Ворзелі, де одружився з донькою місцевого священника. Не маючи змоги жити з літературних праць, заробляв на життя уроками української мови в трудовій школі. Через рік у Валер'яна Підмогильного та Катерини Червінько народжується син, якого назвали Романом. Тоді ж вийшла книжка оповідань «В епідемічному бараці», що сприяло появі нових шанувальників його таланту. З переїздом 1923 року до Києва В. Підмогильний продовжив свою активну літературну діяльність, надзвичайно плідну й успішну, ураховуючи вік письменника. Спочатку він викладав у 3-й залізничній школі, потім працював у видавництві «Книгоспілка», журналі «Життя й революція». Валер'ян Підмогильний був неординарною особистістю, його любили й поважали, до нього прислухалися. Людей до себе притягував не тільки ерудицією, знанням іноземних мов, а й моральною чистотою, мудрістю. На перший погляд здавався м'якою людиною, але в полеміці

на світоглядні питання виявляв дивовижну твердість. У літературній спадщині письменника помітна любов до філософії як великої загальнолюдської цінності, зокрема прагнення осмислювати світ у дусі ідей та естетики екзистенціалізму.

З роками поступово зростав творчий доробок В. Підмогильного. Він друкується за кордоном у журналі «Нова Україна» (Прага), а у своїй країні – на сторінках збірників «Вир революції», «Жовтень». 1922 р. у харківському часописі «Шляхи Мистецтва» виходить його повість «Остап Шаптала», де прозаїк відобразив події громадянської війни, відносини міста й села у відбудовчий період, побут інтелігенції. Невдовзі в тому ж таки Харкові її випустять окремою книжкою. А через рік журнал «Нова громада» надрукує оповідання письменника «Син», яке, за оцінкою літературознавців, вважається «одним із найболючіших і найбільш вражаючих творів В. Підмогильного». Незабаром це оповідання перевидадуть «Книгоспілка» (1925) й «Державне видавництво України» (1930). І це було, можливо, найбільшим щастям автора.

Відтоді виходять прозові твори, у яких молодий письменник розкрив свої здібності. Поява його оповідань, повістей і романів тісно пов'язана з історичними змінами, що відбувалися в житті українського суспільства. Письменник на власні очі бачив знущання та злочини сталінського режиму проти свого народу, був свідком Голодомору 1932-1933 років, того, як в Україні проводилася лінія на викорінення всього національного. Ідеологічний терор сплановано накочувався на українську культуру, науку, духовність, на вчених, письменників, митців.

Несприйняття тодішньої дійсності та ідеології, убоління за долю українства визначили страдницьку долю В. Підмогильного. Письменник не міг обминути трагедії українського народу у своїх творах, що відразу брали на замітку ідеологічно зорієнтовані критики. Для автора притаманне те, що на першому місці в його прозі є не події, а людина, внутрішній стан її душі. Чимало художніх здобутків митця є зразком соціально-психологічного твору, де письменник майстерно розкриває психологічний стан персонажів, їх переживання та думки. Дар правдивого спостерігання життя, уміння тримати увагу читача в напруженні протягом усього літературного

твору, без перебільшень, є характерною рисою творчості Валер'яна Підмогильного. У нових своїх творах він постає перед читачем уже сформованим майстром реалістичного стилю. 1924 р. у журналі «Червоний шлях» вийшла ще одна збірка оповідань письменника «Військовий літун», яка згодом переросте в книжку «Проблема хліба» – її фахівці називають однією з найкращих новелістичних книжок української літератури ХХ століття. Предметом помітного зацікавлення стала також повість Підмогильного «Третя революція» (1926). Кожен твір цього автора – це згусток нервів письменника, трагедія душі, вистраждана в слові.

Будучи одним із небагатьох письменників, які розповідали про життя інтелігенції в період громадянської війни й післяреволюційних років з її болями, намаганням не втратити ґрунт під ногами, якимось пристосуватися до нових умов буття, Підмогильний зміг продемонструвати не лише об'єктивність художнього письма, а й відтворити гостроту нових життєвих колізій, показати, що вони не можуть відбуватися безболісно.

Вершиною творчості письменника справедливо вважається роман «Місто», який 1928 року побачив світ у Харкові. Популярність роману «Місто» була такою, що його відразу ж наступного року перевидали. Валер'ян Підмогильний є автором ще одного роману – «Невеличка драма», який вийшов 1929 р.

Розпочатий сталінським режимом похід проти інакодумців закінчився для Валер'яна Підмогильного втратою членства в складі редколегії «Життя і революція», він також був позбавлений можливості друкуватися. Треба віддати належне мужності письменника, який із душевним болем переносив усі труднощі того періоду, однак працювати не полишав. За таких непростих обставин В. Підмогильний 1931 р. переїхав до Харкова, тодішньої столиці, де продемонстрував, що, окрім письменницького таланту, у нього ще були неабиякі здібності до перекладу. Там митець поринув у вир перекладацької справи, завдяки якій не тільки здобув визнання як професійний перекладач, а й був зарахований на роботу у видавництво «Рух» консультантом з іноземної літератури.

Упродовж кількох наступних років випускає трактат «Про Людину» знаного французького філософа-просвітника ХVІІІ ст.

К. Гельвеція, двотомник творів Д. Дідро, перекладає українською мовою класику – О. Бальзака, Г. Мопассана, А. Франса та інших усесвітньо відомих письменників.

Незважаючи на свій доробок як талановитого письменника, він на початку 30-х років зазнає гонінь і переслідувань із боку органів НКВС УРСР: його заносять у реєстр «ворожих», паплюжать у виступах офіційних критиків, серед яких, на превеликий жаль, виявлялися й деякі письменники.

8 грудня 1934 року, коли опальний письменник перебував у Заньківському будинку творчості під Харковом, його як «особливо шкідливий елемент» було заарештовано. Потрапив під каральний прес, у його справі починається слідство. За абсурдним звинуваченням у тому, що він «є учасником контрреволюційної терористичної організації, яка ставила собі за мету організацію терору на керівників партії». В. Підмогильний мужньо й гідно витримав слідство й сам процес. Під час допитів Валер'ян Петрович рішуче відкидав висунуті проти нього обвинувачення в приналежності до міфічного «контрреволюційного підпілля». Як свідчать достовірні друковані джерела, щодо цього він навіть написав слідчому офіційну заяву, у якій зазначав: «Беручи до уваги, що, за Вашою заявою, матеріал у моїй справі достатній для віддання мене до суду я даю таке сумарне зізнання:

1. Ніколи ні до якої терористичної організації я не належав і не належу.

2. Ніколи ніякої терористичної діяльності я не проводив.

3. Про існування подібних організацій, про їх діяльність або про діяльність осіб, зв'язаних з ними, я ніколи нічого не знав, інакше як з виступів представників Радвлади й партії в пресі й на прилюдних зборах.

4. Тому всякі зізнання інших осіб та обвинувачення мене в приналежності до терористичної організації і в терористичній діяльності я рішуче відкидаю як брехливі й наклепницькі.

Суд Військової колегії Верховного Суду СРСР, який 7-28 березня 1935 року на закритому засіданні без свідків і захисників розглядав справу В. Підмогильного № 0024, засудив українського письменника до 10 років ув'язнення. А через деякий час, уже

на Соловках, куди він прибув 9 червня 1935 року, за постановою «трійки» – до розстрілу. Вирок, як уже вище зазначалося, виконано 3 листопада 1937 року. Реабілітований посмертно 4 серпня 1956 року рішенням військової колегії Верховного Суду СРСР за відсутністю в його діях складу злочину.

2. Перекладацька діяльність В. Підмогильного

В. Підмогильний – творча особистість, яка поєднувала в собі два таланти: письменника і перекладача. За досить недовгий період своєї творчості він одночасно працював над власними творами та перекладами класиків переважно французької літератури.

На перекладацьку діяльність В. Підмогильного впливало чимало чинників: його оригінальна творчість, мистецьке оточення, коло друзів та родини, і, звісно ж, політична система, яка передчасно перервала творчий шлях письменника. Саме через вплив політичних обставин 20-30-х років ХХ ст. на творчість В. Підмогильного умовно можна розділити його перекладацьку діяльність на два етапи.

Перший етап припадає на період українізації, коли В. Підмогильний плідно займався оригінальною творчістю.

Другий етап – період утисків з боку влади, відсутність можливості друкувати власні твори, звернення В. Підмогильного до перекладання як засобу протистояти тяжким політичним умовам, тобто це період Великого терору. «Українізація», як відомо, була новим курсом більшовицької партії в національній політиці, запровадженим декретом від 1 серпня 1923 року. За цією постановою українська мова мала впроваджуватися в усі галузі життя. О. Дорошкевич, описуючи стан літератури 1924 р., писав, що українське слово стало «матеріальною формою» науки, техніки та мистецтва, що призвело до лексичного збагачення української мови, до тонкого використання її невичерпаних скарбів фразеології, особливо – поетичної семантики. Ю. Шевельов стверджує, що остаточно політика українізації розгорнулася приблизно 1925 р., хоча її зародки можна простежити ще навіть 1920 р.

На той час в Україні сформувались передумови до такої політики: з'явилася нова інтелігенція міського типу, не надто численна, але в такій кількості, що на неї слід було зважати;

виготовився, хай і дуже незначний, український елемент. В. Підмогильний творив одночасно з такими відомими письменниками, як М. Зеров, П. Тичина, М. Рильський, Є. Плужник, Г. Косинка, М. Хвильовий, М. Куліш, Ю. Яновський, Б. Антоненко-Давидович, Д. Загул, Т. Осьмачка та іншими, багато з яких стали жертвами спланованого терору і не могли на повну силу реалізувати можливості своїх талантів.

1923 р. єдиним літературно-політичним журналом був «Червоний шлях», трохи згодом з'являються місцеві видання: «Життя й революція» у Києві, «Зоря» у Дніпрі, «Металеві дні» в Одесі, «Літературний Донбас» в Артемівську-Сталіному. З'явилися журнали окремих літературних організацій: «ВАПЛІТЕ», «Літературний ярмарок» і «Пролітфронт» групи, очоленої Миколою Хвильовим; «Нова генерація» групи футуристів М.Семенка; «Західня Україна»; «Молодняк» і «Гарт» – ВУСПП та інші.

У 30-х роках, опинившись «поза планом» видань, В. Підмогильний зосередився на перекладацькій діяльності. Вимушена ситуація гнітила В. Підмогильного, але він не здавався і знаходив розраду в перекладанні. Тому видається правомірним поділити його перекладацьку діяльність на два періоди.

У перший період В. Підмогильний переклав твори А. Франса («Таїс», «Корчма королеви Педок», оповідання), А. Доде («Листи з вітряка»), Ж. Ромена («Атака автобусів»), П. Меріме («Коломба»), Вольтера («Кандід»), О. де Бальзака («Горію», «Кузен Понс», «Кузина Бета»), Ж. Дюамеля («Лист про вчених», «Лист про аматорів»), Гі де Мопассана («Любий друг», «Сильна як смерть», «На воді»), П. Амп (оповідання), Лу Сюна («Життя А-Кі»). Як бачимо, у цей період В. Підмогильний віддає перевагу класикам французької літератури. Є лише кілька винятків: П. Амп був пролетарським письменником Франції, якого перекладали переважно лише в Радянському Союзі, через що можна припустити, що це був переклад на замовлення (можливо, редакції журналу). Перекладає він у цей час і класика китайської літератури Лу Сюна з французького підрядника.

У другий період В. Підмогильний уже менше займався оригінальною творчістю через ідеологічні переслідування, він

зосередився на перекладанні. Переклав твори Гі де Мопассана («Монт-Оріоль»), А. Франса («На білому камені», «Пінгвінський острів», «Тінявий берест», «Вербовий манекен»), А. Чехова (оповідання), К. Гельвеція («Про людину»), Д. Дідро («Черниця», «Небіж Рамо», «Жак-фаталіст і його пан»), О. де Бальзака («Тридцятилітня жінка»), А. Мальро («Людське становище», уривок), І. Тургенєва («Муму»), П. Павленка («Барикади»), переклав на засланні твори У. Шекспіра («Генріх VI»), О. Уальда («Портрет Доріана Грея»). Помітно, що в другий період В. Підмогильний перекладає не тільки з французької мови, а й з російської, а на Соловках – з англійської мови. У цей період він звертається до різко сатиричних творів (твори А. Франса), перекладає сучасного йому письменника А. Мальро, у якого простежуються екзистенціальні мотиви, характерні й для творчості В. Підмогильного.

На засланні В. Підмогильний також працював, щоби не деградувати, вистояти в тяжких умовах утримання. Він вивчив англійську мову, працював над перекладами У. Шекспіра та О. Уальда. Об'єднує ці два періоди любов В. Підмогильного до класиків французької літератури, особливо А. Франса, О. де Бальзака, Гі де Мопассана, у них він навчався і, відповідно, орієнтувався у власних творах на кращі зразки світової літератури. Дослідження перекладів, здійснених у першій і другий періоди, свідчить про еволюцію стилю перекладача.

3. Тематичне розмаїття, психологізм та модерністські засоби характеротворення «цілісної» людини в оповіданнях В. Підмогильного

В. Підмогильного називають психологічним письменником, бо аналіз людської психіки був його головним художнім завданням. Водночас Підмогильний – суворий аналітик своєї доби, бачить свій час у сотнях промовистих деталей. За його творами легко уявити далекі двадцять роки двадцятого століття, бо він умів відтворити свій час з блискучою й неперевершеною правдивістю.

Підмогильний випередив свій час. Екзистенціалізм як літературна та філософська течія «на повний голос» заговорила у 50-

60 роки ХХ століття. До екзистенціалізму з його філософією існування та вічними пошуками трагізму, абсурдності, невлаштованості людського буття чимало авторів «прийшло» після світових війн. Проте сам Підмогильний одним із перших у світі відчув увесь жах та абсурд, який насувається. І не просто відчув, а й майстерно, точно, до найменших психологічних порухів зобразив та передав наступним поколінням у літературних творах та перекладах.

Дослідники творчого шляху В. Підмогильного аналізують його оригінальну творчість у два способи: або за жанрами – мала проза і романи (С. Луцій, Л. Коломієць), або хронологічно: ранні й пізніші твори (М. Тарнавський, В. Мельник). Ці два способи поділу майже ідентичні, оскільки до 1928 року, у ранній період своєї творчості, В. Підмогильний писав лише оповідання та повісті. У пізніший період він писав переважно романи, з деякими винятками (оповідання «З життя будинку»). Дослідники акцентують увагу й на еволюції уподобань В. Підмогильного.

На початку своєї творчості він писав психологічні твори (оповідання) з елементами символізму, імпресіонізму або ж експресіонізму, потім перейшов до реалізму з рисами натуралізму, у подальших творах помітні риси екзистенціалізму.

Учителями письменника, за його визнанням, були М. Коцюбинський, В. Стефаник, Леся Українка, В. Винниченко, а також європейські класики О. Бальзак, Г. Мопассан, Д. Дідро, В. Гюго, У. Шекспір (їхні твори В. Підмогильний не тільки любив, знав, а й перекладав – до Шекспіра він звернувся як перекладач під час ув'язнення 1935-1937 рр. на Соловках, але доля цих перекладів невідома. Можливо, не без впливу цих великих майстрів слова сформувався письменник, для якого на перший план виступає не абстрактне поняття «людство», а конкретна людина.

Що це саме так, а не навпаки, підтверджує найбільш відомий твір В. Підмогильного роман «Місто», завершений 1927 р. Тривалий час навколо твору вирували пристрасті аж до абсурдних звинувачень у тому, що нова книга В. Підмогильного антирадянська, бо ж у ній, мовляв, не показано змичку робітників і селян і т. д. Автор залишається вірним своєму покликанню, він продовжує стояти «на варті страждання», а не радості людини, і створює ще один роман

«Невеличка драма» (1930), пише «Повість без назви», яку не встигає завершити.

В. Підмогильний вважається одним із зачинателів молоді української прози, тонким знавцем людської психології. Свого часу він оголосив себе правовірним фрейдистом, блискуче знав французьку мову та літературу, отож не дивно, що уроки французької класики позначились і на манері його письма.

У центрі уваги всієї творчості письменника стоїть людина з її проблемами та мотив відчуження її від самої себе, її збайдужіння до інших, як то ми бачимо у творах «В епідемічному бараці», «Проблема хліба», «Собака», «Сонце сходить». Психологію цього відчуження він передає за допомогою барокового прийому стильових контрастів.

Підмогильного цікавить передусім маленька людина на полі великого болю й сум'яття. Він геніально «порахував» причини людської самотності, людського відчуження, які полягають в ідеологізації всіх сфер життя, усіх можливих виявів людської діяльності. Найбільш виразно ця думка прозвучала в романі «Місто», а в оповіданнях «Собака», «Проблема хліба», «Син», «В епідемічному бараці», «Сонце сходить» автор порушує проблему збереження в людині людського. В. Підмогильний заглиблюється в думки й почування людини, яка під натиском екстремальних обставин, суспільних бід прагне залишатись сама собою. Такою бідою в низці творів показано голод початку 20-х років – цю трагічну сторінку В. Підмогильний уперше «відкрив» в оповіданні «Собака», подавши своєрідну «рентгенограму душі студента, який від своїх великих мрій пізнавати мудрість світу під впливом голоду мусив перейти до насущних міркувань про хліб і борщ та гірко усвідомити, «що жити можна лише тоді, коли їси».

На перший погляд, Тимергей («Собака»), Васюренко («Син») і герой оповідання «Проблема хліба» однаково терплять поразку в нерівній боротьбі з життям, але помічається різка відмінність їхніх натур, неповторність кожної в найпершому праві на самотність і неординарність.

Тимергей лише обурюється суспільством, яке дозволяє людині дійти до тваринного існування, а його колега-студент (герой

«Проблеми хліба») проповідує цілу філософію пристосування, яка виправдовує наймерзенніші вчинки: і крадіжку, і навіть вбивство. За ситість фізичну він розраховується з долею за найвищим рахунком: утратою духовності. Випробування голодом, хоч і ціною надлюдських зусиль, витримує лише Васюренко («Син»), який ціною власного життя утверджує людське в людині, безкомпромісній у своїй людській гідності та душевній красі. Так, В. Підмогильний обстоює чистоту загальнолюдських цінностей.

Героїня його повісті «Історія пані Ївги» – за тодішніми мірками, класовий ворог – так само маленька людина. Маленька й беззахисна в крихкій непевності перед днем завтрашнім. Під час революції вона втратила все, що мала, чим жила. І ось її викинуто на вулицю. «Я повинна спокутувати гріхи свої й синові перед народом» – ця думка стає сенсом її життя. І вона береться за виховання «сина народу» – «покидька капіталізму» тринадцятилітнього Серьogi. Свята віра (свята наївність) обертається трагедією для неї. Бо перевиховати розбещене дитя вулиці виявилось так само неможливо, як і перевиховати на пролетарський лад народні маси й збудувати «новий світ», який натомість ніс кров, смерть.

Тема «міста» – наскрізна у творчості Підмогильного. Ще в оповіданні «Старець» він так характеризував це місце: *«Місто шуміло й хвилювалось, кипіло й реготало. Життя виштовхувало вдень на вулиці його тисячі, десятки тисяч людей, котрі заклопотано бігали, метушились, щось думали, обмірковували, сміялись, плакали, сподівались і, нарешті помиралі, – все це іноді тут же, на вулиці, а здебільшого під залізними дахами кам'яних мурів, що самі ж і утворили собі, аби ховатись на ніч для спочинку й кохання. Тих, що, знесилені і виснажені хворобами і турботами, конали, якнайшвидше забивали в дерев'яний футляр, кидали в землю, а життя вигонило на спорожнене після них місце десятки нових людей, котрих родило кохання під залізними дахами кам'яних мурів.*

Ці люди, як і їх батьки, починали сновитати по вулицях міста, забували про те, що волею сліпого випадку родились; не думали про те, що так само помруть, і в шаленій метушні їли, пили, творили культуру, поглиблювали науку, будували собі нові мури, кували нові

кайдани; жилава ж і костиста рука буття без жалю й радощів шпурляла їх на їхніми ж руками зроблене каміння, проти них повертала їхню ж науку, здобутками їхньої ж культури виснажувала їх, а вони все так само заклопотано бігали по вулицях міста, сміялись, плака сподівались і покірно, врешті, йшли на страту».

Мотив метушливого життя, випадкового та безглузлого, найдужче одбивається в оповіданнях у Підмогильного. Цей мотив та його тлумачення за змістом випереджає пізніших французьких екзистенціалістів, зокрема, Сартра, з його темою відчуження, збайдужілості, відсторонення.

Безглузде життя обертається й безглуздям смерті. В оповіданні «Добрий бог» юнак збирається себе стратити: «Прощай, життя! Але це вийшло неприродно і неправдиво. З чим тут прощатись? Віктор плюнув і пішов далі». Другий юнак («Гайдамака»), поставлений перед лицем смерті, міркує: «Прожив би ще десять років, прочитав би ще з п'ятдесят книжок, переночував би ще з десятима жінками, отже, я усе це знаю, все куштував, не варто жаліти». Підмогильний ставить людину в ті самі пограничні ситуації, які згодом стануть предметом дослідження екзистенціалістів. Оповідання «Гайдамака» пропонує нам конфлікт, який вперше взагалі заявлений в українській літературі.

Екзистенціалізм як яскравий прояв нонкомформізму став своєрідною реакцією на духовну кризу, спричинену війнами та стражданнями. У ситуації безнадійності та душевної розгубленості заклик екзистенціалістів до людської справжності, до почуття людської гідності став джерелом мужності й моральної стійкості. Екзистенціалізм не можна назвати академічною доктриною. Його основна тема – людське існування, доля особистості в сучасному світі, віра та невір'я, утрата й знаходження сенсу життя, близька будь-якому художнику, письменнику чи поету. Мета екзистенціалізму – допомогти знайти в людині людину, допомогти відшукати опору та зміст у сучасному суспільстві. Із цих позицій екзистенціалістів турбують такі проблеми:

1) проблема відчуження, що впливає з комунікації людей. Цю властивість екзистенціалісти вважають притаманною людині

завжди, у будь-які часи. Суспільство позбавляє людину індивідуальності й перетворює в середньостатичну особистість. Людина пручається нівелюванню за допомогою творчості та любові – це ті пориви, що роблять людину.

2) Чи може людина пізнати свою сутність? Так, стверджують екзистенціалісти, але тільки в небезпечній ситуації.

3) Проблема гідної смерті, сенсу життя.

Усі ці теми знаходять свій відбиток і у творчості Підмогильного. Герої його оповідань – утомлені, ошукані люди, що рано зазнали на собі безглуздість буття, яким байдуже, чи жити, чи вмерти. Вони живуть на межі сил, на межі життя-смерті.

Проблему смерті порушують і герої Підмогильного, і сам автор. Порушують не однаково, але розв'язують майже в унісон, тільки з відтінками – од пасивного приймання неминучості до радісного бажання зустріти смерть, як щось принаadne, ясне, блискуче.

«Ну що мені тепер? – міркує Олесь з оповідання «Гайдамака», якого зараз мають розстріляти. – Ну, повмирили батьки, і я через годину, день, два, місяць – теж помру. Так що ж? Га? А Бог. Може, порятує. Господи, прости й помилуй. Ну, я помру, другий, третій. Прийде час, повмирають всі мої співучні й учителі. І нічого. Земля не перевернеться. Один раніш, другий пізніш. Господи, заступи мене твоєю благодією. Пречиста Діво. Я ж кажу, що це нічого. Смерть – дрібниця. Родився – помер. А переमेжок між цими бігунами – життя. Це формула. Підставиш цю формулу людині – кінець, помре».

Зацікавлення смертю було в Підмогильного й передбаченням своєї жорстокої долі.

Іншою особливістю його стильової манери є зневага до побуту як такого, трохи абстрагованість од зовнішніх подій. Підмогильний був переважно психологом, тому психологічні проблеми цікавлять його над суто побутові деталі, подробиці. Хоча й побут одбивається у його творах досить яскраво, але для нього це завжди на задньому плані й раз у раз поступається внутрішній логіці подій. Підмогильному часто бракує зовнішньої фабули: є тільки схема її, кістяк навіть там, де зміст тісно зв'язаний з побутом.

У «Повстанцях» і «Івані Босому», «Собаці» і «Проблемі хліба» автора цікавить більше психіка боротьби, містичного переконання чи голоду, ніж зовнішні їх вияви.

Революційна стихія в його творах набуває містико-міфологічного вигляду. Бо ж сама революція та її гасла – це великий міф. А поруч з містикою завжди ходить смерть, бо містика черпає свою енергію з потойбіччя.

Якщо порівнювати манеру та стиль Підмогильного з іншими відомими письменниками, то на думку спадає Достоевський, Чехов, Андрій Платонов.

З Достоевським його ріднить зважливість до психологічних експериментів, тільки що «жорстокий талант» російського письменника пом'якшено тут лагідним українським ліризмом; цей ліризм ріднить його з Чеховим. Чехівська манера пробивається подекуди навіть у самій композиції оповідання: «В епідемічному бараці», наприклад, автор дає і загальний фон, і окремі епізоди, і поодиноких персонажів. З А. Платоновим Підмогильного ріднить почуття абсурдності буття й того, що робиться навкруги, критичне ставлення до дійсності, уважне вдивляння в психологію маленької людини. Герої А. Платонова так само відчувають пристрась до смерті, так само замилюються нею (напр., батько О. Дванов у «Чевенгурі»), так само ставляться до неї з цікавістю, як до буденного, проте яскравого явища (сцена розстрілу селян у «Чевенгурі»). Ріднить їх і сувора, майже класична простота виразу.

«Ваня»

Головний герой – хлопчик Ваня. Він дбає про свій невеличкий, таємний город. Крадькома туди пробирається, але щоразу боїться йти через зарослі та глибокий рівчак, у якому начебто живе людожер. Це той момент зіткнення й боротьби зі страхом на шляху до чогось бажаного. Ваня йде і боїться, але все одно йде на свій город. У кожного з нас в житті теж є такий город, шлях до якого лякає.

По-іншому розкривається Ваня, коли він погоджується на пропозицію товариша Митька добити камінням мертвого пса Жучка, хоч їм здавалось, що пес дихав. Дивно бачити таку

жорстокість Вані, коли він набирає повну жменю каміння й кидає у свого пса. Але погляньмо на цей вчинок очима дорослої людини, як і пропонує нам автор. Чи дійсно Ваня хотів завдати шкоди псові, невже він мав так багато агресії всередині? Ні, це був ще один крок до подолання страху. У тексті було вказано, що Ваня затремтів, коли відповів: давай, на пропозицію Митька. Хлопчик бореться зі своїми страхами, намагається знайти відповідь, що з ним буде за його вчинок. У цьому йому дуже допомагає мама та бабуся, самі цього не підозрюючи. Якби він розповів про цей вчинок рідним, можливо, вони б його покарали. А от в цьому випадку хлопчик проходить свій шлях становлення. І найголовніше – наважується подивитися страху в очі, коли повертається ще раз на місце, де лежать рештки тіла Жучка. Він говорить уголос, що не боїться його. Коли ми боремося зі страхом, то боремося самі з собою. Бо страх – це продукт нашої уяви, не більше і не менше. Про це і йдеться у творі. Вані наснився Жучок, він із жахом прокинувся, а «під ліжком почулось сердите шкряботіння й вперте клацання зубів».

«Історія пані Ївги»

Пані Ївга Нарачевська покидає село після того, як селяни вбили її чоловіка. Вона відчула велику відразу до жителів і не хотіла туди повертатись попри те, що жила в скруті. Її син Андрій мешкає в батьківському маєтку й господарює на землі. У цьому Ївга вбачає небезпеку, адже як селяни помстились за достаток її чоловіка, так чекає горе й сина. Але Андре, як називала його Ївга, ніяк з цим не погоджується: «Та й з якої речі я мушу поступатись маєтком, хоч би народ і мав на нього якісь права? Права, татан, замало, щоб щось здобути. Вибороти треба».

Після прочитання рядків «прийшла війна» маємо розуміти часові рамки, коли відбувається ця історія. Це період Першої світової війни. В оповіданні також сказано, що син Ївги був головою місцевого відділу Союзу міст. Ця організація перебувала в опозиції до влади, бо її членами була ліберальна буржуазія. Ось чому Ївга відчувала небезпеку. І не випадково. Ми можемо тільки здогадуватися, що нічого доброго не сталося з Андрієм. Про це нам говорять слова «в місті запанували більшовики». Після приходу

більшовиків Союз міст перестав існувати. Найбільшим ворогом більшовицької партії була приватна власність. А через те що Андрій мав власність, то, очевидно, її в нього забрали.

Чрезвычайная Комиссия, яка займалась репресіями тих, хто не погоджувався з діяльністю влади, дісталися й до Ївги. Вона залишила її без даху над головою. І весь цей час жінка думає, що таким чином спокутує гріхи. А помирає вона від рук «розбещеної дитини», яка не хотіла вчитись. Це символ того, що нове неосвічене покоління безжально й бездумно знищуватиме людей. Покоління, яке знищило самого Підмогильного.

«Син»

Оповідання, яке не мало бути написане. Бо в часи Підмогильного писати про голодомор означало винести собі вирок ворога народу. Оповідання датоване 1923 роком. Тобто автор писав про період голодомору 1921-1923 років, який охопив Південь України. Звідси масово вивозили хліб у Росію, бо на території Кубані та Надволжя був неврожай. Цією трагедією не перейнявся західний світ, та й ми зараз більше знаємо про період 1932-1933. Але факт геноциду залишається незмінним в обох випадках.

В оповіданні «Син» Підмогильний передає психологію змороної голодом людини.

«Здохла кобила – зварили юшку. Перший раз їли – ригали, другий раз ригали, а третій раз – пішло».

Головний герой Васюренко приховує смерть своєї матері і замість неї бере пайок їжі, яку привозять в село американці як допомогу. Бо їжу видавали лише хворим і дітям, а він під ці категорії не підпадав.

В оповіданні «Син» В. Підмогильного виразно відчутне прагнення автора розкрити ідейно-моральні основи особистості (Васюренка, його сестри Марії, сусідів, голови сільради та ін.), відтворити їхнє духовне життя, що невіддільно пов'язане із соціальною дійсністю. Різні представники тогочасного соціуму зображено в конкретно-історичних життєвих ситуаціях, а їх психологічні реакції зумовлюються, перш за все, соціальним становищем та певними суспільними явищами. Письменник розкрив проблему твору через образ персонажів на рівні протиставлення

особистих пристрастей і моральної свідомості у ставленні один до одного. На тлі проблем голоду розгортаються проблеми, що підштовхували людей до різних вчинків (навіть інстинктивних, спрямованих на самозбереження): до самогубства, до дітовбивства, до канібалізму тощо. Головний герой Васюренко намагається діяти за правилами народної моралі, не маючи змоги йти десь на заробітки (бо не міг кинути хвору матір), виносить з хати всі речі, щоб обміняти їх на хлібину для неньки, хоч сам у цей час досить слабкий. А його заможна сестра Марійка відмовляється допомогти, дорікаючи братові: «Матір Бог кличе, а ти її нагло на світі держиш. Не просить вона їсти, а ти її запихаєш. Дай їй спокійно померти». Дядько Степан, щоб прогодувати «п'ять ротів», жінку, обміняв скотину на хліб, Корнійчук подався «у Полтавщину», щоб заробити «лантух добірного зерна», сусід після смерті дружини розігнав своїх дітей, «як рудих мишей»: «Тікайте куди знаєте, щоб і духу вашого не чув».

Проблеми, які В. Підмогильний висвітлює в оповіданні «Син», зосереджені навколо людської особистості. Автор створив надзвичайно відвертий і правдивий образ людини, який розкривається в екстремальних умовах, і суспільства, яке перебуває на розпутьті: старе втрачено, а нового не набуто. Запах голоду також передано своєрідно: «З рота несло гнилизною, і він гикав, почувши той сморід, повітря було, мов цвіла вода, – здавалось, то сморід з його рота валив в хату», а запах хліба асоціюється з радісним життям героя: «серед хатньої задухи відчув чисту, прекрасну пахош розмоченого хліба».

Події, описані в оповіданні «Син» В. Підмогильного художньо переконують, що саме тиск соціального устрою, антигуманність, деспотизм, які панували в суспільстві, становлять загрозу морально-духовному життю людини, призводять до втрати особистістю людських рис, до руйнації соціуму, штовхаючи людину на злочин і самогубство. Герой не йде на злочин заради злочину, такою людину змушують бути обставини. Він розцінює смерть як звільнення від тягара суспільних проблем.

«Військовий літун»

Героєм оповідання В. Підмогильного «Військовий літун» є військовослужбовець, мирне життя якого після повернення додому

позначене відчайдушним пошуком нових орієнтирів, бажанням зрозуміти нову дійсність та відшукати своє місце в ній, що завершується трагічно. В оповіданні В. Підмогильного «Військовий літун» (1924) психологічно розкрито душевну драму людини, розчарованої невідповідністю очікуваного та реальності.

Суспільні потрясіння в країні породили, що художньо відтворено в оповіданні В. Підмогильним, нову особистість – людину з розколотою, роздвоєною психікою. Повернувшись у рідне місто після п'яти років, герой оповідання В. Підмогильного Сергій Данченко бачить навколо зовсім інші реалії, відмінні від тих, які малювала його уява: місто тепер «гниє й розпадається», «байдуже розгорталось перед ним вулиці, порослі травною, червоні прапори й чисте небо. Замість буяння він спіткав тільки трупи». Батька розстріляли, дядька утоплено в річці, мати виїхала за кордон, комуністи зреквізували 3 кімнати в тітчинім домі, а сама тітка вже не була схожа на ту жінку, якою була раніше. Вона зазнала нелюдських катувань і тепер прагне помститися владі й просить Сергія про допомогу: «Нам помсти треба, а не землі! Ти будеш ватажок, ти будеш перемагати, а я мститись». Проте Данченко не відчуває тієї ненависті, про яку говорить тітка, – усе те «було йому чуже», адже на фронті він був в іншому суспільному континуумі, у якому сформувалися інші світоглядно-ціннісні його орієнтири.

Непрості стосунки головного героя твору В. Підмогильного з оточенням зумовлені і його зовнішньою непривабливістю, яка виразно контрастує з красою його душі: він горбатий від роду, низького зросту, має надто довгі руки, висохлі губи, плескуватий ніс, вузькі хінські очі та ріденьку рослинність. Родичі цуралися Сергія, а однолітки глузували й не приймали його до свого товариства, так і виріс «з думкою, що на цьому світі для нього немає нічого». Відчуваючи власну ізольованість, герой замикається в собі: ще до початку воєнних дій він захопився вченням про буддизм, мріє про Індію, але під час війни живе мріями про повернення до рідного міста, а повернувшись, починає марити Галочкою, своєю двоюрідною сестрою.

В умовах тогочасної дійсності справдитися мріям не вдається. Через війну Сергій вирішує стати літуном, так і не відвідавши Індії. Місто, у якому живуть спогади його юності, перетворилося на руїну, а Галочка виявляється не тією жінкою, про яку він мріяв. Тож утечею від жорстокого й такого чужого йому світу є лише польоти в небо: «Там моя оселя, – гадав він, – а тут я – вигнанець».

В основі авторського осмислення стану відчуженості від суспільства, у якому перебуває герой оповідання «Військовий літун», – модерністичні парадигми ідеї екзистенціалізму. Сергій Данченко, як і герої творів письменників-екзистенціалістів, шукає себе, власну сутність, однак зустрічається лише з жахом непорозуміння, відчаєм, гостро переживає трагедію власного буття. Образ Сергія Данченка є уособленням так званої «внутрішньої» самотності, що виникає як результат суперечності людини з собою й здебільшого є наслідком «зовнішньої», пов'язаної із соціумом. Герой оповідання приходять до висновку, що він – зайвий у тому часі, у якому опинився. Чужими за своїми душевними порухами для нього виявляються рідні люди, бойові товариші, навіть ті, повз яких проходить алеєю: «він раз у раз поминав пари на лавах, придивлявся до них часом з нахабною злістю, часом з таємною покорою перед долею. Марно – він чув чужий шепіт, бачив чужі обійми, одвертався від чужих поцілунків». Мотив чужинності – один із провідних у творах екзистенціалістів.

Сергій Данченко більше сконцентрований на власних роздумах, на переживанні невідповідності між очікуваним і реальністю. Внутрішній стан Сергія Данченка вдало передається письменником через побудований за принципом контрасту опис деталей простору помешкання: «В кімнаті його було порожньо й непривітно. Невеличкий стіл, застелений газетою, стояв коло вікна; на йому купою лежали книжки, що він давно вже прочитав і возив з собою без мети. Сергій не звертав досі уваги на убозтво свого мешкання, а тепер воно вразило його. Він почав згадувати м'які фотелі, широкі канапи, волохаті килими, що затишують ходу, малюнки в масивних рамцях, тропічні рослини, квітки, пахощі, свічада, безкраї паркети й важкі завіси. Нудьга обгортала його

серце». У цьому контексті розкривається зміст назви твору – війна заволоділа життям літуна, стала його сутністю.

Не випадково в інтер'єрі чужої для героя тітчиної кімнати з особистих речей героя залишилися предмети лише його воєнного побуту. Неспроможність Сергія Данченка розлучитися з непотрібними речами є ознакою його зосередженості на минулому й відсутності в нього перспективи пристосуватися до життя в нових соціальних обставинах. Усвідомлюючи безвихідність становища й власну безпорадність, Сергій Данченко підіймається в небо, знаючи, що для посадки палива не вистачить, і розбивається разом із літаком. Підкреслюючи абсурдність учиненого героєм, В. Підмогильний зображує реакцію суспільства на самогубство літуна. Промова, виголошена воєнкомом над труною Сергія Данченка, починається словами: «Окрема смерть для нас тільки подробиця. Бо ми знаємо, що всяке досягнення вимагає жертв, і кожна смерть для нас тільки пам'ятник праці й нова надія».

«Старець»

В оповіданні «Старець» переважає контрастне зображення внутрішнього світу головного героя Тимоша, яке полягає у невідповідності його внутрішнього та зовнішнього життя. Справді, ззовні похмурий, злий, мовчазний і відлюдькуватий каліка-старець Тиміш усередині залишається живою людиною зі своїми почуттями, бажаннями, надіями та мріями, які наповнюють його життя певним сенсом.

Суперечності між внутрішнім і зовнішнім життям Тимоша становлять основну колізію в аналізованому оповіданні, яка стає підвалиною «внутрішнього бунту», що спалахує в душі головного героя. Події, які змальовано в оповіданні «Старець», є наслідком трагічного випадку, що стався з Тимошем три роки тому, після чого життя останнього якісно змінилося. Характер його постає сформованим у часі теперішньому й загалом не має проєкції в майбутнє. Нічого не відомо про минуле Тимоша, його життя до трагедії. Уже на першій сторінці з'являється образ каліки з дерев'яною колодкою замість ноги. Далі автор подає кілька спогадів із життя героя: вихід зі шпиталю і перша спроба просити

милостиню; розкриття ставлення Тимоша до людей і зокрема до старенької бабусі, яка протягом року щодня подавала йому дві копійки; Тиміш і його стосунки з хазяйкою хатини, де він мешкає; стосунки каліки-старця з молоденькою повією Галькою.

Простір в оповіданні обмежений «рогом двух рухливих і людних вулиць», де старець з дня на день жебракує, і квартирою «старої істоти», у якої Тиміш винаймає місце для ночівлі. Розкриття характеру головного героя відбувається насамперед через зображення його вчинків, відтворення думок, характер мовлення, взаємозв'язки з іншими персонажами, які своєрідно відтіняють образ старця, а також через деталі його зовнішності, інтер'єру помешкання. Уже на першій сторінці твору В. Підмогильний різко протиставляє місто, яке сповнене руху, життя, змін, тобто є динамічним образом, і старця, у якого відсутній будь-який рух, життя для нього зупинилося, він байдужий до всього світу, навіть зневажає його. Тобто в цілому образ старця є статичним.

Найбільше вражає ставлення Тимоша до людей: «І до тих, що давали йому гроші, і до тих, що дивилися на нього, але минали, Тиміш ставився однаково: з тупою злістю». Цю злість автор пояснює одним епізодом з життя старця. Він не завжди був таким похмурим, байдужим і злим. У день, коли його випустили зі шпиталю, він зустрів двох людей і «подумав, що нічого довго зволікати і треба зараз же зробити першу спробу», «Тиміш чогось був певний, що ці люди конче дадуть йому грошей, і в глибині душі він навіть надіявся, що вони дадуть багато. Професія старця здалася йому тоді веселою, легкою й безтурботною». Цей наївний оптимізм був умить розвіяний грубою відмовою молодиків, один з яких сказав іншому: «Принципово нічого не давай старцям. Хай держава піклується сама про їх і дає їм притулок». Пекучою образою стисли серце Тимоша ті слова, він обізвався зневажливим словом до одного з молодиків, за що отримав несподіваний удар по щоці й «важко упав на бік». Це було перше й найсильніше морально-психологічне падіння Тимоша, яке розплющило йому очі на його реальне становище в суспільстві, на людську жорстокість, яка раз і назавжди викликала в серці старця тільки одне почуття – «тупої злості». Після цього випадку герой

почав сприймати життя без ілюзій і прикрас, таким, яким воно є насправді.

Ставлення Тимоша до людей змінилося кардинально. Тепер він «ніколи не дякував за допомогу, ніколи не обіцяв молитися за офірника пану Богу. Він просто брав гроші, не дивлячись навіть на людину, котра їх давала, своїми чорними, рухливими, занадто неспокійними очима». У другому епізоді з життя героя він постає як скалічена особистість не тільки зовні, а й усередині, бо зневіра в людей, ненависть до них знаходять у його поведінці свій граничний вияв. До всіх Тиміш ставиться байдуже, ніби не помічає нікого навколо себе. Але «була одна особа, котру Тиміш чекав кожного ранку зі злісним, трошки насмішкуватим презирством... Це була старенька бабуся, яка щодня ходила до церкви, спираючись на ключку, і неодмінно кидала Тимошеві дві копійки». Даючи гроші, бабуся кожного разу промовляла: «Молись же за мене Христу-Спасу і святим його, божий чоловіче. Ох, гріхи мої тяжкі. Молись за рабу божу Катерину». На що «божий чоловік», ховаючи гроші в кишеню, щоразу мав одну зневажливу, сповнену безпричинної злості відповідь: «За дві копійки, та ще й молися за неї. А не діждешся, стара коцюбо!» Незважаючи на таке ставлення до жінки, Тиміш уважав ці дві копійки своїм законним заробітком. Жорстокість і цинізм героя досягли свого апогею, коли одного дня бабуся перестала приходити. Тоді каліка зробив «нелюдський» висновок про те, що вона «подохла», «і був у той день роздратований і злий більш, ніж звичайно». Обурення його охопило не через ймовірну смерть старої жінки, а через те, що він більше не отримає свого невеликого заробітку.

На творенні образу Тимоша, безперечно, позначився відчутний вплив екзистенціалізму. Старець постає як невід'ємна частина суспільного організму, яка хоч і перебуває «на периферії» (фактично Тиміш належить до покидьків суспільства), але посідає свою чітко визначену нішу в соціумі. Недарма В. Підмогильний кілька разів підкреслює в оповіданні, що старцювання – це «професія» Тимоша, за неї він отримує «заробітний мінімум», вона сповнює його життя бодай якимось змістом і дає йому засоби для існування.

Крім того, головний герой має мету: він збирає гроші, щоб «купити кохання» повії Гальки. Ця мрія фактично тримає його в цьому світі. Тут спостерігаємо певну невідповідність між зовнішньою статикою образу Тимоша й внутрішньою динамікою розвитку його особистості. Утративши можливість рухатися фізично, його потреба до руху перемістилася у внутрішній, духовний світ. Зовні його неможливо помітити, і все ж за допомогою художньої деталі ще на початку оповідання в описі зовнішності Тимоша автор акцентує на внутрішньому житті героя: очі старця «чорні, рухливі і занадто неспокійні». Наприкінці твору ми розуміємо, що не таким уже й спокійним було це споглядання Тимоша, зовсім не байдужим він виявився до кохання, бо, як кожна людина, він, хоч і каліка, не був позбавлений почуттів. Здавалося б, беззмістовне й одноманітне життя Тимоша, що є екзистенційним «буттям для смерті», давно втратило яскравість духовного світу. Існування героя зводилося до послідовного замкнутого кола дій: жебрання для сплати грошей за житло та харчі, щоб вижити. Коли у творі з'являється образ повії Гальки, яка є повною протилежністю Тимоша, бо вона «молода, опасиста і вродлива» (письменник ці епітети вживає двічі для характеристики зовнішності молодої жінки, щоб підкреслити її протилежність до образу Тимоша).

Автор фіксує зміну внутрішнього стану головного героя. Тиміш уже давно бажає фізично оволодіти Галькою, виявити їй свої почуття, але він боїться це зробити, боїться, що вона відмовить каліці. Коли Тиміш нарешті зізнається у своїх почуттях, то сам «хаос, вогонь і безглузде бажання міцного тіла виштовхують з душі його слова, повні страшної туги, надії, радості й страждання». Навіть сам герой відчуває протиріччя між своїм зовнішнім і внутрішнім життям, що знаходить вияв у передачі відчуття страху зізнання Гальці у своєму коханні: Тиміш підсвідомо, інтуїтивно відчуває, що для Гальки він не що інше, як «покидьок суспільства». Проте в день зізнання слова його «важко злітали з вуст, немов раніше він виковував їх у душі своїй з важкого металу, й тоді вже викидав, і вони, дуже й дзвінко лунали по хатині. – Переночуй зо мною».

Від такої дивної та зухвалої пропозиції Галька не просто відразу відмовилася – вона «аж остовпіла від несподіванки і образу.

Їй, котрій пишні, багаті пани платять по карбованцю й більше іноді, – каліка-старець з подряпаним обличчям сміє отак казати?!» Почуття Тимоша до цієї жінки є чистими та щирими. Він навіть пропонує їй звінчатися з ним: «...мені ще тридцяти п'яти немає... Я ще молодий», – говорить він, але ці слова звучали зовсім непереконливо, бо каліцтво додає йому значно більше віку, аніж колись могла б дати сивина у волоссі.

Пропозиція Тимоша одружитися викликає в зухвалої повії тільки сміх, який боляче ранив героя. Він розуміє, що лишається тільки один вихід здійснити свою давню і єдину мрію, і говорить Гальці: «Я заплачу тобі... як всі...» Проте й цій надії не судилося здійснитися. Мов пекучим вогнем пройняли серце Тимоша байдужі, цинічні слова повії: «Добре. Я зо всіх беру по карбованцю, а як ти каліка, то давай троячку». Ці слова «батоном різонули душу й серце Тимоша». Більшою образи з вуст бажаної жінки годі було й почути. У пориві ненависті він починає душити Гальку. Дивом вона виривається із цих смертельних обіймів і, недовго думаючи, мстить за таке поводження – бере костура Тимоша, що слугував йому замість одятої ноги, і починає несамовито бити бідолашного каліку.

Фінал оповідання залишається відкритим. Ми не знаємо, що сталося з Тимошем після цієї доленосної для нього події, але здогадуємося, що, вочевидь, життя старця досягло свого завершення. Це типова для екзистенційного твору розв'язка. Єдина мрія, що гріла душу героя з дня на день, запалювала її «вогнем» життя й тримала в цьому жорстокому, потворному світі, який урешті-решт зробив потвору й із самого Тимоша, ця мрія вже ніколи не здійсниться. Коли Галька б'є каліку, він затуляє лице руками і лежить мовчки, спокійно, не ворущаючись, і тепер йому дійсно байдуже, що буде далі. Його існування, яке було екзистенціалістським «буттям для смерті», досягло свого логічного кінця. Немає більше за що триматися, кінець усьому, і єдиний вихід із ситуації, що склалася так трагічно, – смерть. Фінал оповідання розімкнений, крапки над «і» повинні поставити самі читачі, яких таким чином автор залучає до співтворчості.

Провідні теми творчості:

- революція та громадянська війна, доля народу і окремої людини («Третя революція», цикл «Повстанці»);
- голод, розруха в післявоєнні роки («Син», «Проблема хліба», «Собака» та ін.); ➤ становище інтелігенції в післяреволюційний період («Історія пані Івги», «Сонце сходить» та ін.);
- проблема співвідношення міста і села, селянської молоді, розбурханої революцією («Місто»);
- боротьба в людській натурі моралі та інстинктів; свідомого та підсвідомого («Ваня», «Старець» та ін.).

Питання для самоконтролю

1. Що таке екзистенціалізм? Які риси екзистенціалізму наявні в оповіданнях В. Підмогильного?
2. Скільки було років письменнику, коли вийшла його перша книга. Як вона називалася? Як цю назву можна потрактувати?
3. Яких усесвітньо відомих авторів перекладав В. Підмогильний? Як вони вплинули на його творчість?
4. Членом якого літературного угруповання в Києві був В. Підмогильний?
5. Окресліть два етапи перекладацької діяльності В. Підмогильного.
6. Хто з українських письменників вплинув на становлення Підмогильного?
7. Чому роман «Місто» називали антирадянським?
8. У яких оповіданнях автор порушує проблему відчуження людини?
9. У яких оповіданнях автор порушує проблему збереження в людини людського?

10. У яких оповіданнях автор порушує проблему голоду 1921-1923 р.

11. У яких оповіданнях автор порушує тему міста та його впливу на людину?

12. Як автор розкриває екзистенціальний мотив страху в оповіданні «Ваня»?

13. Як автор розкриває внутрішній світ Сергія Данченка («Військовий літун»)?

14. У чому полягає контрастність внутрішнього та зовнішнього життя Тимоша («Старець»).

Семінарське заняття

Епоха Миколи Куліша в історії української драми

План

1. Микола Куліш – самотній і неповторний.
2. Особливості модерного театру «Березиль».
3. Драматургія письменника:
 - трагікомедія «Народний Малахій»: політичний резонанс п'єси; жанрово-стильова синкретичність твору;
 - драма «Патетична соната» як твір-сповідь: історія створення; специфіка жанру; особливості композиції; вертепна побудова драми; система образів; роль Великоднього циклу, музики та християнської символіки;
 - п'єса «Маклена Граса»: історія написання твору; катастрофічні тенденції; роль поліфункціональної деталі.

Література

1. Агеєва В. Апологія модерну: обрис віку: статті та есеї. Київ : Грані-Т, 2011. 408 с.
2. Архів Розстріляного Відродження: матеріали архівно-слідчих справ українських письменників 1920 – 1930-х років / Упоряд., передм., прим. та комент. Олександра й Леоніда Ушкалових. Київ: Смолоскип, 2010. 456 с.
3. Бернадська Н. Українська література ХХ століття. Київ: Знання-Прес, 2006.
4. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки. Київ: Смолоскип, 2006.
5. Гончар О. Чим живемо: На шляхах до українського Відродження. Київ, 1993.
6. Грушевський М. Історія української літератури. Київ: Либідь, 1993, I: 386, II: 261, III: 282 с.
7. Єрмакова Н. П. Березільська культура: Історія, досвід. Київ, Фенікс, 2012.
8. Жулинський М. Із забуття – в безсмертя (Сторінки призабутої спадщини). Київ, 1990. С. 4-24

9. Історія української літератури. ХХ століття. У 2 кн. 1-90 Кн. 1.: 1910-1930-ті роки: навч. посібник / *За ред. В. Г. Дончика*. Київ: Либідь, 1993. 784 с
10. Лавріненко Ю. Розстріляне відродження. Антологія 1917-1933. Київ: Смолоскип, 2004.
11. Лисенко І.М. Поетика драматургії Миколи Куліша : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. Харків, 2006. 19 с.
12. Мудрак М. Нова генерація і мистецький модернізм в Україні»: монографія. Київ, 2018.
13. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ: Либідь, 1999. 447 с.
14. Розстріляне відродження: Антологія 1917 – 1933: Поезія – проза драма – есей / *Упорядкув., передм., післям. Ю. Лавріненка; Післям. Є. Сверстюка*. Київ: Смолоскип, 2008. 976 с.
15. Смолич Ю. К. Твори: У 8 тт. Т. 7. : Розповіді про неспокій / *Упоряд. О. Смолич; Приміт. К. Волинського*. Київ: Дніпро, 1986. 702 с.
16. Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ століття (в чотирьох книгах). Київ:Аконіт, 2003.
17. Ушкалов Л. Що таке українська література: есеї. Львів: Видавництво Старого Лева, 2015. 352 с.
18. Шевельов Ю. Вибрані праці: У 2 кн. Кн. II. Літературознавство / *Упоряд. І. Дзюба*. 2-е вид. Київ: Вид. дім Києво-Могилянська академія, 2009. 1151 с.
19. Шерех Ю. «Шоста симфонія» Миколи Куліша / *Куліш М. Твори: В двох томах – Т.2. – Київ, 1990.*

Завдання для самостійної роботи

1. Випишіть алюзії з драми «Народний Малахій». Підтвердіть їх цитатами.
2. Охарактеризуйте персонажі та ідеї, що вони представляють: Ілько, Марина, Ступай-Ступаненко (драма «Патетична соната»).

3. Окресліть асоціативне поле лексеми *безнадія* в драмі «Маклена Граса».

Теоретична база лекції

Психологічна драма зображує конфлікти особистості й суспільства крізь призму людських емоцій і чуттєвих переживань. На перший план виходить внутрішній світ героїв, їх інтимний простір, що формує їхні вчинки. Дії героїв у психологічній драмі зазвичай знаходять своє психологічне пояснення та мотиви.

Театр абсурду, або драма абсурду – абсурдистський напрям у західноєвропейській драматургії й театрі, який виник у середині ХХ століття. В абсурдистських п'єсах світ зображений як безглузде, позбавлене логіки накопичення фактів, учинків, слів і доль.

Антиутопія – зображення в художній літературі чи кінематографії небезпечних наслідків, пов'язаних із експериментами над людством задля його «поліпшення», певних, часто принадливих, соціальних ідеалів; антитеза утопії.

Екзистенціалізм – напрям у філософії ХХ століття, що позиціонує та досліджує людину як унікальну духовну істоту, що здатна до вибору власної долі. Основним проявом екзистенції є свобода, яка визначається як відповідальність за результат свого вибору. Течія в філософії, що сформувалася в Європі у ХІХ – ХХ ст. Основним положенням екзистенціалізму є постулат: екзистенція (існування) переує есенції (сутності). У художніх творах екзистенціалісти прагнуть збагнути справжні причини трагічної невлаштованості людського життя.

Трагікомедія – вид драматичних творів, які мають ознаку як трагедії, так і комедії. Трагікомічне світобачення, що лежить в основі трагікомедії, пов'язане з відчуттям відносності наявних критеріїв життя, абсурдності буття, відмовою від моральних абсолютів, непевності в духовних цінностях. Трагікомедія характеризується насамперед тим, що водночас трагічно та комічно вияскравлює одні й ті самі явища, при цьому трагічне та комічне взаємно посилюються, а співчуття автора до одного персонажа суперечить співчуттю до іншого.

Есхатологічна література – це літературні твори, написані під впливом вчення про кінець світу й потойбічне життя людини.

Фарс в літературі – характерні неправдоподібні парадоксальні ситуації, численні перебільшення, помилки визначення ідентичності особи, гра слів та вербальний гумор, фізичний гумор, зумисне використання абсурду та сильно стилізовані постанови.

Трагічний стосується трагедії – загальнонародного чи особистого великого горя, нещастя, спричиненого гострим непримиренним конфліктом, нещасним випадком; який виражає тяжкий душевний стан тощо; рідше також – пов'язаний з трагедійною драматургією: трагічний випадок, трагічний конфлікт, трагічний погляд, трагічне видовище, трагічна драма, трагічний актор.

Трагедійний переважно пов'язаний з драматургією, яка зображує напружену й складну колізію, загальнолюдську чи особисту катастрофу, що зазвичай закінчується загибеллю героя чи героїв; який пише трагедію або грає в таких драмах: трагедійний жанр, трагедійний образ, трагедійний пафос, трагедійний репертуар, трагедійна ситуація, трагедійний актор, трагедійний драматург.

Цікаві факти про Миколу Куліша

1. Микола Куліш народився в сім'ї наймитів, тому з п'яти років теж наймитував. Коли померла мати, батько одружився вдруге й почав пиячити. У цей час учитель церковно-парафіяльної школи Володимир Пилипович Губенко, помітивши неабиякі здібності Миколи, вирішив зібрати гроші для його подальшого навчання. 100 зібраних карбованців дозволили продовжити хлопцеві навчання в Олешківському училищі.

2. Зі своєю майбутньою дружиною Микола Куліш познайомився на квартирі свого гімназійного приятеля Всеволода Невелля.

3. Під час Першої світової війни пізнав усі складнощі фронтового життя – отримав поранення, контузію.

4. Він кілька разів потрапляв за ґрати через більшовицькі погляди, а 1919 року сформував Дніпровський селянський полк,

походи якого відтворив у своєму романі «Вершники» Юрій Яновський, а сам Микола Куліш став прототипом головного героя Данила Чабана. Полк брав участь у боях проти денікінців.

5. 1926 року М. Куліш очолив літературну організацію ВАПЛІТЕ (Вільна академія пролетарської літератури), редагував її журнал. Також був редактором «Пролітфронту» і «Літературного ярмарку». Тісно співпрацював з Миколою Хвильовим, а з талановитим режисером Лесем Курбасом створив новий український театр.

6. Літературною діяльністю Микола Куліш займався все своє життя: проживши 44 роки, 30 з них він писав, причому навіть перебуваючи на засланні. Тексти першого та останнього творів письменника – відповідно «На рыбной ловле» та «Такі» – були вилучені в Миколи Куліша під час арешту, тому вважаються втраченими.

Цікаві факти про Леся Курбаса

1. Леся Курбас, справжнє ім'я якого Олександр-Зенон, народився в містечку Самбір у родині акторів галицького театру Степана та Ванди Курбасів. До речі, Курбас – це сценічне прізвище, а справжнє Яновичі.

2. Леся Курбас стріляв собі в серце через нещасливе кохання. З кулею в грудях прожив до кінця життя.

3. Знав вісім мов та займався літературними перекладами.

4. Перший у радянському театрі отримав театральну медаль Парижа.

5. Увів до обов'язкового акторського вишколу акробатику та спорт.

6. Заснував шість театрів: перший український стаціонарний професійний у Тернополі, «Молодий театр», перший театр Української Радянської республіки ім. Шевченка, Державну українську музичну драму, «Кийдрамте» – Київський драматичний театр, мистецьке об'єднання «Березіль», театр політичних в'язнів на Соловках.

7. Про Леся Курбаса казали, що він міг поставити на сцені навіть таблицю множення.

Інструктивно-методичні матеріали

1. Микола Куліш – самотній і неповторний.

Навесні 1926 р. Микола Куліш зізнався своїй Ладущі – заміжній Олімпіаді Костянтинівні Корнєєвій-Масловій, з якою другий рік тривав – здебільшого епістолярний – роман: «Я думаю, що легше написати любовний лист, важче писати (у порядку послідовності):

1. Записку про самогубство,
2. Вірш,
3. Драму,
4. Роман,
5. Резолюцію (це – для мене),

6. І, нарешті, буквар. Нічого важчого нема, як написати буквар. «Маша миє Мишу, Миша миє Машу»».

Упродовж 45-річного життя геній модерної української драми спробував себе в усіх перерахованих жанрах, окрім записки про самогубство. На жаль, мав місце ще один жанр – табірні покайні листи, але тоді Микола Гурович ще навіть не здогадувався, що доведеться і їх писати. Микола Куліш здебільшого відомий як драматург, який створив добрий десяток овіяних світовою славою п'єс: «97», «Комуна в степах», «Хулій Хурина» «Отак загинув Гуска», «Зона», «Закут», «Народний Малахій», «Мина Мазайло», «Патетична соната», «Маклена Граса», «Прощай, село», «Поворот Марка», «Вічний бунт».

Визначаючи місце драматурга в сучасній українській літературі у літературознавчій розвідці «Трагізм долі митця (Миколи Куліша)» Юрій Смолич (1900-1976) написав: «Куліш-драматург був талант світового масштабу. Не буду шукати небезпечних аналогій в класиці – між Шекспіром і Шиллером, або Мольєром і Бомарше, але в сучасній йому радянській драматургії він не мав собі рівних, а з того, що ми знали про тогочасну драматургію за рубежем, рівняти Куліша можна було хіба що з Луїджі Піранделло (італійський драматург, лауреат Нобелівської премії з літератури 1934 р. «за творчу сміливість і винахідливість у відродженні драматургічного і сценічного мистецтва»).

Самобутній український драматург, яскравий представник Розстріляного Відродження Микола Гурович Куліш народився 6 (18) грудня 1892 р. у селі Дніпровського повіту Таврійської губернії у бідній селянській родині. Сталося це на зимового Миколая, покровителя моряків і торговців, якого у Таврії особливо шанували. Дитячі враження – доволі стисло – Микола Куліш узагальнив у відомій рукописній автобіографії, викладеній 21 квітня 1921 р. російською мовою. «Всю гіркоту підневільного життя батько Гурій старався заглушити горілкою». Яке майбутнє чекало Миколку, наймитів син бачив кожен Божий день: зневага, розпач, оковита. Бува, не з п'яти років хлоп'я пішло у люди. Заможні селяни наймали малого нянькою, свинопасом і гуртівником біля телят. Так хлопчик звикав до самотності, необхідної, аби досконало опанувати науку покладатися виключно на себе. Звідси в справжнього митця беруться типові риси вдачі – наполегливість та впертість.

Мати, станова козачка Уляна, проста неписьменна селянка з Полтавщини, уміла розмальовувати хати, за що їй добре платили. Дар оповідача син також перейняв від неї. На жаль, померла Уляна зарано – 1906 р., полишивши чоловікові-удівцю, окрім 13-річного сина, ще двох малих дочок – Ликеру та Явдоху: шести і одного року від народження. Аби дати раду дітям та злидням, Гурій Куліш одружився удруге.

Яким синові запам'яталося дитинство в родині двох «безкінних» наймитів, які поневірялись у порожній халупі із цвілими стінами та битим посудом: «Початок мого дитинства – самотність у хаті й схильність до блукання. Базар вабив недогризками, ярмарок – каруселями, церква – процесіями та хоровим співом; весілля – своїми обрядами і музикою; похорони – поминанням й бубликами, та ще й те, що на похоронах мене не били».

Від 1901 р. Миколка Куліш навчався в чотирикласній церковно-парафіяльній школі, де виявив себе здібним школярем, тож по закінченні отримав похвальний лист. Місцеві інтелігенти таких дітей у народній школі зроду не бачили. Особливо вразився сільський вчитель Володимир Пилипович Губенко, який усіяко переконував батьків школярика в прихованих талантах вихованця. Деякий час хлопчик навіть жив у родині педагога, доглядав малечу,

допомагав по господарству. Під проводом сільського вчителя односельці зібрали кошти для Миколки – 100 рублів, одягом забезпечили, аби той продовжив освіту. Аби на початку ХХ століття в економії заробити сто рублів, дорослому українцю треба було тричотири сезони тяжко працювати.

Отож, стелилася Миколі дорога в Олешки (1928-2016 рр. – Цюрупинськ). На середньовічних італійських мапах гирло Дніпра називалос Олешшя. Торговельне місто із такою назвою слугувало опорним пунктом Київської Русі в нижній течії Дніпра, через який пролягав торговельний шлях із Києва до Візантії та Подністров'я. То давній топонім. У порівнянні з Чаплинкою, Олешки мали потужний історичний бекграунд – 1711 р. тут зародилась і форпостом Гетьманщини існувала до 1734 р. Олешківська Січ. Як для Лівобережної України, то було величезне місто. Тут працювало 16 магазинів, щорічно вирували три ярмарки.

Отже, такий собі «Ломоносов із Чаплинки» закинув на плечі полотняну торбинку, яку мати Уляна збрала в далеку путь: сорочина, штанці на перемену, окраєць хліб та позичений шмат сала, – і вирушив у путь. Почвалав він у науку. Хоч надворі спека стояла, але був у суконній жакетці та чоботях, бо зимувати мав десь у чужих краях.

У перший же день перебування в Олешках, що розташоване навпроти Херсона – через річки Дніпро і Конку, по обіді, на розторжі сталася пригода, про яку пригадував колишній співкласник М.Г.Куліша Антон Федорович Алейников: «Невисокого на зростом, худорлявого Куліша привела до хати наша мати. Вона помітила хлопчика на Базарному майдані в передвечір'я і, довідавшись із розпитувань, що йому ніде зупинитися, привела додому. Усією родиною, дев'ять душ, ми жили в одній великій кімнаті, спали на долівці, тоді як малому Кулішеві виділили житлову площу на печі й запнули фіранкою». Нічим не прикметна хата Алейникових, на вулиці Міщанській (нині – вул. Самарця), де школярик так і лишився жити, – кажуть, збереглася й донині. Відчуваючи вдячність із присмаком довіри, у вересні 1905 р. Микола Куліш потрапив до Олешківського чотирикласного повітового училища. Характер виявив уже впродовж першого року. Мав підліток категоричну вдачу

та виразні лідерські якості. Невдовзі навколо Каляви – шкільне прізвисько Куліша – згуртувалась критично налаштована ватага, а той, знай, розвивав нові талани: захопився музикою, літературою, із ровесників створив драматичний гурток, а сам узявся писати для аматорської трупи репертуар.

Стосунки з керівництвом Олешківського училища зіпсувалися, коли стало відомо, що другокласник, «отой знехтуваний плебей» вивчив програму РСДПР. Кілька разів третьокласника відраховували з училища, як літератор сам зазначив з автобіографії «за організацію кружков молодежи и непочтение к начальству». Усе, як вважали дорослі, – через оті клятві книжки, що замакітрили підлітку голову. Жодної бібліотеки Микола не обминав, а в 14 років залюбки міг балакати з дорослими про новітні досягнення світової літератури. Невдовзі додому з війська повернувся старший син Алейникових. Належало злізти з чужого запічка й честь знати. Протримавшись дві зими, повсякчас підробляючи де лише можна: на базарі, на пристані, у рибалок і таке інше, – Микола Куліш усе-таки опинився на безгрошів'ї, без даху над головою. У повітових Олешках сто рублів розтанули наче дим.

Та доля звела самородка з іншою благодійницею. Нею стала Віра Іванівна Панкєєва, дружина відомого місцевого мецената, знаного в повіті земського діяча М.М.Панкєєва. Саме вона допомогла закінчити училище здібному хлопцю з Чаплінки, а потім талантом усіляко опікувалася. Розумному підлітку довелося переступити через власну погордість і змиритись із тим, що вготувала доля.

Помешкання на подальший навчальний рік школяр знайшов у місцевій богадільні, що тулилася (чи не символічно?) до будинку місцевої в'язниці. Так, велося принизливо, але бодай якісь харчі та дах над головою. Стриманий гонор дозволив 1908 р. закінчити повітове училище. Після сатиричних віршів, написаних до дня народження опікунки закладу, першої в Олешках старої карги, пані Софії Ліснобродської, притулок для убогих Калява вимушено залишив. «Ціле літо жив повітрям, почергово ночуючи у добрих людей».

Одним із привітливих господарів став шкільний товариш Михайло Перерва, дружба з яким тривала довгі роки. Звісно, підтримувала свого протеже й Віра Іванівна Панкєєва, допомагали молоді вчителі, які клопоталися Миколиним вступом до Олешківської чоловічої гімназії, що як приватний п'ятикласний навчальний заклад товариства «Освіта» був, звісно, платним. За сприяння благодійниці кошти на продовження освіти знайшлися в добродійному товаристві, тоді як заробляти на хліб довелося ото самотужки,насамперед – репетиторством.

Олешки, столиця Дніпровського повіту Таврійської губернії, стали тим місцем, де новоспеченого гімназиста Миколу Куліша осяяло натхнення та спонукало взятися за перо. Хлюпнули перші аматорські твори: сатиричні вірші, фейлетони, епіграми. Вони оздобили сторінки учнівських альманахів «Наша жизнь», «Колючка», «Стрела», «Веселое язичество» («Братина»). Ідейним натхненником саморобних видань та незмінним редактором під псевдонімом Гурій Коняга виступав сам учень, манеру письма якого відтоді завжди пізнавали.

Окрім Миколи Куліша, ентузіастів, які випускали часопис «Наша жизнь», була неповна жменька: у майбутньому письменник, перекладач та вірний друг Іван Дніпровський (справжнє прізвище – Шевченко; 1895-1934), який, окрім тритомника, по собі залишив чимало спогадів про драматурга, Всеволод Невелль та ще двійко співучнів. Вечорами вони тиражували журнал, від руки переписуючи текст, копіюючи малюнки та карикатури. Кожен – по 10-15 примірників, а то й більше. Хоча коштував (!!!) учнівський часопис 10 копійок, однак купували видання охоче. Популярністю серед учнівської молоді й міської інтелігенції користувалися публікації, у яких гостро висміювалося міщанство, повітова бюрократія.

Саме Олешки розбудили в Миколи Кулішеві драматурга. Саме тут 1913 р. російською мовою виникла перша п'єса – «На рыбной ловле», що, перероблена українською, 1925 р. перетворилася на веселий фарс із життя міщан «Отак загинув Гуска». Драматургія – то мистецтво трансформації слова в події, а вчинків – у повчальні історії.

Попри бунтарський характер, 1908 р. Миколі Кулішеві пощастило продовжити навчання. Хлопець вступив до Олешківської чоловічої гімназії. Змінивши в містечку не одну адресу, деякий час поживши у шкільного товариша Михайла Перерви, на вулиці Парафіяльній, – від 1911 р. гімназист опинився в будинку на шість кімнат, що стояв на вулиці Криловській, 93. Помешкання і столування за 15 рублів на місяць запропонував співучень Всеволод Невелль, співвидавець численних рукописних альманахів. Був одноліток нащадком англійського морського інженера, покликаного в Росію ледь не за часів Петра I. Ясна річ, квартирант не міг не познайомитися з товаришевою сестрою – невисокою, світлокосою та зеленоокою Тосею – Антоніною Іллівною Невелль, яка в майбутньому стане його дружиною.

За примхою долі син наймита потрапив в інший світ – загадковий і чужий: матір, Поліну Василівну, тут звали татан, виказували благородні манери, мали нахил до музики, вечорами за роялем демонстрували виконавську майстерність, а ще – накрохмалені скатертини, виделки з ножами. У Невеллів навіть молилися по-французьки, хоча господарство вели із таврійською безпечальністю. Майбутній письменник має пожити в різних верствах, аби за літературним столом, граючи, переселятись у будь-який із уявних персонажів.

У родині покійного секретаря Олешківської міської управи Іллі Всеволодовича Невелля мешкали два гімназисти, але тільки наймитів син мав на господарів вплив. Так, хазяї вільно спілкувалися французькою, хазяї мали вишукані манери, тонко відчували музику, були самобутніми виконавцями, але саме він, свинопас із Чаплинки, із них створив, як і личить драматургові, – ансамбль.

Під орудою Миколи Куліша нащадки англійського морського інженера, яскраві індивідуалісти Невеллі зібрались у камерний оркестр на вісім музикантів: перша скрипка і диригент Микола, піаніно – Євген, віолончель – Всеволод, скрипка – Коля, брати Федорови, Жорж і Петя, та ще двоє гімназистів – скрипки. Оскільки будинок стояв у глибині обійстя, літніми вечорами на вулиці Криловській юрбився натовп із числа охочих послухати дармові концерти безсмертної класики. На свята взагалі відбувалися гранд-

концерти! Тоді Тося сідала за друге піаніно, а її сестри – Ніна й Олімпіада, дуетом виконували знані ідилічні романси: «Вже вечір» Петра Чайковського, «Чи чули ви за гаєм спів нічний» Антона Рубінштейна, «Гірські вершини» Олександра Варламова, «Квиління чайки білосніжної» Григорія Свиридова.

Вплив відбувався двосторонній. В інтелігентному середовищі поволі розкривався й гімназист. Спочатку тихенько, а згодом гучніше взявся співати сам Микола Куліш. Більше не соромився юнак свого тонкого голосу, високого альту. Утім, саме майбутній драматург наблизив аристократичний оркестр до народу за парканом, запропонувавши в репертуар українські мінорні романси: «Плавай, плавай, лебедонько» на слова Тараса Шевченка та «Місяцю, князю» Івана Франка, – а потім навіть симфонічно оздоблені народні пісні: «Ой горе тій чайці-небозі», авторство якої історики найчастіше приписують гетьманові Мазепі.

З'явилися й перші гонорари, коли Миколі Кулішу надійшла пропозиція працювати «за їжу». Музичні вечори у Невеллів привернули увагу директорки Олешківської жіночої гімназії, відкритої за сприяння місцевого добродійника О.О.Фальц-Фейна. Почувши оркестр, Ганна Степанівна Народоставська зробила пропозицію, від якої майбутній драматург не відмовився. То був гарний досвід – під багатьма кутами зору. Як пригадувала у мемуарах Антоніна Невелль-Куліш: «Його запросила директорка і власниця жіночої гімназії на диригента гімназійного хору, а за це запропонувала в себе обіди. Микола погодився. Він любив спів і музику, до того ж щоденні обіди дуже влаштовували. Тривало це недовго. Коли він приходив обідати до директорки, її мама садовила гостя за окремих стіл і ставила лише одну страву. Якось побачила це Народоставська й зауважила матері – це ж бо безплатний учитель співу. На це стара відповіла: «Ах, Анечка, что ты волнуешься, он же хохол!» Почув це Микола Куліш і розреготався. Більше у Народоставських й ноги його не було, а ось та запопадлива стара карга послужила прототипом вчительки «правильних проізношень» Баронової-Козино в трагікомедії «Мина Мазайло» (1929), що була високо оцінена, зокрема Миколою Хвильовим та Остапом Вишнею.

Навчання в Олешківській чоловічій гімназії закінчити не вдалося – 1913 р. заклад закрили, коли до випускних іспитів Миколі Кулішеві залишалося зовсім нічого. Аби продовжити освіту в університеті, необхідно було здобути атестат зрілості, а значить – в іншому закладі складати повноцінні іспити. Основною проблемою знову вигулькнули гроші: на дорогу, на прожиття, на екзамен. Тож на ціле літо Микола Куліш влаштувався до багатого родича готувати панича до сільськогосподарської школи. Коли потрібна сума назбиралася, вони з Іваном Дніпровським та Михайлом Перервою через Одесу вирушили екстерном скласти іспити за сьомий клас: спочатку, невдало – у Херсоні, потім – аж у Поті, Кавказ. Дорогою мандрівники перехворіли на гарячку. Урешті-решт товариші зрізалися, а син наймита витримав.

В Олешках на нього чекали нові випробування. Стурбована занадто приязними стосунками молодшої дочки та квартиранта, Поліна Василівна відмовила Миколі в проживанні. Довелося змиритися, тим паче, що улітку 1914 р. в Одесі його прийняли на історико-філологічний факультет Новоросійського університету.

У той рік багато що сталося вперше. З дворянського гнізда з речами його виставили на вулицю. Юнак опинився в студентах. Нарешті, Микола Куліш набув перший театральний досвід, зігравши в аматорському гуртку роль сердитого жениха із твердим характером – Яєшні, в п'єсі «Одруження» за мотивами повісті Миколи Гоголя. Подальші плани зрежисувала Перша світова війна. Замість студентського картуза, у Херсонському запасному полку довелося носити солдатський кашкет. Сумуючи за коханою, він зважився на доволі ризикований вчинок. Залишивши розташування частини, вояк дременував у село Єлизавотівку Лисаветівської волості Новомосковського повіту, куди вчителювати вирушила Антоніна Невелль. Марш-кидок до коханої – за 72 версти від казарми – перетворився на п'ятидобову відсутність, що загрожувало гауптвахтою, трибуналом і мінімум штрафною ротою. Коли полковник вислухав історію українських Ромео і Джульєтти, то лише усміхнувся та послав тямущого дезертира місяць чистити клозети, а за тиждень – звільнив. Згодом солдата строкової служби

перевели у добровольці та послали вчитися в 1-у Одеську школу прапорщиків.

За законами драматургії, у другій дії персонажі часто міняються місцями. На початку 1915 р. Тося приїхала в Олешки, а вдома її зустрів красень-юнкер! У пошитому за фігурою мундирі, підтягнутий, елегантний Микола Куліш виглядав завидним нареченим. Гідним дочки визнала молодого офіцера й Поліна Василівна Невелль. Успішно закінчивши школу прапорщиків, діставши направлення та налагодивши побут у Харкові, юнак забрав до себе й майбутню тещу, прийняв доброзичливо, а вирушаючи на нове місце служби – у Смоленськ, Микола Куліш викликав до себе Антоніну, навіть на дорогу сільській вчительці вислав гроші.

3 (15) квітня 1915 р. у смоленській церкві Івана Златоустого вони з зеленоокою шатенкою Тосею Невелль, старшою від нареченого на один рік, повінчалися. І миттєво молодий на місяць заgrimів на гауптвахту. Справа в тім, що коли прапорщик звернувся із письмовим проханням до начальства, аби одружитися, 22-річному офіцеру відмовили у дозволі на шлюб. По-перше, йому ще не виповнилося 23 роки, по-друге – молодий офіцер не мав ані 5000 рублів посагу, ані маєткового цензу. Така непокора зазвичай каралася відправленням на фронт. Утім, його полковник, який симпатизував Миколі Кулішеві, вирішив не псувати йому медовий місяць.

У тому шлюбі народилося двійко дітей: 24 лютого (7 березня) 1916 р. – дочка Ольга, чия гра на фортепіано наштовхнула батька на ідею п'єси «Патетична соната»(1929), а 10 (23) липня 1917 р. – син Володимир. Так, на музиці Микола Куліш прекрасно розумівся: сам грав на скрипці, мандоліні й геліконі. Тим часом безжурне подружнє життя тривало п'ять місяців, потім чоловік занудьгував, розбентежився. Легкому на підйом Миколі Кулішеві закортіло піти на війну, тож добровольцем він рушив на фронт.

На території Галичини й Литви роки Першої світової війни підірвали здоров'я майбутнього драматурга: воював він півротним командиром, на передовій дістав важке поранення, потім – друге у голову, із контузією, зазнав глибокої депресії, що вплинула на світоглядний злам царського офіцера. Під час Лютневої революції

1917 р. штабс-капітан Микола Куліш одним із перших у 224-му Юхновському піхотному полку став на бік більшовиків, пов'язуючи з соціалізмом щирі сподівання на побудову в Україні справедливого суспільства вільних людей. На щастя, з фронтів Першої світової війни він додому повернувся живим.

На початку 1918 г. Миколу Гуровича містяни обрали першим головою Олешківського міського виконкому Ради робітничих, селянських і солдатських депутатів; засукавши рукави, він організував «Просвіту» та написав українську абетку для дорослих – «Первинку». Як молодий державник, Куліш замірився перебудувати в'язницю в Олешках на побутові майстерні, але в травні 1918 р. прийшли німці з гетьманцями Павла Скоропадського, тож з липня до листопада червоного офіцера запроторили до тієї самої буцегарні. Куліш упорядкував тюремну бібліотеку, а потім складав українсько-російський словник.

Далі Олешки стали петлюрівськими. Микола Куліш вийшов на волю, поставивши умову представникам Директорії УНР: нікого не арештовувати, а для підтримки ладу в місті утворити Колегію – із місцевих депутатів та петлюрівців. Коли у травні 1919 р. в Олешки знову зайшли більшовицькі загони, колишнього миротворця обрали до повітового виконкому, а потім поставили завідувачем відділу народної освіти. Затим як начальник штабу Микола Куліш сформував Перший селянський радянський Дніпровський полк – чотири тисячі багнетів, що став на бік Червоної Армії та відстоював привласнені більшовиками Херсон та Миколаїв у боях з денікінцями. Потім офіцера призначили начальником штабу групи військ Херсонського та Дніпровського повітових військкоматів. Додому армієць повернувся лише наприкінці 1920 р., тоді ж, – казали, свідомо, – став комуністом. Щоправда, дружина Антоніна Іллівна Невелль інші спогади залишила: «Як велику почесь, піднесли Миколі партійний квиток, від якого тоді ніхто не мав права відмовлятися. Все пізніше життя він був в'язнем цього партійного квитка».

Письменник із безпросвітних злиднів (син наймита) – через творчу зрілість, як колишній штабс-капітан царської армії, прямував

на територію свободи, але опинився в поколінні Розстріляного Відродження (термін Юрія Лавріненка).

Більшовики почали з ідеологічних маневрів, а закінчили планами із розстрілів. У майві суперечливих історичних подій майбутній драматург не встигав стежити за персонажами. В оновленій Україні раптом усі виявилися без вини винуватими, адже перемога соціалізму в одній, окремо взятій країні перетворилася на побудову держави в усьому рівних гвинтиків. Зрештою, шлях до щасливого майбутнього став слизьким від крові та компромісів. Ось чому суворий до стану кричі драматург вимагав, «щоб глядачі не плескали в долоні, а мовчки й суворо вийшли з театру й знали, що голод і Революція залишаються голодом і Революцією».

Колись у старенької теці в Олешках був пристойний будинок на шість кімнат – тепер, за нової влади, з'явилися підселенці. Справа дійшла до того, що Микола Куліш знову мусив винаймати квартиру в повітовому містечку. Ні, він не жалівся, не скімлив, не ремствував на несправедливе ставлення – особисто до нього та членів його родини. В Олешках, як рядовий інспектор народної освіти, Микола Гурович створював українські школи, допомагав відкривати дитячі садочки, бо лише освіченість може обернутися волею.

Тим часом після перемоги Революції при владі опинилися люди, які за все життя нічого не зробили, бо нічого собою не являли. Моральні авторитети в суспільстві змінилися до невпізнання – побутовий театр закrywся, почалася соціальна драма. Після захоплення України більшовиками, ті, хто з маузерами, – почали судити тих, хто з плугом. Суперечки швидко вщухають, бо куди ти з вилами проти кулеметів?

Так, у вихорі революційної боротьби Микола Куліш здобув шану, але мислячого активіста належало принизити, аби возвеличилися самі невігласи. У діло пішло все. Він походженням із наймитів? Але царський офіцер, одружений із дворянкою. Шкільний товариш і свояк Всеволод Невелль воював на боці білогвардійців.

– А чого це ви у листопаді 1919 р. опинились у полоні денікінців? Як втекли з-під варти? Коли захворіли на тиф?

– Чому петлюрівці вас вирішили розстріляти, а якийсь козак вивів у поле та наказав тікати, бо стрілятиме в небо?

Арешт більшовиками та висунуті звинувачення були парадоксально образливими. У ЧК не забули нічого, навіть те, як начальник штабу групи військ Херсонського напрямку підписував документи на звільнення деяких мобілізованих. Два тижні геть хворий він сидів у в'язниці, поки за командира не заступився однополчанин, присоромивши безвусих слідчих, які й пороху в житті ніколи не нюхали.

І надалі не знала спокою Кулішева душа в Олешках. Він – свій з-поміж чужих, чужий з-поміж своїх. Розумний, із гарними манерами інтелігент, але полум'яний більшовик. Безпосередній учасник Жовтневих подій та Громадянської війни, але одружений на дворянці, з якою не полишив антикласових зв'язків. Поборник національного відродження, хто сприяв поширенню в народі ідей Української Революції 1917-1920 рр. Начальник штабу групи військ Херсонського напрямку, котрий сприяв встановленню в Україні більшовицької диктатури, а складає українські підручники. Зрештою, він виявився живим, а тому незручним свідком буремних подій, на яких відтепер спекулювали колишні боягузи та кабінетні черви.

Особисто для себе та родини Микола Куліш побачив єдиний вихід із соціального чорторію – літературна творчість. Лише так, без зайвого поспіху за письменницьким столом можна все осмислити, акценти розставити, події реконструювати, а персонажів – оживити. Швидко стало зрозумілим, що до керма держави стали невігласи. Саме через відірвану від життя економічну політику більшовики спровокували небачений неврожай 1921-1922 рр. Як наслідок, на Кубані та Поволжі розпочався голод. Ленін зажадав, аби Україна «поділилася хлібом». Попри гарний врожай, – щоправда, лише на Правобережжі, – продзагони вилучали зерно скрізь, тим самим штучно створювали перший Голодомор 1921-1923 рр. За доповіддю представника Комітету Фрїттьофа Нансена (Fridtjof Nansen; 1861-1930), акредитованого у Женеві, – на півдні України: на Катеринославщині, Донеччині, Запоріжжі, Одещині, Миколаївщині й Харківщині, де урожай склав 30 відсотків порівняно

з 1916 р. – узимку 1922 р. голодували вісім мільйонів українських селян.

Керівництву Дніпровського повіту Таврійської губернії, де тоді працював Микола Куліш, спустили план виконати продрозверстку на 183 проценти! Тому навесні 1922 р. тут від голоду сконало 14,5 тис. душ. Почастішали випадки людожерства. Як очільник народної освіти в Олешківському повіті, на велосипеді він колував повітом – коні ж бо усі поздыхали з голоду або були з'їдені. Той жахливий досвід згодом ліг в основу авторської п'єси «97» (1924).

Аби не наражатися на кримінальну небезпеку, вимушено 1922 р. він вирушив до Одеси. У Південній Пальмірі він влаштувався на посаду інспектора шкіл губернського відділу народної освіти. Його підопічними стали місцеві безпритульні, яких лише у губернії офіційно нараховувалося 20 тис. дітей. Для літератури лишалася ніч. Існували нагальні завдання: створювати та відкривати садки, дитбудинки, школи. Програму для семирічних шкіл Одеської губернії Микола Куліш створив особисто: відтепер у всіх семи класах тут вивчали українську мову та літературу, а також образотворче мистецтво.

У той час, коли Антоніна Іллівна опікувалася вихованням дітей, облаштовувала побут, в Одесі навесні 1924 р. Микола Куліш зустрів Ладушку – заміжно Олімпіаду Костянтинівну Маслову (у дівочтві – Корнєєва), котра працювала директоркою дитячого садка, який відвідував його син Вова. Схоже, любов і кохання стали для нього двома крилами. За підрахунками літературознавців, серед відомих листів Миколи Куліша 62 адресовані Тосі, а 60 – до Ладушки. Останній він обіцяв: «Вранці, і вдень, і ввечері я думаю про Вас і згадав все по порядку. Якщо доживу до хоча б трошки прихильного віку, я обов'язково напишу поему в прозі – про наше кохання. Це буде прекрасний твір, пропахлий морем, степом, диким маком, весняним дощем, ніжний і сумний до слізної радості».

До своєї короткозорої Музи в подібі «милої принцеси» він писав аж до літа 1934 р. Із роками листи «даються важче, ніж п'єси», аж поки кохання на відстані півтисячі кілометрів і зовсім не зотліло на попіл.

Автор не сподівався на таке бурхливе сприйняття, як акторами, так і глядачами, першої професійної п'єси «97», що стала окрасою театрального сезону 1924-1925 рр. Прем'єра в Українському державному академічному театрі імені Івана Франка, де 9 листопада 1924 р. центральну роль, незаможника Мусія Копистки, виконав великий український актор Гнат Юра (1888-1966), – свідчила: у нас народився національний Шекспір. Існував колосальний соціальний запит: після революції в Україні, гостро відчуваючи брак сучасного репертуару, діяли понад 70 професійних театрів.

Під час вистави «97» жінки в харківському залі непритомніли, а під столичним театром чергували карети «швидкої допомоги». За перший сезон спектакль давали більше п'ятдесяти разів, – такого досі не було із жодним сучасним спектаклем. З'явився той, хто не жадав, аби в партері йому улесливо плескали в долоні, а второпали, що «голод і Революція залишаються голодом і Революцією». Через два роки на гастролях у Москві вистава франківців викликала овації, а тодішній нарком освіти СРСР Анатолій Луначарський назвав «97» п'єсою, «про яку гриміла вся Україна, бо це перша могутня п'єса з селянського життя». Це лунає нереально, але 1925 р. постановку «97» здійснили в Нью-Йорку та інших містах США.

Наприкінці 1924 р. Микола Куліш усвідомив: «Пора вклонитися літературі, бо залишилося не більш як сім-десять років». Через десять років його заарештували.

Наприкінці квітня 1925 р. він опинився в Зінов'євську Миколаївської губернії (так деякий час називався Кропивницький, колись – Кіровоград). До червня 1925 р. у колишній столиці Єлисаветградського округу українською мовою він редагував газету «Червоний шлях». Одного дня надійшов лист від друга-співучня Івана Дніпровського із пропозицією приїхати до столиці Радянської України – у Харків.

За сприяння поборника українізації, наркома освіти УСРР Олександра Шумського (1890-1946), восени 1925 р. Микола Куліш разом із родиною, «моєю бандою», опинився у Харкові. Особливості життя в столиці далися взнаки вже у перший день. Сім'ї молодого літератора надали помешкання на Михайлівській площі, 19 (тепер –

площа Героїв Небесної Сотні), яке від міського будинку для малолітніх злочинців було відділене благоденною стіною із тонкої пластини з дерева, що використовується для обклеювання столярних виробів, навіть та перегородка ще й на метр не досягала стелі. Першої ж ночі новоявленого шкільного інспектора Наркомосу України пограбували. Харків радо вітав «дорогих гостей». Але Микола Куліш не побіг із заявою до міліції. 1919-1920 рр. в Україні з 7,6 млн дітей – 1/8 частина була безпритульною (950 тис.). Цей відсоток швидко зростав в осередках робітників та селян. Невдовзі драматург, який в народній освіті на різних посадах працював 1920-1927 рр., здружився з хлопчиками з-за стіни, вивчив їхній жаргон та як регент організував у колонії хор. Як написав дослідник питання, професор Херсонської академії неперервної освіти Василь Васильович Кузьменко: «Кулішевий букварик та читанку під назвою «Червона зірка» було перевидано 1923 р. в Одесі. Учителі українських шкіл, які приїздили з сіл, дуже дякували за неї укладачеві. – Який там А.С.Макаренко, ось хто, за державної підтримки, міг стати справжнім новатором української педагогіки!»

Його вищий начальник – Олександр Якович Шумський, підлеглого знав добре. По-перше, він сам 1923-1924 рр. редагував столичний часопис «Червоний шлях». По-друге, 1920 р. служив наркомом внутрішніх справ України, а по-третє – чув про розгolos, який наробила п'єса «97». До нового підначального він поставився настільки поважно, що навіть запропонував Миколі Гуровичу придумати собі посаду. Той поміркував і вирішив стати роз'їзним інспектором-ревізором. Аби якомога більше подорожувати Україною. Нащо? Бачити, нотувати, розуміти, осягати, викладати на папері, ставити, може, децю в реальному житті змінювати.

Перші три п'єси – «97», «Отак загинув Гуска» і «Закут» – автор створив на одному диханні, за календарний рік 1924-1925 рр. драматургія ставала для нього літературною терапією, здатною здолати душевну каламуть, соціальне сум'яття, особисту незлагодю. Але в Харкові Микола Куліш відчув себе якимось безхатком. Відірвавшись від рідних місць, він тужив за Дніпровським повітом і лелітною Таврією, за родинним теплом. Дошкуляли побутова невлаштованість, лічені години у колі дружньої сім'ї. Тим часом

із дружиною Тосею вони віддалялися, а його Муза, Ладушка, мила серцю Олімпіада Костянтинівна Маслова-Корнєєва, перебувала майже за п'ятсот кілометрів – в Одесі.

Перероблену автором п'єсу «Закут» (1929) репертком харківського театру «Березіль» до постановки не дозволив. За життя автора драму повністю не надрукували.

Опинившись 1925 р. у Харкові, 33-річний апостол нової української драми швидко познайомився із провідними діячами національної літератури. З-посеред товаришів та колег з'явилися Микола Хвильовий, Остап Вишня, Олександр Довженко, Лесь Курбас, Павло Тичина, Володимир Сосюра, Микола Бажан, Юрій Яновський, Юрій Смолич, Григорій Епик, Олесь Досвітній, Михайло Яловий, Аркадій Любченко, Майк Йогансен, Іван Сенченко, Олекса Слісаренко та інші.

Буквально за кілька місяців Микола Куліш перетворився на одну з центральних постатей культурно-мистецького життя, а невдовзі став незаперечним провідником тодішньої української драми. Це мовчки визнали його колеги: Іван Кочерга, Іван Микитенко, Іван Дніпровський, Мирослав Ірчан, які вже мали досвід написання оригінальних п'єс. Наступна, друга авторська п'єса Миколи Куліша – «Комуна в степах» (1925), відтворила спроби сільської бідноти крокувати по життю новими шляхами. Її прем'єра у харківському театрі «Березіль» відбулася 17 жовтня 1925 р. До постановки режисер Павло Береза-Кудрицький залучив провідних акторів, як-то: Степан Шагайда, Амвросій Бучма, Валентина Чистякова, Рита Нещадименко, Петро Масоха, Мар'ян Крушельницький.

Не випадково, у листопаді 1926 р. Миколу Куліша обрали другим – після Миколи Хвильового – президентом літературного об'єднання ВАПЛІТЕ (Вільна академія пролетарської літератури), що через опанування найкращих здобутків західноєвропейської культури закладала підмурівок нової української літератури. Керівну посаду Микола Гурович обіймав до 28 січня 1928 р.

У харківському театрі «Березіль» прем'єра п'єси «Народний Малахій» відбулася 31 березня 1928 р. Вистава мала шалений успіх, її жваво обговорювали в мистецьких колах та в середовищі

інтелігенції. А листоноша Малахій Стаканчик розперезувався: «Дайте мені посаду стояти, коли всі сидять! Інакше Симеоном Стовпником стану отут і стоятиму, аж поки РНК (Рада Народних Комісарів УСРР.) не розгляне моїх проєктів».

Не дрімала офіційна критика: відчувши натяк на крамолу, цензура твір під корінь зрубала. Невдовзі через різку партійну критику і ВАПЛІТЕ оголосило про свою самоліквідацію.

1925 р. відбулося знайомство Леся Курбаса та М. Куліша. Вони одне в одному не просто знайшли однодумця, досить швидко у кожного з них почало увиразнюватися друге «Я»: у власних експериментах постановник знайшов бажане світовідчуття, драматург – авторське світобачення.

Український режисер театру і кіно, професор Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого Лесь Танюк (1938-2016) висловився так: «Зустріч із Лесем Курбасом та «Березолем» круто змінила не лише біографію, а й творчий метод драматурга. Відбулося взаємопроникнення, взаємозапіднення режисерських, акторських і драматургічних задумів, без єдності яких нема й не може бути істинного театру. Це була єдина й цільна лабораторія української культури, і Куліш нарівні з іншими був не тільки співтворцем цієї лабораторії, а й дітищем їхнього спільного пошуку, духовного змушніння, мистецького поступу».

Насправді, саме в творчому тандемі вони створили чотири шедеври: комедію «Так загинув Гуска», яку, на жаль, не випустила цензура, трагікомедію «Народний Малахій», сатиричну комедію «Мина Мазайло» (1929) і соціально-психологічну драму «Маклена Граса» (1933), що для обох митців стали вершинами творчої майстерності.

Споконвіку літературні читання будь-якому авторові слугували наочним опитуванням громадської думки. Але, в першу чергу, не розуміння, а підтримки шукав у перші роки харківського періоду життя український драматург. З-поміж колег він вирізняв й особливо цінував дружбу з Остапом Вишнею, Павлом Тичиною, Юрієм Яновським. Часто вони заходили на гостини до Миколи Куліша – на рибу або на пироги, які божественно пекла шановна

теща, «бабуня-Божий цвіточок», як називав Поліну Василівну Невелль сам зять.

Із духовним лідером об'єднання ВАПЛІТЕ Миколою Хвильовим та геніальним сміхотворцем Остапом Вишнею вони часто їздили полювати на качок. Щиро кажучи, на відміну від товаришів, Микола Куліш не був затягим мисливцем, а вирушав на лови вражень, думок, діалогів. У кожного своє стрілецтво: одні полюють пернатих, інші – сценки з життя. Аби не повертатися додому з порожніми руками і не засмучувати дружину, упольовану пташатину він купував у крамниці. Одного разу дружина викрила таємницю чоловіка, коли на гусячій лапці знайшла папірчик зі скромним написом «Укрптахпром – Харків».

Спочатку (1930) «Народного Малахія», а потім і політичну комедію «Мину Мазайло» (1929) репертуарна комісія заборонила. «Їхня українізація – це спосіб виявити усіх нас, українців, а тоді знищити разом, щоб і духу не було. Попереджаю!» («Мина Мазайло»)

12 лютого 1929 р. українських письменників, душ із сорок, запросили до Москви на аудієнцію зі Сталіним. Збереглася стенограма зустрічі в Кремлі, щоправда, стенографістки, не розрізняючи українських письменників, позначали їх просто як «голос із зали». Напередодні українських письменників загнали у МХАТ, де ті переглянули «Дні Турбіних» М.О.Булгакова та в більшості своїй визначили побачене «антиукраїнським спектаклем». Дехто із літературознавців вважає, що 12 лютого 1929 р. саме Микола Куліш сміливо звернув увагу вождя на суперечливість заборони для українських творів націоналістичного ухилу в той час, коли Країною Рад вільно гуляла російська шовіністична пропаганда. Тим часом 12 лютого 1929 р. на запитання Миколи Куліша Сталін відповів: «Чи є в п'єсі Булгакова хоч краплина корисного? Є. Так і за це спасибі».

Подібної великодержавної «вдячності» український драматург не прийняв, а написав власну, гірку мікстуру. Отже, у відповідь на булгаківські «Дні Турбіних» Микола Куліш написав «Патетичну сонату», яку негайно заборонили в Україні. І тоді російський режисер, у 1920-х рр. – один з найзнаменитіших

постановників Радянського Союзу Олександр Таїров (1885-1950) поставив спектакль на сцені Камерного театру в Москві, запросивши на прем'єру членів уряду. Успіх вистави був неймовірний.

Стрімко зробивши ім'я на Батьківщині, де без вказівки згори, як це траплялося з іншими українськими авторами, кожен нову п'єсу драматурга одразу брало до постановки кілька національних театрів, на зламі 1920-1930-х рр. Микола Куліш набув популярності й у Москві. Лише прочитавши п'єсу, столичний режисер-постановник Олександр Таїров безмежно повірив у виставу. Сподівання справдилися. Прем'єрні покази пішли з шаленими аншлагами. Навіть дебютантів спектаклю – Фаїну Раневську (модистка Зінька, повія) і Михайла Жарова (Доля) – купали в бурхливих оваціях. Дійшло до того, що за тиждень після прем'єри вся Москва на вечірках та в ресторанах тільки й грала, що «Патетичну сонату» Людвіга ван Бетховена, яка в музичному сезоні 1929-1930 рр. стала наймоднішою в концертах, справжнім хітом. Через три місяці виставу зняли з репертуару через «апологію українського буржуазного націоналізму», тоді як газета «Правда» та інші видання «Патетичну сонату» назвали «націоналістичною контрабандою» і запропонували зробити суворі й нещадні висновки про її автора.

На початку 1933 р. цькований з усіх боків Микола Куліш залишив Харків і подався у мандри – шукати підтримки в рідній землі. Як і Микола Хвильовий напередодні смерті, він здійснив подорож селами України: побував на малій батьківщині, в Чаплинці, сходив Дніпровський повіт, перебрався в іншу губернію.

Від побаченого узяли жахи, волосся ставало дибки. Повернувшись до столиці, Микола Куліш замкнувся і кілька місяців стогнав у кабінеті й волав, наче навіжений. Враження від побаченого перетворилися на кару. Він писав: «По дорогах лежать пухлі й мертві люди. По селах тихо, люди не ходять, бо не мають уже сил рухатися. І ця Україна цвіте, збіжжя красується по полях? Та ж нема кому його сіяти і збирати!»

23 квітня 1932 р. вийшла постанова ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій», якою ліквідувались усі літературні угруповання і створювалась єдина Спілка письменників. П'єси Миколи Куліша більше не були на часі,

їх наважувався ставити в Україні єдиний театр – «Березіль». За Голодомором 1932-1933 рр. та символічним самогубством Миколи Хвильового, який у такий спосіб намагався врятувати від цькування інших членів літературного об'єднання ВАПЛІТЕ, ситуація в столичному Харкові ще погіршилася.

У похмурих фарбах змальовував українську столицю початку грудня 1934 р., колишній відповідальний секретар видань ВАПЛІТЕ – «Літературний ярмарок» і «Пролітфронт», драматург, критик, перекладач Іван Сенченко (1901-1975): «Котилися безконечні арешти. Наш будинок «Слово» з обох боків патрулювався філерами. Хто залишився, ходили як приречені, з валізами напоготові. Надвечір'я було важке, холодне, сіялася мряка. Подзвонили. Це зайшов Микола Гурович, у білих валянках, у теплому хутрянному напівкожушку. Ввійшов стомлено. Скинув шапку, сів коло столу, збоку. Відсапався (був хворий на серце – шість років війни далися взнаки), та мовив: «Ось що, Ваню, всіх беруть, певне, візьмуть і мене. То я вам скажу, і ви це знайте: ніде й ніколи я не виступав проти радянської влади, ніколи й нічим не провинився супроти неї». Ці слова запали мені глибоко в серце. Що я, проте, міг сказати йому, коли і в мене побачив він налаштовану валізу?»

23 вересня 1933 р. Микола Куліш та Олесь Курбас ще встигли показати прем'єру третьої спільної п'єси «Маклена Граса», якою розпочався дванадцятий сезон у «Березолі». Вистава виявилася останньою Кулішевою художньою річчю, яку побачила публіка. Панівна верхівка збагнула підтекст, те, що твір – не про Польщу, а про Україну, що демонським грачем у ній виступає партія. Після сьомої вистави п'єсу заборонили, «Березіль» ліквідували. 5 жовтня 1933 р. було скликане термінове засідання колегії Народного комісаріату освіти УРСР, яке відкрив в.о. першого заступника Наркомун Андрій Хвиля, а Іван Микитенко перетворив його на обговорення вистави. Мета була проста – засудити діяльність Олесь Курбаса. На публічну екзекуцію Микола Куліш не з'явився. Рішенням Колегії режисера зняли з посади художнього керівника й директора «Березоля», бо «Л.Курбас збивав театр на позиції українського буржуазного націоналізму». Не допоміг режисеру і рятівний переїзд до Москви, 26 грудня 1933 р. Олесь Курбаса

оперативники НКВС заарештували. Як і не врятували Миколу Куліша ні листи спокути, ні каяття у творчих досягнень, ні партійна чистка на комісії, що тривала сім годин.

Увесь 1934-й рік у пресі та на різного рівня партзборах тривало оскаженіле гоніння Миколи Куліша. 1 грудня 1934 р. у Ялті від сухот у віці 39 років помер його давній друг, співучень за Олешківською чоловічою прогімназією, український письменник Іван Дніпровський, який працював у Держвидаві УРСР. Труну з Криму в столицю перевезти 5 грудня 1934 р. допоміг вдові – Марії Михайлівні Пилинській, саме Микола Куліш. Ховали покійного Івана Даниловича Дніпровського в Харкові 7 грудня 1934 р. Справ зібралася купа. Тож із самого ранку Микола Куліш залишив письменницький будинок «Слово» на вулиці Червоних Письменників, 5 (нині – вул. Культури, 9), де в третьому під'їзді, в чотирикімнатній квартирі №33, він поміж репродукцій улюблених імпресіоністів та книжкових шаф жив зі своєю родиною: дружина Антоніна Іллівна, двоє дітей – Ольга та Володимир, теща Поліна Василівна Невелль та англійський сеттер Джой.

Літератора тихо заарештували, звинуватили в належності до терористичної організації, а наступного дня етапували до Києва.

Після численних допитів із тортурами драматург визнав себе «членом націоналістичної групи ОУН», тим паче, що свідчення про це під тортурами написали письменники Антін Крушельницький, Михайло Яловий і Григорій Епик. Нічого подібного від двох останніх він не чекав, бо ж не один рік ті ходили в його друзях, а під час слідства заявили, буцімто саме Кулішеві М.Г. керівництво ОУН доручило замах на Сталіна.

У березні 1935 р. під час судового процесу в справі «українських есерів-боротьбистів» Валер'ян Підмогильний, Євген Плужник, Микола Куліш, Валер'ян Поліщук, Василь Вражливий-Штанько, Володимир Штанге, Григорій Епик, Олександр Ковінька, Григорій Майфет, Данило Кудря, Андрій Панів, Левко Ковалів, Микола Любченко, Олександр Полоцький, Петро Ванченко, Семен Семко-Козачук, Юрій Мазуренко були звинувачені у підриwnій роботі проти КП(б)У, підготовці терористичного акту проти Сталіна та його найближчих соратників. Із 17-х заарештованих вистояв лише

Валер'ян Підмогильний: тільки він відмовився підписати наклеп на самого себе.

Тонкі митці: ніжні лірики, статечні прозаїки, відсторонені драматурги – ридали як діти. Одна з жахливих очних ставок викликала у Миколи Куліша тимчасове божевілля. У стані афекту, розуміючи безвихідь власного становища, драматург написав заяву із проханням його розстріляти.

Усіх 17 осіб, які проходили за процесом, у тому числі тяжко хворого на сухоти Миколу Куліша, який, як й інші звинувачені, ніколи не належав до неіснуючої «партії боротьбистів», 28 березня 1935 р. за наказом №261 наркому внутрішніх справ УСРР Всеволода Балицького засудили до семи-десяти років позбавлення волі. 1937 р. більшості з них після нового процесу (процес «боротьбистів-2») вирок переглянули і змінили на розстріл.

Миколу Куліша засудили до десяти років Соловецьких таборів із конфіскацією майна. Йому була вготована камера-одиночка, що позбавляло права працювати, гуляти на свіжому повітрі та користуватися шпиталем. Разом із тим, утрачаючи розхитане здоров'я, у листі від лютого 1935 р. із в'язниці чоловік турбувався про рідних.

На Соловках письменника тримали в спеціоляторі, як особливо політично небезпечного злочинця. На всі запити дружини вищі установи в Москві відповідали – «информации нет». Останній лист до родини драматург датував 15 червня 1937 р.

Тим часом у матеріалах особистої справи Куліша М.Г. катами дбайливо зберігався інший епістолярій. Утрачаючи відчуття реальності в камері-одиночці, балансуючи на межі божевілля та шукаючи, бодай, якогось умотивованого пояснення вироку, із Соловецької тюрми особливого призначення (СТОН) Головного управління державної безпеки (ГУДБ) НКВС СРСР він писав заяви в органи й наполегливо просив розстріляти його, як «великого грішника». Відповідно до протоколу №83 засідання Особливої трійки УНКВС по Ленінградській області від 9 жовтня 1937 р., Миколу Куліша розстріляли в Сандармосі, лісовому урочищі в Медвеж'єгорському районі Автономної Республіки Карелія.

3 листопада 1937 р. вирок виконав начальник бригаи із виконання вироків Біломорсько-балтійського комбінату (ББК), капітан держбезпеки Михайло Матвеев (1897-1971), учасник штурму Зимового палацу з двома класами освіти в сільській школі, майбутній кавалер ордена Червоної Зірки і ордена Леніна.

Військовою колегією Верховного Суду СРСР Миколу Гуровича Куліша було реабілітовано посмертно лише 4 серпня 1956 р. – «за відсутністю складу злочину». Із майже 300 українських письменників, які працювали у 1930-х рр., живими в Країні Рад лишилося тільки 36; кожен десятий. Тільки сім із них померли своєю смертю; три відсотки.

2. Особливості модерного театру «Березіль»

«Березіль» – український театр-студія, заснований Лесем Курбасом 1922 р. у Києві. 1926 р. його було переміщено до Харкова, де він зайняв приміщення, яке до цього належало театру імені І. Франка під керівництвом Гната Юри. Нині назву «Березіль» має мала сцена Харківського українського академічного драматичного театру імені Т. Г. Шевченка.

Історія назви

Назва театру походить від назви першого весняного місяця – березня. За деякими варіантами, «березіль» може означати і «квітень», та й новий театр народився майже 1 квітня. З іншого боку, назва «Березіль» наштовхує на роздуми. Бо походить або від «березова зола». Наші предки цього місяця палили березову кору, коли не було дров, або навіть від «злий до беріз», бо в березні точили сік із цих дерев. Чи не натяк це на випробовування для молодих починань? А ці випробовування були, і нелегкі. Отже, 1926 р. театральна трупа змінила химерну й конструктивістську назву «Кийдрамте» (Київський драматичний театр) на «Березіль». Давно шукав нове ім'я режисер, актор, драматург та реформатор національного театру Лесь Курбас (1887-1937), поки не натрапив на вірш Нобелівського лауреата (1903) в галузі літератури, норвезького поета Б'єрнстjerne Б'єрнсона (Bjørnstjerne Martinus Bjørnson; 1832-1910):

Я вибираю березіль –
 Він ламає все старе,
 Пробива новому місце,
 Він зчиняє силу шуму,
 Він стремить.
 Я обираю березіль,
 Тому, що він – буря,
 Тому, що він – сміх,
 Тому, що в ньому – сила,
 Тому, що він – переворот,
 З якого літо родиться.

Київський період

Один із перших українських радянських театрів. Датою народження театру прийнято вважати 31 березня 1922 року. Першу виставу було представлено 7 листопада того ж року. Вона називалася «Жовтень» і була створена за текстом творчого постановочного колективу. Працював як державний театр з 1922 до 1926 у Києві, а з 1926 до 1933 – у тодішній столиці Харкові. Період життя та становлення театру в Києві вважають його «політичним» періодом, а харківський період – філософським. Заснований Лесем Курбасом як Мистецьке об'єднання МОБ на базі однієї з груп колективу «Молодого театру», що почав свої виступи в частинах Червоної Армії. У час свого розквіту театр «Березіль» налічував шість акторських студій – три у Києві та по одній у Білій Церкві, Умані та Одесі, близько 400 акторів і співробітників, режисерську лабораторію (режлаб), музей театру (нині Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України у Києві) та десять комітетів, у тому числі й так званий «психологічно-технічний» комітет, який застосовував методи прикладної психології для розробки нових методів навчання акторів та режисерів. Кожна майстерня, крім постійного репертуару, мала своє особливе завдання і займалася пошуковою роботою в різних галузях театрального мистецтва. У театрі діяв мюзик-хол, агітпроп. Було підготовлено серію «Костюмовані історії». Театр також видавав журнал «Барикади театру». «Березіль» був сміливим і міцним

експериментальним колективом, у якому променіли молоді таланти – Амвросій Бучма, Мар'ян Крушельницький, Наталія Ужвій, Йосип Гірняк, Валентина Чистякова, Олександр Сердюк, Данило Антонович, Іван Мар'яненко, Федір Радчук, Антоніна Смерека, Лесь Подорожній та інші.

Художнє керівництво «Березоля» декларувало свою творчу радянську програму, проголосило боротьбу проти теорії «мистецтва для мистецтва», розважальності, рутини й штампу в театрі. «Березіль» зосередив творчі зусилля на пошуку нових сценічних засобів. На відміну від «реалістичного» театру, ідеї якого сповідував Гнат Юра, Курбас еволюціонує у бік авангардизму, експресіоністичності, конструктивізму та необарокового символізму. Він робить наголос на використанні простих декорацій, на ощадливості в коштах, ерудиції акторів та поміркованій прозорій мізансцені, до якої долучає фотографію, кіно та музику. Режисер уникає вторинності та не бажає звертатися до російських переспівів західної культури. 29 вересня 1925 року в мистецькому об'єднанні «Березіль» заснована студія мови та термінології, що при допомозі Всеукраїнської академії наук бралася виробити театральну термінологію для підготовки спеціального словника; На утворену посаду знавця української мови було запрошено Андрія Ніковського. У квітні-травні 1926 р. Всеукраїнська театральна нарада ухвалила рішення про перейменування київського театру «Березіль» у Центральний український театр Республіки і переведення його до Харкова.

«...Я пов'язую з переходом у Харків перспективи відродження «Березоля» як такого, як того колективу, котрий не тільки плететься від постановки до постановки, котрий не те, що допускає елементи розкладових настроїв, але весь скупчений на одній меті, тобто безперечне завоювання центральної позиції», – говорив Курбас. 4 травня 1926 р. в Київському театрі ім. В. І. Леніна відбулися урочисті проводи «березольців».

Колектив «Березоля» об'єднав найкращі сили з усіх майстерень. Творчі методи «Березолю» зазнали впливу європейського модернізму. Курбас уважав, що театр не має відбивати повсякденне життя, а, натомість, має формувати життєві

принципи. Як творче об'єднання, «Березіль» мав 6 акторських студій у Києві, Білій Церкві, Умані та Одесі, «режисерську лабораторію» режлаб, мюзик-хол.

Харківський період

16 жовтня 1926 р. розпочався перший харківський сезон. Прем'єрна вистава за п'єсою Ф. Кроммелінка «Золоте черево» була представлена у приміщенні на теперішній Сумській вулиці – там, де раніше працював театр імені І. Франка під керівництвом Г. Юри. Харківський період позначився плідною співпрацею Курбаса з художником Вадимом Меллером та драматургом Миколою Кулішем, що увінчалася створенням таких постановок, як «Народний Малахій» 1928, «Мина Мазайло» 1929 та «Маклена Граса» 1933. Ці п'єси спричинили цілу літературну дискусію, яка перетворилась на компанію цькування Курбаса та Куліша, звинувачених у викривленні оптимістичної радянської дійсності. У харківському «Березолі» засяяла яскрава тріада митців – Л. Курбас, художник Вадим Меллер, драматург М. Куліш. У Харкові, після знайомства з М. Кулішем, Курбас остаточно піддає сумніву свої естетичні концепції та переорієнтовується.

Кожен із них до особистої зустрічі був явищем в сучасній українській культурі, а після знайомства вони склали європейський феномен. Так стали зорі, до Харкова з Києва за рішенням уряду перебравася його трупа,

З 1926 до 1933 р. «Березіль» переживає новий період так званого національного синтезу з необароковою домінантою. Яскравими прикладами такого нового спрямування були дві вистави за творами Куліша – «Народний Малахій» 1928 р. та «Мина Мазайло» 1929 р., які стали причиною для всеукраїнської літературної дискусії. 28 – 29 березня 1927 р., а потім з продовженням 15-16 квітня пройшов 1-й Всеукраїнський театральний диспут, засідання якого починалися о 8-й ранку, а закінчувались о 2-й ночі. Головними суперниками були Гнат Юра з театру ім. І. Франка та Лесь Курбас з «Березоля», які відстоювали відповідно перший курс на реалістичну психологічну драму, а другий – авангардистське розуміння театру. Попереду були ці дві вистави «Березоля», але взятий Курбасом напрям на «негайну

реформу людини», тобто фактично перехід від гімну масам, колективізму до возвеличення індивідуалізму, став початком нападів з боку влади на Курбаса персонально та театр загалом. Курбасівський театр був звинувачений у недоступності масам, а сам режисер в антидемократичній позиції, буржуазному націоналізмі та контрреволюційності. «Патетичну сонату» за Кулішем заборонили ставити. Прем'єра ще однієї вистави за твором Куліша «Маклена Граса» відбулася у вересні 1933 року під наглядом чекістів, а згодом була заборонена. На хвилі згортання українізації Леся Курбаса звинуватили в «буржуазному націоналізмі», формалізмі та відриві від російського театру. Леся Курбас говорив: «Я працюю для мас, але працюю по-новому і шукаю нових шляхів, щоб не було сплячки, щоб не було стабілізації, щоб революція йшла далі і тими формами й засобами, які ми робимо. Ваше несприйняття «Березоля» – це питання смаку, смак – це є звичка сприймання. Дозвольте мені це робити, дозвольте не йти лінією найменшого опору, бо робити те, що ви хочете, мені нічого не стоїть. Це значить покласти ноги на стільця – більше нічого, і ставити п'єсу. Мертвяки, до них слово. Дозвольте мені, живому, жити!»

Наприкінці 1933 року його звільнили з посади художнього керівника театру, а потім заарештували. 9 квітня 1934 року вироком суду Курбас отримав п'ять років ув'язнення. Покарання відбував на будівництві Біломор-Балтійського каналу, згодом – у Соловецькому таборі. 1933 р. після арешту Леся Курбаса театр було зачинено, акторський колектив долучився до трупи Харківського українського драматичного театру ім. Т. Шевченка, нині Харківський державний академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, керівником якого став М. Крушельницький.

Новизна театру «Березіль»

Леся Курбас запропонував українцям новий театр, який назвав філософським. Цей театр примушував думати – і це в умовах, коли «советські» переможці давали народу красиву картинку, закликаючи вірити в неї. Варто згадати й умови, у яких у той час розвивалося мистецтво. У Німеччині, Австрії та інших країнах вирував експресіонізм. Деформовані, спеціально підкреслені риси,

гіпертрофований грим, гра, де поєднуються трагізм і гротеск. «Березіль» узяв все це на озброєння, поєднуючи гру та літературу. Вистави Курбаса викликали літературну дискусію 20-х років, до якої багато хто долучився. «Березіль» ставив буквально все, роблячи акцент і на репертуарі театру корифеїв, і на популярних п'єсах 20-х років, і на класиці: Шекспір, Мольєр, Тарас Шевченко. Новий театр не боявся брати теми, які висував час. Активно залучається драматургія експресіоніста Миколи Куліша, трагедії: голод у селі; розрив між ідеалами і дійсністю, гордіїв вузол мрії та реальності. Тема дитини та вбивства розкривається у п'єсі «Маклена Граса». Вистава створена за реальними подіями, просто по гарячих слідах. І поряд з нею – не менш болюча класика XIX століття. Зі сцени не сходить «Украдене щастя» Івана Франка. Ця вистава поєднувала нове прочитанням відомого твору і водночас класичну постановку. «Березіль» не опускався до примітивного рівня, він вів публіку за собою, сміливо й водночас доступно ставлячи елітарні твори. Навіть якщо цензура вимагала революційних тем, Курбас ставив не примітивні агітки, а класичні твори. Наприклад, на тему селянської війни він поставив п'єсу Проспера Меріме «Жакерія».

1930 р. «Березіль» поставив сміливу п'єсу Миколи Куліша «97», у якій ідеться про трагедію українського села. Центральною темою вистави є голод 1921 – 1923 рр. Вистава «97» була і як попередження, і як свідчення того, що бачили інші. У Харкові знали про трагедію голоду. Звичайно, така діяльність Курбаса не могла сподобатися владі. До певного періоду йому дали фору, але в 30-х посипалися звинувачення в буржуазності, формалізмі, націоналізмі та інших «ізмах». А слово «експресіонізм» стало тоді мало не лайкою. Цей театр вів публіку за собою, сміливо і водночас доступно ставлячи елітарні твори. Навіть якщо цензура вимагала революційних тем – Курбас ставив не грубі агітки, а класичні твори, проте ще не знані українському глядачу.

Шукаючи нові форми театральної подачі, відновлюючи старі, несправедливо забуті засоби візуалізації літературного слова, особливу увагу Лесь Курбас надавав мові тіла: рух у сценічному просторі, виразність жесту, нюансування характеру. У театральне дійство повернувся спорт, часом – акробатика, відродилася техніка

перевтілення, рахуючи й концепцію «розумного арлекіна». Недарма ж про новатора Курбаса пліткували, мовляв, він може поставити навіть таблицю множення.

Оцінка діяльності

В історію українського театру назавжди ввійшли сценічні образи, створені в «Березолі» – Гонти, Вершиніна у виконанні І. Мар'яненка; Хіггінса, Дударя, Кришки у виконанні А. Бучми; Победоносцева, Малоштана у виконанні М. Крушельницького; Васьки Огорока у виконанні О. Сердюка; Седі, Маклени у виконанні Н. Ужвій; Катрі-комуністки, Оксани у виконанні В. Чистякової. Оцінка діяльності Курбаса та його театру була переглянута після оголошення незалежності України. Неллі Корнієнко, директор Центру Леся Курбаса, академік Академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства так висловилаь про генія української культури: «Ми мали митця 21-22 століття. Це абсолютно сьогодні зрозуміло після реконструкції його вистав. Це людина, яка вважала, що театр є парламентом держави, що культура важливіша від інших сфер діяльності, що виявилось у 21 столітті правдою».

3. Драматургія письменника

Особливістю творів М. Куліша є:

- багатоінтерпретаційність, полемічність;
- зображення внутрішніх мікро- і макротрагедій, станів людини на межі свідоме-підсвідоме;
- психологізм, інтертекстуальність.

Часто драматург зображує межові ситуації в житті персонажів, вибір ними важливих життєвих орієнтирів. М. Куліш – письменник національний за духом, разом із М. Хвильовим, В. Підмогильним, М. Зеровим він стимулював інтелектуальний напрям в українській літературі 20- початку 30-х років ХХ ст.

Доробок М. Куліша жанрово багатограний:

- соціально-побутові драми («97», «Коммуна в степах»);

- побутова комедія («Отак загинув Гуска»);
- гротескна комедія-сатира («Хулій Хурина»);
- психологічно-інтелектуальна трагедія («Патетична соната»);
- психологічна драма («Зона», «Закут») та ін.

Для художнього методу драматурга характерно поєднання елементів реалізму, натуралізму, вертепного дійства, експресіонізму, символізму, драматургії абсурду. Автор удається до використання поетики контрастів, символічності образів, філософічності підтексту. Уключення в текст полілогів (масові сцени, широкий людський загал) сприяє точному вираженню народного настрою, думок, формуванню образу широкого людського загалу

«Народний Малахій»

П'єса «Народний Малахій» написана в неоромантичному стилі, який позначився на вчинках дійових осіб та їхній характеристиці. Проте твір відображає реальний стан певної частини українців, розворушених революційними подіями.

Соціалізм як «хвора мрія» стає провідною темою найвизначнішого Кулішевого твору – трагікомедії «Народний Малахій», але ця тема розкривається значно глибше, сягаючи філософських засад буття взагалі. Жанр п'єси сам автор визначив як «трагедійне», але з повним правом п'єсу можна вважати й антиутопією. Її незвичність для українського театру буде ще довго вражати глядачів. Це п'єса екзистенціального змісту, що поновлюється кожного разу, коли людство шляхом соціальних та економічних змін намагається вдосконалити природу людини. Більшу трагедію та більшу утопію важко вигадати. Заборона вистави цієї п'єси була першим значним кроком у політичному процесі знищення новітньої української драматургії та театру. Нічого вузько-політичного в п'єсі немає, саме тому вона сприймається злободенно й через багато років.

«Народний Малахій» – це трагікомедія людської мрії, що несе на собі тавро тієї маленької особистості, яка її репродукує, це

трагікомедія історичного максималізму, що здатен покласти людське життя на вівтар вистражданої ідеї.

Неординарне художнє чуття дало змогу драматургові почерпнути матеріал для твору з конкретних реалій життя. Підмітивши нові риси в характерах українців, зумовлені суперечностями їхньої душі, М.Куліш витворив художньо вивершені типи свого часу завдяки майстерно сконструйованому внутрішньому конфлікту. І трагедія «Народний Малахій» відображала не тільки найсуттєвіші проблеми суспільного життя, а й стала істотним зрушенням в художній практиці української драми. Зосередивши увагу на внутрішньому конфлікті, драматург застосував нові прийоми пластичного увиразнення образу-характеру, у якому тісно переплелися трагічне з комічним – усі грандіозні плани Народного Малахія виливалися в дивні та не зовсім зрозумілі вчинки. Водночас він акумулював найхарактерніші риси більшовицької епохи.

П'єса будується як історія хворої на шизофренію людини з типовими маніями та нелюдською наполегливістю в досягненні фанатичної мети. Для сучасної світової драматургії така побудова не є абсолютно новою, вона досить часто використовувалася в літературі авангарду, у драматургії абсурду. Весь світ постає як суцільна божевільня в сприйнятті хворої, за нормами «здорового глузду», людини. Перед нами утопізм мислення людини ХХ ст. як неодмінна риса будь-якого соціально-політичного руху.

Тоталітаризм «голубого» мислення, за Кулішем, – це не витвір сучасної доби, це риса релігійного типу свідомості взагалі. Цей тип існує за рахунок соціального міфотворення будь-якого гатунку. Драматург ставить питання про незмінність у світі зла, існування якого не залежить від зміни соціальних систем і реформ.

Народний Малахій – це наскрізний образ твору, і від його дій та вчинків залежать трагічні та комічні перепади. У трагікомедії у найризикованішому поєднанні «зіштовхнулись між собою іронія, туга, грубий «низ» життя і високе просвітлення; пародія межувала зі стражданням, вірою і ностальгічним видивом мрій». Драматург, усупереч пропонованій теорії «позитивного героя», зосередив свою увагу на складній постаті Малахія Стаканчика, який запалився ідеєю

оновлення людини й тому вирішив покинути свій дім та розірвати родинні зв'язки.

Українець за походженням, християнин за переконанням, Малахій Стаканчик жив за неписаними звичаєвими законами. Він не цікавився політикою. Родинне життя, робота, спів у церковному хорі наповнювали його існування глибоким змістом. Але революція зірвала його з насидженого місця, і він рушив у голубу даль. На його характері позначилися і суперечності більшовицької епохи, і роздвоєння самого М.Куліша на більшовицького чиновника та національного митця. І водночас на перше місце виступає болюча тема України. «У різних редакціях п'єси вона звучить з різною силою. Проте крізь химерну, впереміш із болем, патетику слів Малахія про «нову Фавор», «преображення України», про «реформу людини і в першу чергу українського роду» кожного разу чується Кулішеве сум'яття. Це сум'яття виростало із складних почуттів українського інтелігента кінця 20-х років, який уже бачив, що вчорашні його мрії про «голубий соціалізм», задля якого він під червоним прапором ішов на революційні барикади, не знаходять продовження в дійсності, навіть навпаки – обертаються безумством, насиллям над людиною, соціальним прожекторством. Звідси – і сум'яття драматурга, звідси – асиметричність образу Малахія Стаканчика», – наголошує В.Панченко.

У душі Малахія Стаканчика вирують дві стихії: романтичні мрії, котрі надихають його на пошуки шляхів оновлення людини, і реальна дійсність, від якої він не може сховатися. Неоромантична манера М.Куліша проявилася в тому, що він показує Малахія Стаканчика в полоні ілюзій про оновлення людства. Примарні мрії героя підносять його над реальністю, у його душі відбувається емоційний спалах, але коли він знову повертається на землю, то жорстока дійсність боляче вражає його чутливе серце. Отже, трагедія «Народний Малахій» побудована на контрастах – висока емоційна напруга характеру головного героя протиставляється сірій буденщині. Такий художній прийом і дозволив драматургові створити трагікомічні конфліктні ситуації у творі.

М. Куліш визначив головну суперечність душі Малахія Стаканчика, який як український християнин жив за Біблією, а

більшовицька революція покликала його іти за Марксом, теорія якого була дуже далека від українського уявлення про світ. У душі героя виник конфлікт – підсвідоме відчуття себе як українця давало про себе знати саме тоді, коли він намагався робити рішучі кроки на новому шляху. І тому розвиток характеру Малахія Стаканчика саме в такому напрямку не слід сприймати буквально. Його божевільні вчинки набувають узагальненого, символічного, застережливого змісту, хоч і зумовлені конкретними обставинами. Але намагання Народного Малахія поєднати непоквдане – Біблію і Маркса – призвело його до неминучої катастрофи – не може людина одночасно служити Богу і дияволу. А прагнення до цього робить його смішним і водночас трагічним. Захищаючи честь і гідність людини, Народний Малахій не може обійтися без біблійної термінології. Та як він не намагається стати червоним, йому це не під силу. Трагікомічна атмосфера твору зумовлена внутрішніми суперечностями образу-характеру головного героя. Малахій Стаканчик, ставши Народним Малахієм, поєднав у собі риси більшовицького пророка з традиційними українськими манерами. І саме ця внутрішня неузгодженість головного героя давала про себе знати на новому шляху.

Характер Малахія трагікомічний, бо він не зовсім усвідомлює те, що робить, і тому його вчинки кумедні. Божевільним є не Малахій; а той ідеологічний фанатизм, що здатний штучно та всупереч власному бажанню реформувати людину. Саме цей фанатизм призводить до трагедій. Трагедія фанатизму «малахіанства» полягає в тому, що, прагнучи до фальшивого, він несе у світ тільки зло: закінчує життя самогубством єдина істота, яка любила Малахія, – його донька Любуня, «зреформована» Оля, яка повірила «голубій мрії» про своє щастя йде в дім розпустити. Але сам Малахій свого сатанізму не відчуває, він уявляє себе всесвітнім месією.

Найтрагічнішою постаттю є дочка Любуня, яка хотіла врятувати батька від погибелі, але сама загинула. «Трагічна провина Любуні в тому, що вона покинула світ, що її виховав і дав їй змогу знайти себе. Шлях її на Голгофу – добровільний і усвідомлений. Жертва її даремна, і розплата життям неминуча. Голуба Беатріче

українського театру, один з найкращих жіночих образів української літератури, Любуня вносить у плетиво тем «Народного Малахія» лірично-співучу тему ніжності й приреченості. Без цієї теми ріжучий дисонанс теми Малахія на контрастовому тлі двох суспільних ладів – патріархального й технічного – був би, може, нестерпним», – наголошував Ю.Шерех.

Композиційна роль Любуні у творі надзвичайно важлива. Вона своїм вчинком підсилила трагізм, довела до крайньої межі результат Малахієвого марення. І, здавалось би, саме смерть рідної дочки повинна протверезити батька. Смерть людини легко виправдовувалася теорією класової боротьби. Не було сили, яка б могла змусити Малахія Стаканчика повернути з обраного шляху. Якась фатальна приреченість рухала вчинками героя, який ніяк не міг збагнути безперспективність своїх дій та намірів. У такій схильності до чужих, навіть шкідливих ідей, які привели Україну до катастрофи, М. Куліш убачав трагедію українського народу. І це стало головним лейтмотивом трагікомедії «Народний Малахій». П'єса Куліша мовби звернена в майбутнє: завжди існує можливість трагедійного там, де панує міфічна, релігійна свідомість, що твердить, ніби зло може бути усунене шляхом будь-яких реформ чи революцій економічних, політичних, соціальних. Малахій – персонаж трагікомічний, він не усвідомлює всієї безодні своєї помилки, у котру його було втягнуто панівною свідомістю епохи. Незаперечна заслуга драматурга в тому, що він інтуїтивно відчув трагічний стан українців за умов більшовизму, глибоко проникнув у їхню психологію і відтворив найтонші порухи неспокійної української душі, яка відірвалася від рідного середовища.

«Патетична соната»

У «Патетичній сонаті» (1929) автор звернувся до теми революції. Розкрив її через протистояння різних ідей і тих соціальних груп, що із цими ідеями пов'язані. Основна боротьба точиться між більшовиками, білогвардійцями й прихильниками самостійної України. І ця боротьба драматично позначається на людських душах, загострюючи конфлікт між особистими почуттями та громадським обов'язком, а у випадку одного з героїв

узагалі призводить до руйнування його особистості. «Патетична соната» перегукується з новелою М. Хвильового «Я (Романтика)»: у ній подібно розкрито тему душевної деградації людини під впливом революційного фанатизму.

Центральною проблемою п'єси М. Куліша є «людина і революція», яка дає змогу автору висвітлити проблеми фанатизму, класової моралі, кохання.

«Патетична соната» – продовження теми «Народного Малахія». Ця тема –згубність, трагедійність ідейного фанатизму будь-якого гатунку.

Жанр

Жанрову природу п'єси М. Куліша визначити важко, адже цей твір має пошуковий характер. На цьому наголошував і сам драматург: «Патетична соната» – це експериментальна робота, це спроба сконденсованого драматичного образу, стислої сцени, стислого слова, це спроба запровадження в драматичний твір музики як органічної складової частини, а не як супроводу, це спроба ритмічної будови п'єси од початку до кінця, це спроба збудувати твір на органічному пов'язанні слова, ритму, руху, світла, музики, це боротьба, шукання (можливо, і невдале) нової драматичної техніки».

Автор зробив музику важливим складником драматичного дійства. Стихію революції він показав через музику видатного німецького композитора Людвіга ван Бетховена, його фортепіанну сонату, що й дала назву п'єсі. Дію супроводжує урочиста мелодія, що виразнює душевні вагання персонажів, збагачує твір ліризмом. І ремарки мають ліричний характер – фіксують мінливі переживання героя-оповідача. З огляду на це науковці визначали «Патетичну сонату» як ліричну драму, хоча й визнавали умовність цього визначення, адже твір досить складний і по-справжньому експериментальний.

Особливості художньої організації

Експериментальний характер твору виявився в незвичній для драми наявності оповідача. Хто саме є цим оповідачем, дізнаємось одразу, адже вже на початку зазначено: «Із спогадів мого

романтичного нині покійного друга й поета Ілька Юги». Тоді й усі ремарки слід сприймати як «уривки зі щоденника» одного з учасників дії. Не дивно, що вони відчутно суб'єктивні.

Виокремлення автором одного з героїв забезпечує йому привілейоване становище в організації драми: воно виводить Ілька Югу поза межі групування учасників дії «за ворожими таборами».

А таких таборів три:

українська інтелігенція (піаністка Марина Ступай та її батько, учитель Іван Степанович Ступай-Ступаненко);

більшовики (товариш Ілька Юги Лука, Судьба, Гамар; більшовиків підтримує міська біднота – проститутка Зінька, інвалід Оврам, його дружина Настя);

прибічники російської імперської ідеї (генерал Пероцький, його сини Андре й Жоржик).

В осерді художнього простору «Патетичної сонати» перебуває будинок, населений дуже різними людьми. У темному й вогкому підвалі животіють найбідніші – інвалід Оврам із дружиною. На першому поверсі розмістився Ступай-Ступаненко з дочкою Мариною. А найвигідніше помешкання (на другому поверсі) належить генералу Пероцькому і його синам – Андре й Жоржику. Нарешті, у мезоніні розташовано маленькі кімнатки поета Ілька Юги й модистки Зіньки, яка втратила роботу й стала проституткою.

Простір будинку представлено як своєрідний зріз суспільної ієрархії – немов у давньому ляльковому театрі, що мав вигляд двоповерхової скриньки, передній бік якої був відкритим для глядачів, а за задньою стінкою стояв вертепник і керував рухами ляльок. У драмі будинок і справді нагадує таку «скриньку», поділену на кілька ярусів-поверхів, а події в ній чимось схожі на вертепну виставу. Щоправда, вертеп виконували на Різдво, а в драмі представлено великодній період. Попри свято, час не має позитивного символічного маркування.

У творі М. Куліша розкрито цікаву взаємодію будинку й вулиці. В одній із дій «вулиця» раптом опановує «будинок»: до нього вдираються більшовики й влаштовують свій «ревком» (революційний комітет). А ще десь – узагалі поза сценою –

лишаються села й околиці, звідки прибувають до міста українські повстанці.

Цікава художня деталь – прапори, що по чергово майорять над будинком і щоразу позначають зміну влади: «З ганку Перецьких тихо падає додолю червоний прапор. Хто його скинув – не видно. Натомість звисав жовто-блакитний. Хто його чіпляє – не видно». І далі: «З ганку Перецьких тихо падає додолю жовто-блакитний. Хто його скинув – не видно. Натомість має трикольоровий. Хто його чіпляє – не видно».

А коли в місті остаточно утверджуються більшовики, підвал будинку перетворюється на в'язничну камеру для Марини. Там знавіснілий Ілько Юга і вбиває свою колишню кохану: «Вона сповзає по сходах униз. Мертва». А поет, який перетворився на фанатика комуністичної ідеї, у стані «надзвичайного піднесення» піднімається нагору до свого помешкання: «Вікно – як огняний прапор».

Важливим композиційним елементом є час, коли відбувається дія. Великдень як християнський концепт в літературі може лежати в основі двох змістових рівнів. На першому рівні – це уособлення шансу на воскресіння справжньої незалежної України із самобутніми національними традиціями та культурою. Великдень відповідно до другого змістового рівня – це образ деміфологізованого комуністичного режиму.

Великдень як уособлення воскресіння України. Відродження держави мало відбутися, проте кожен із персонажів твору має власне уявлення оновленої держави. Для власника будинку росіянина генерала Перецького головним є могутність його батьківщини – Росії, тому Україну він не мислить окремою державою, росіянину найкраще, аби вона лишалася у стані колонії. Його син Андре більш лояльний до самовизначення України. Проте він також не хоче бачити її незалежною. Українці Іван Ступай-Ступаненко і його донька Марина є виразниками українського відродження. Закоханий у Марину Ілько Юга на початку твору немає жодних політичних орієнтирів, але потім стає на бік більшовиків. Безногий Оврам і його дружина Настя, що живуть у підвалі, також сповідують ідеї більшовизму. Вони українці, але із їхньої свідомості, як і у Луки,

приятеля Ілька, національна ідентичність стерта історичними подіями та війнами. Упродовж усієї п'єси Великдень так і не прийшов. На рівні підтексту автор пояснює, чому відродження України не відбулося. Однією із причин є пасивність українців. Микола Куліш засуджує стихію народно-пісенного романтизму в патріотизмі Івана Ступая. Цей персонаж фанатично вірить у високу ідею створення української держави, але нічого не робить для її втілення. На відміну від більшовика Луки, не шукає однодумців і не веде агітаторської роботи. Саме тому в сцені дев'ятої п'ятої дії Микола Куліш ставить Ступая перед вибором: підтримати більшовиків, податися до білогвардійців чи відстоювати українську ідею самотужки. Персонаж стоїть на перехресті й думає, до кого приєднатися, аж поки його не вбиває чиясь куля із гвинтівки. Не дарма сцену сумніву автор змалював саме в місці, де перетинаються дороги. Хрест у цьому випадку є символом безкорисного несвідомого жертвоприношення.

Так само неприпустимим гріхом, на думку драматурга, є співпраця Марини під час революції з ідейним противником Андре. Через приятельські розмови українки з росіянином сім'я Ступаїв позбувається можливості залучити до своїх однодумців поета Ілька Югу. Також важливою причиною того, що Україна не воскресла, є зрада Ілька Юги. Її автор зображує, послуговуючись біблійними алюзіями. Мотив зради в п'єсі дуже схожий на зраду Юдою Ісуса Хреста. Показово, що прізвище Юга лише однією літерою відрізняється від імені Юда. Але якщо Юда Іскаріотський зраджує Ісуса Христа, то Ілько Юга зраджує себе та власне майбутнє – і як наслідок Україну.

Про майбутню зраду Ілька, квапливу зміну його душевних орієнтирів віщує мелодія бетховенської «Патетичної сонати».

У «Патетичній сонаті» М. Куліш використав елементи вертепної драми, що дало автору символічно представити розстановку політичних сил в Україні у часи громадянської війни. П'єса багата на образну символіку. Символічний часопростір, імена дійових осіб. Особливості композиції:

➤ драма складається із ліричних відступів, епістолярної спадщини (листів Ілька);

➤ побудований твір у формі спогадів ліричного героя-поета Ілька Юги;

➤ у драмі переплітаються дві сюжетні лінії (любовна і політична).

Головним мотивом у творі є мотив України, її великої трагедії на шляху до незалежності. П'єса розкриває драму людських характерів, зокрема тих, хто намагається щось зробити в ім'я національної ідеї і тих, хто засліплений ідеєю класової боротьби. Згубність домінування класових інтересів над загальнолюдськими простежується у поведінці таких дійових осіб, як Гамар, Лука.

Характеристика персонажів

Марина Ступай

Що важливіше: кохання чи національний ідеал? Тут для Марини Ступай вибір непростий, але все ж очевидний. Адже вона – душа, натхненниця українського повстання. А Ілько Юга – лише поет-ідеаліст, який сподівається від неї «вічного кохання». Він не розуміє, що весь «ідеалізм» Марини присвячено боротьбі за Україну. Про це вона й хоче сказати Ількові: мовляв, готова обрати супутника, але лише лицаря, здатного до боротьби за національну справу: «Можливо, вас, поете милий. Напевно вас, якщо ви на коні. Так, тільки вас, якщо ви на коні й при зброї».

І Марина обирає того, хто «при зброї». Корнет Андре Пероцький, який щойно повернувся з фронту, здається їй кращим товаришем у спільній боротьбі: «Поет, можливо, завоює твою душу, цілий світ, але жодного кілометра території, моя Жанно Д'Арк». Дівчина сподівається, що Пероцький стане зрештою її однодумцем: «Ви заздалегідь формуєте зағони вільного козацтва, я організацію – це практичний шлях».

Поступово образ Марини все більше «ідеологізується». Творча основа її натури виявляється в рисах організаторки повстання: говорить чітко, афористично, мало не мітинговими фразами: «Хоч ярмо й червоним стане, а ярмом не перестане!», «Кожне слово переконує тоді, коли за ним дзвенить зброя!», «Найкращий спільник той, у кого зброя по-українському говорить!».

І от піаністка й талановита виконавиця «Патетичної сонати» вже віддає розпорядження як «член комітету Чайка», учасниця повстанської організації Золота Булава. І ще: скориставшись впливом на закоханого в неї Ілька Юга, Марина переконує його врятувати від арешту Андре Пероцького, котрий потрібен у ролі зв'язкового. А після поразки українського повстання Марина опиняється в більшовицькій в'язниці. У цьому передсмертному епізоді її образ знову психологічно поглиблено: «Яка нудьга! Замість дороги кохання – ніч і дорога до смерті. Справді страсті Христові. Я вже ледве несу в руках свічку життя». Героїня приймає смерть, але не зрікається свого громадянського ідеалу.

Ілько Юга

На початку драми натхненний поет Ілько Юга зачаровано слухає музику Бетховена, пише до Марини листи-освідчення та вірить «у Петрарку і в вічну любов». Підслухавши розмову Марини з корнетом, уражений ревнощами: «Я повертаюсь до себе на горище. Мені неймовірно важко. Я не впізнаю речей. Все змінилося, померкло, посіріло». А згодом, піддавшись на умовляння коханої, Юга свідчить неправдиво й рятує корнета Пероцького від розправи: «Я свідчу, що ми його мобілізували і послали в штаб до кадетів у постаті офіцера на секретні вивідки. Він мав нас повідомляти, які у них плани».

Під час боротьби поет з ідеаліста перетворюється на фанатика. І в усьому звинувачує Марину – свою «недосяжну мрію»: вона, мовляв, не виправдала сподівань: «Потім мрія почала грати на острогах і шаблях, а поет і далі гадав, що це музика».

Зрештою, не стало поета, а в підвал до Марини спустився обвинувач і кат, фанатично відданий більшовикам: «Моя нація тепер там, де клас. Де клас пригноблених, там і буде моя нація». І вбивство Марини для колишнього поета – це не лише вбивство мрії, а й одночасно завершення бажаної метаморфози – остаточного внутрішнього перетворення на зятятого комуністичного фанатика, що супроводжується для нього хворобливою ейфорією і звуковими галюцинаціями: «Мене охоплює надзвичайне піднесення. Мені вчувається, що весь світ починає грати спочатку на геліконах,

баритонах, тромбонах Патетичної симфонії, що згодом переходить на кларнети, флейти, скрипки».

Ступай-Ступаненко

Які слова найліпше підійдуть до характеристики вчителя «малювання та чистописання, українця запорозької крові Івана Степановича Ступай-Ступаненка»? Ідеалізм, наївність, розгубленість? А може, обмеженість, відірваність від реального життя? Здається, він ніби загубився в часі – зовсім далекий від жорстоких буднів революції. У звуках «Патетичної сонати» йому вчувається козацька романтика: «Мусимо сісти на коні й мчати по наших козацьких степах разом з орлами й вітрами!..». Щиро вболіває за кожного українця – куди там до класової моралі більшовиків! Справжній ідеаліст і мрійник: вірить у силу переконливого слова, що має припинити жорстоке революційне протистояння: «Вийду назустріч і скажу, нагадаю святі й соціальні слова: обніміте, брати мої, найменшого брата». І тут уже Марина його стримує: «Кому? Більшовикам? Бандитам? Бидлові, що реве від крові і трощить наші найкращі ідеї?»

Удершись до будинку, більшовики мало не розстріляли вчителя: відклали на потім, мовляв «інтелігенції покеда не займай». Під час перестрілки Ступай-Ступаненко дійсно намагався закличним словом зупинити протистояння, але загинув від кулі: «Через Ступая перескакують, тікаючи, червоногвардійці, а йому ввижається, що то старі запорожці на конях».

Звичайно, в образі вчителя-ідеаліста є і деякі комічні риси, однак загалом він викликає співчуття, бо має добру й шляхетну натуру; це поширений тип українського інтелігента попередньої, ще дореволюційної доби.

Пероцькі

Пероцькі (батько й сини) представляють у драмі віджилу самодержавну ідею. Старий генерал – затятий російський шовініст: «Я не боюся їхньої революції. Одного лише боюся, щоб не розвалили фундаменту, на якому стояла Росія – єдності й неподільності її».

Образ генерала має чимало карикатурних рис – і автор навмисне їх підкреслює. А сини за своєю суттю мало чим різняться від батька, хоч і не такі догматичні. Захопившись Мариною, Андре Пероцький виконує деякі її доручення, однак не змінює своїх переконань. А молодий Жоржик узагалі ще підліток – у його характері чимало інфантильного й незрілого.

Більшовики

Більшовиків у драмі зображено силуетно: це переважно безжальні фанатики революції, носії класової моралі. Їх в усьому підтримує міська біднота – Оврам і його дружина Настя, а проститутка Зінька шиє для них червоний прапор.

Ідеї більшовиків тому й популярні серед неосвіченої бідноти, бо дуже прості й зрозумілі: знищити багатіїв і все віддати злидарям – таким чином утілити народну мрію про соціальну справедливість.

Найповніше в більшовицькому таборі розкрито образ Луки – «неромантичного друга» Ілька Юги. Він проти всього, що не вкладається в його бачення світу. Тому й насміхається з поета: «К чорту твою вічну любов! Сьогодні нам на цехових зборах петроградський товариш сказав. Мусимо, каже, припустити поїзд революції повним гоном до соціалізму. А ти його хочеш спинити на станції... (передражнив) вічна любов».

«Маклена Граса»

Маклена Граса – соціально-психологічна драма М. Куліша. У творі відображено кризові процеси життя Польщі початку 30-х років. Але можна провести паралель між подіями у Польщі й Україні? Отже, можна припустити, що й драму з сучасного польського життя Куліш написав з думкою про долю людини в рідній Україні.

У соціально-психологічній драмі М. Куліша «Маклена Граса» показане одвічне й трагічне протистояння людини та суспільства. Провідний мотив п'єси – тривога за цей світ і за людину.

Історія написання. Матеріал для сюжету цього твору взято з реального життя, з повідомлення польської преси. Купець, збанкрутувавши внаслідок кризи 1929 року в Польщі, спочатку застрахував своє життя, а потім найняв за п'ятсот злотих безробітного, щоб той його вбив і не виказав таємниці. Поліція

арештувала купця, який хотів, щоб за його смерть родина одержала величезну страхову премію. Драматург по-філософськи переосмислив подію, подавши її в ракурсі соціального протистояння, наповнивши характери героїв реальним змістом, хоча й час, і місце дії, і ситуація досить умовні.

Дія відбувається у двох місцях, що контрастують між собою, як і самі герої п'єси: у домі маклера Зброжека (короткочасно), – і на вулиці (основна дія), коли дощить, холодно й мрячно, біля собачої буди, у підвалі будинку, де мешкає сім'я Граса. Голод безробіття, бідність і сирітство стали основою цієї історії. Перед нами – життя безробітного Стефана Граси та його дочки Маклени, історія банкрутства маклера Зброжека, втрата надій його дочки Анелі на одруження із Зарембським, власником фабрики. Це похмура дійсність, що робить виклик у складних ситуаціях суспільству й зокрема людині. Драматурга хвилює наявність такого протистояння, проте він не песиміст, ідея позитивного розвитку людства знайшла відображення саме в цій п'єсі.

«Маклена Граса» – останній відомий твір Миколи Куліша. Деякі літературознавці називають цей твір філософською трагікомедією-метафорою. Ю. Шерех у статті «Шоста симфонія Миколи Куліша» першим відзначив, що мотив розчавленого дитинства в «Маклені Грасі» є одним із головних.

Проблематика. У побутовій, на перший погляд, а насправді узагальнено-символічній формі драматург розкриває суттєві закономірності суспільного буття ХХ століття, головна з яких – дегуманізація суспільства. Якими мають бути стосунки людини й суспільства, суспільства й людини? Це тривожить митця, викликає потребу висловитись, показати це в п'єсі.

Символіка. Колорит «Маклени Граси» похмурий, сірий, гнітючий. Бруд навколишнього світу підсилює відчуття бруду світу морального. Ця п'єса вважається найпохмурішою з усіх Кулішевих п'єс. Усі поетичні образи символізують загибель та крах людських надій. Не випадково твір починається сценою на горищі, де Анеля повідомляє матері про пропозицію пана Зарембського, а продовжується сценою у підвалі, де Маклена збиратиметься йти на канави на пошуки кісток для юшки. Символізм твору

в розмежованості людства, соціальній різноплщинності. У підвалі – ледь виживає безробітний Граса, на першому поверсі цілком непогано мешкає маклер Зброжек, у творі існує ще й балкон Зарембських, куди так хоче потрапити Зброжек у ролі господаря. А Ігнаціо Падуру, колись відомий скрипаль, дісталось «житло із знаком мінус» – собача буда. Цікаво, що самі персонажі також чітко усвідомлюють цей поділ, оскільки неодноразово в їхніх репліках це простежується, наприклад, Зброжек говорить до Граси: «Я вже вище на цілий поверх». Соціальний поділ зумовлює й різне задоволення людських потреб, зокрема, базових біологічних: сім'я Грасів «наїдаються» окропом та юшкою з кісток, знайдених на канаві, у той час, коли Анеля годує собаку котлетами та бісквітами, а пан Зарембський насолоджується вишуканою кавою в себе на балконі.

Як відомо, усталений суспільний порядок прагнуть підтримувати ті, кому це вигідно. Так, наприклад, пан Зарембський прагне бути холодним захисником держави, йому не властива людяність, він принципово не допомагає жебракам, нікого не жаліє. Тільки з холодного розрахунку цей пан хоче одружитися з Анелею, дізнавшись, що її батько хоче придбати його фабрику. Бажання одружитися зникає вмить, коли стає відомо, що Зброжек збанкрутував.

Зброжек

Сам Зброжек виступає в п'єсі натхненним поціновувачем маклерства як ідеології, він упевнений, що без посередників у світі ніяк! Чоловік переконаний, що кожен має совість, але виявляти її слід лише тоді, коли це неодмінно принесе користь, адже совість коштує грошей. Це переконання маклера підтверджується на практиці: про свою власну совість він заговорив тоді, коли це стало для нього вигідно: він навмисне викриває всі свої негативні вчинки перед Грасою, аби той із ненависті вбив його. Такий прикрий випадок долі нічому не вчить Зброжека, не пробуджує людяності в його серці, а тому навіть в останній угоді у своєму житті він поводить нечесно: хоче обдурити маленьку Маклену.

Старий Граса

На найнижчих поверхах будинку мешкає сім'я пролетаріїв Грасів. Для старого обставини складаються безнадійно: він дуже хворий, грошей немає, дружина померла, йому треба годувати двох дітей, а нічим. Але навіть у такій ситуації він не хоче ставати вбивцею заради вигоди маклера.

Ігнаціо Падура

Образ Ігнаціо Падура ілюструє проблему митця в тогочасному суспільстві, яке схилилося перед диктатором, що пригноблює правдиве слово. Колись він був знаним музикою, але потім на естраду зійшли якісь нові музиканти, «не музиканти, а нездарні ремісники», що грають улесливі диктатору симфонії, за що отримали посади диригентів. Падур не зміг стати на коліна та вибрав собі інший шлях, ставши мандрівним музикантом, живучи в собачій буді. Образ Падура – трагічний, мав багато прототипів. У Європі 1933 року «вождів» того часу міг би з радістю повторити відому фразу імператора Франца: «Ми не потребуємо геніїв. Нам потрібні вірнопіддані». А генії тим часом потрапляли під фальшиві звинувачення та були змушені емігрувати або лізти в собачу будку.

Маклена Граса

Утілення сподівань на ліпше життя ми спостерігаємо в образі *Маклени*. Це тринадцятирічна дівчинка, яка має почуття власної гідності, має отой моральний закон у собі, що не дає переступити межу людяності навіть у складних ситуаціях. Маклена вірить лозунгам комуніста Окрая, для неї ідея революції має обов'язково здійснитися. Доведена до відчаю дівчинка, аби врятувати сім'ю від виселення з підвалу, пробує заробити гроші на вулиці повією, але в останню мить вона тікає від «клієнта». Наступна нагода заробити грошей трапляється після підслуханої розмови батька із Зброжеком, коли маклер просить вбити його за 500 злотих. Батько відмовляється, а Маклена, наздогнавши Зброжека на вулиці, умовляє його, переконаючи, що вона вміє стріляти й обов'язково виконає його прохання. Жадібний до грошей Зброжек і на цьому намагається заробити. У ранковій напівтемряві віддає Маклені не всі обіцяні гроші. Дух спротиву проти того, що вона мала намір зробити, і

протест проти зброжеків, проти наживання капіталу на нещастях людей – усе це штовхає дівчинку до рішучих дій – вона бере гроші й рве їх. Їй огидна ця ситуація, вона збуджено говорить: «Батько розповість про все. То, може, й там, у банках, порвуть ваші гроші». Фінальні слова Маклени, яка після пострілу втікає від поліції, звучать за ідейним задумом досить оптимістично: «Перекажіть, що я повернуся! Неодмінно!» На нові зміни чекає суспільство, цього чекає і автор: «З-за муру, де пролізла Маклена, десь далеко сходило сонце».

«Маклена Граса» – остання вистава Леся Курбаса. Вона виявилася тим твором, який добре відображав емоційні та побутові сцени добре знаного Курбасу життя Польщі; ставила найболючіші проблеми для Л. Курбаса – проблеми долі митця в суспільстві. Вистава була похмурою, не залишилось навіть того символічного сонця, у сторону якого тікає Маклена у фіналі п'єси.

Питання для самоконтролю

1. Коли й де народився М. Г. Куліш? Якими були його враження від дитинства?
2. Як називалася п'єса, що принесла М. Г. Кулішу визнання?
3. Доведіть, що твори М. Г. Куліша тяжіли до експресіонізму.
4. Розкажіть про становлення нового театру.
5. Чому Лесь Курбас назвав свій театр «Березіль»?
6. Розкажіть про особливості постановок Леся Курбаса.
7. Наведіть приклади алюзій та ремінісценцій із творів М. Г. Куліша.
8. Доповніть твердження.
 - есхатологічна література – це...
 - трагічне відрізняється від трагедійного...
 - ознаками експресіонізму слід вважати...
 - фарс – це...
 - театр, який заснував Лесь Курбас, мав назву...
 - «Березіль» було засновано...
9. Погодьтеся або спростуйте думку.
 - М. Г. Куліш народився в заможній родині.
 - Лесь Курбас народився в родині інтелігентів.

Леся Курбас заснував театр «Березіль» спочатку в Києві. Останньою п'єсою, яку поставили Микола Куліш та Леся Курбас, була «Маклена Граса».

П'єса, яка принесла визнання М. Г. Кулішу, мала назву «Патетична соната».

Драма «Маклена Граса» побудована на реальних подіях, що мали місце в Польщі.

10. Проаналізуйте твори М. Г. Куліша.
11. У чому полягає символічне навантаження імен героїв драми М. Г. Куліша «Народний Малахій»?
12. Чому Малахія Стаканчика можна назвати донкіхотом?
13. Чи є шкідливою ідея Малахія Стаканчика про «негайну реформу людини»?
14. Чому автор називає мрію Малахія Стаканчика «голубою»?
15. Яку роль відіграють алюзії музичного плану в п'єсі «Патетична соната»?
16. Який зв'язок існує між композицією драми «Патетична соната» та пасхальною літургією?
17. У чому полягають паралелі між твором «Патетична соната» М. Г. Куліша та оповіданням Миколи Хвильового «Я (Романтика)»?
18. Чи можна стверджувати, що в драмі «Маклена Граса» М. Г. Куліш тривожиться за світ і за людину?
19. Чому Стефан Граса відмовився вбити маклера?
20. Яке значення має постать скрипаля Падура в п'єсі?

Післямова

Розмаїття талановитих постатей, естетично-художні пошуки нових угруповань сприяло тому, що літературне життя першої половини ХХ століття було різноплановим, стимулювало до пошуків оптимального розвитку національного мистецтва.

У поезії намітилася тенденція виходу на модерну європейську манеру письма. Митці слова цього періоду, орієнтуючись на модерну європейську естетику, збагачували молоду українську літературу власним непересічним талантом, розширювали тематично-образні горизонти поезії.

Процеси активного жанрово-стильового оновлення помітно переживала проза 20-х років ХХ століття, головною рисою якої стало експериментування. У 20-х-сер.30-х роках помітне домінування малих художніх форм (ескіз, новела, оповідання), що давало авторам можливість у найкоротші терміни реагувати художніми творами на суспільні процеси, явища літературно-культурного характеру. Лише наприкінці 20-х років з'являється проза великих за обсягом жанрів, що засвідчила неореалістичну тенденцію та нотки сатиричного зображення радянської дійсності.

Нова європейська драма початку ХХ століття не тільки вплинула на розвиток української драматургії епохи модерну, але й дістала своє продовження у творчості В. Винниченка, Лесі Українки, М. Куліша.

Отже, література першої половини ХХ століття багатогранна за своєю суттю, пов'язана з процесами національного становлення. Її започаткували яскраві творчі особистості, талант яких сягав європейського літературного рівня, а твори не втратили своєї духовної значимості й до сьогодні.

Запропонований навчально-методичний посібник є частиною загального курсу й містить основну інформацію про творчий доробок відомих письменників цього періоду та про історичний контекст їхнього життя. Зміст і структура передбачають послідовність розгляду літературного процесу, зорієнтованість на необхідність самостійного опрацювання певних тем. Посібник має за мету навчити студентів розглядати літературний твір в органічній єдності з культурним та історичним життям,

ідентифікувати історико-культурні передумови розвитку української літератури першої половини ХХ ст; сформувати розуміння своєрідності досягнень української літератури цього періоду, визначити її вплив на подальший розвиток літературного процесу.

Література

Основна

1. Агеєва В. Українська імпресіоністична проза. Київ : Ун-т літератури НАН України, 1997.
2. Агеєва В. Жіночий простір. Феміністичний дискурс українського модернізму: монографія. Київ: «Факт», 2003. 320 с.
3. Агеєва В. Апологія модерну: обрис віку: статті та есеї. Київ : Грані-Т, 2011. 408
4. Агеєва В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. Київ:Либідь,2001. С.112–133
5. Архів Розстріляного Відродження: матеріали архівно-слідчих справ українських письменників 1920 – 1930-х років / Упоряд., передм., прим. та комент. Олександра й Леоніда Ушкалових. Київ: Смолоскип, 2010. 456 с.
6. Агеєва В. Мистецтво рівноваги М. Рильського на тлі епохи. Київ, 2012. 392 с.
7. Багрій М. Ліро-епіка Володимира Сосюри 1920 – 1940-х років: ідеологія, історіософія, стильові пошуки: дис. ... кандидата. філол. наук: 10.01.01. Сімферополь, 2013. 198 с.
8. Бернадська Н. Українська література ХХ століття. Київ: Знання-Прес, 2006.
9. Бичко А. Теорія та історія світової та вітчизняної культури: курс лекцій. Київ : Либідь, 1992.
10. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки. Київ : Смолоскип, 2006. 464 с.
11. Білецький О. Літературно-критичні статті. Київ : Дніпро, 1990.
12. Василюшин О. Письменник допоможе не втекти від себе. *Слово і Час*. 2016, №10. С.97-99.
13. Гарачковська О. ХХ століття в українській поезії крізь призму сміху. Київ: Альфа-М., 2015, 560 с.
14. Гнідан О. Д., Семенюк Г. Ф., Гаєвська Н. М. Історія української літератури. Кінець ХІХ – початок ХХ ст. У двох книгах. Книга 1. Київ: Либідь, 2005. С. 303 – 310, 329 – 331.
15. Горак Р. Твого ім'я не вимовлю ніколи. Повість-есе про Івана Франка. Київ: Видавничий центр «Академія», 2008.

16. Грабович Г. До історії української літератури. Київ : Основи, 1997.
17. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. Львів : Літопис, 1997.
18. 20-ті роки : Літературні дискусії, полеміки: Літературно-критичні статті / [упоряд. В. Дончик]. Київ : Дніпро, 1991.
19. Демська Л. Неокласичний дискурс початку ХХ століття: еволюція класичної традиції. *Слово і Час*. 2017, № 6. С. 90-98.
20. Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. Львів: Академічний експрес, 1999. 278 с.
21. Донцов Д. Дві літератури нашої доби. Львів : Просвіта, 1991.
22. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. Київ : Основи, 1998. 15. Єфремов С. Історія українського письменства. Київ : Феміна, 1995.
23. З порога смерті: Письменники України – жертви сталінських репресій. Київ : Рад. Письменник, 1991.
24. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст. Київ : Основи, 1993.
25. Зборовська Н. Психологія і літературознавство. Київ : Академвидав, 2003. 132
26. Зборовська Н. Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури. Київ, 2006.
27. Історія української критики та літературознавства. Хрестоматія: у 3 кн. / [за ред. П. Федченка]. Київ : Либідь, 1996.
28. Історія української літератури ХХ ст. : у 2 кн. / [за ред. В. Дончика]. Київ : Либідь, 1994.
29. Історія української літератури. Кінець ХІХ – початок ХХ ст. : підруч. : у 2 кн./ за ред. проф. О.Д. Гнідан. Київ: Либідь, 2005. Кн. 1. 624 с.
30. Каменська І. Українська інтимна лірика 20-30-х років ХХ століття. Хрестоматія-посібник для студентів-філологів, учителів-словесників, учнів навчальних закладів. Суми, 2006.
31. Квіт С. Свобода стилю. Есеї. Статті. Київ, 1996.
32. Кодак М. Поетика як система. Літературно-критичний нарис. Київ : Дніпро, 1988.

33. Кононенко П. Українська література : Проблеми розвитку. Київ : Либідь, 1994.
34. Лавріненко Ю. Розстріляне відродження. Антологія 1917-1933. Київ, 2002.
35. Луцій С. Традиції «розстріляного відродження» в художній та літературознавчій практиці діаспори. *Слово і Час*. 2017, № 9. С. 52-61.
36. Мишанич О. Повернення: Літературно-критичні статті і нариси. Київ : АТ «Обереги», 1993.
37. Мовчан Р. Український модернізм 1920-х : портрет в історичному інтер'єрі. Київ : Стилос, 2008. 544 с.
38. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001.
39. . Неврлий М. Українська радянська поезія 20-х років. Мікропортрети в художніх стилях і напрямках. Київ : Вища школа, 1991.
40. Нестеренко П. Медальйон на книжкових оправах ювілейних видань. *Слово і Час*. 2017, № 9. С. 62-68.
41. Омельчук О. Інтермедіальна проекція літературного авангарду В. Поліщука. *Слово і Час*. 2016, № 4. С.37-44.
42. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ, 1999.
43. Павличко С. Теорія літератури. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002.
44. Переломова О. Лінгвокультурні коди інтертекстуальності українського художнього дискурсу : діахронічний аспект : монографія. Суми : Видавництво СумДУ, 2008. 208 с.
45. Поліщук В. І. Котляревський у студіях П. Филиповича. *Слово і Час*. 2016, №11. С.35-43.
46. Поліщук Я. Павло Тичина в антиноміях літературного канону. *Слово і Час*. 2016, № 4. С.16-26. 133
47. Працьовитий В. Національно-культурна ідентичність української літератури. *Дивослово*. 2019, № 4. С.26-30

48. Приліпко І. Духовенство в українській прозі XIX –поч. XX століть: художня рецепція та інтерпретація: монографія. Київ: Логос, 2015. 482 с.
49. Розстріляне відродження: Антологія 1917 – 1933: Поезія – проза драма – есей / Упорядкув., передм., післям. Ю. Лавріненка; Післям. Є. Сверстюка. Київ: Смолоскип, 2008. 976 с.
50. Смолич Ю. К. Твори: У 8 тт. Т. 7. : Розповіді про неспокій / Упоряд. О. Смолич; Приміт. К. Волинського. Київ: Дніпро, 1986. 702 с.
51. Резніченко Ю. Поняття нарративна модель у сучасній українській літературі. Дивослово. 2020., № 1. С.34-40.
52. Саврій С. М. Куліш. Сатирична комедія «Мина Мазайло». Дивослово. 2019. № 11. С.26-30.
53. Саєнко М. Українська література XX століття: діапазон голосів і мистецьких відкриттів: Монографія. Львів: ЛА «Піраміда», 2016. 868 с.
54. Свєрбілова Т., Малютіна Н. Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX століття. Черкаси, 2009. 598 с.
55. Скорина Л. Специфіка аналізу епічного твору (на прикладі оповідання В. Підмогильного «Ваня»). Дивослово. 2017, № 5. С.45-51.
56. Сіробаба М. Лірика М. Хвильового: злам автохтонної свідомості. Слово і Час. 2016, № 10. С. 44-52.
57. Скорина Л. Присвята як маркер між текстових зв'язків (на матеріалі українських письменників 1920-х років. Слово і Час. 2017, № 6. С. 90-98.
58. Славутич Яр. Розстріляна муза. Мартиролог. Нариси про поетів, 2-е вид., доп. Київ : Либідь, 1992.
59. Соловій Х. Психотип німфетки у творчості Віктора Петрова. Слово і Час. 2015, № 4. С.70-77.
60. Соловей Е. Українська філософська лірика. Київ : Юніверс, 1998.
61. Сулима М. «Понеділок-Вівторок» – «Чорний квадрат» М. Семенка. Слово і Час. 2017. № 4. С. 24-29.

62. Ткаченко Л. Теологія знання. Художньо-інтерпретаційні моделі в українській прозі XIX - поч. XXI ст.: Монографія. К. : Вид-во «Книга», 2015. 280 с.
63. Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст. : у 4 кн. / [упоряд. В. Яременко, Є. Федоренко]. Київ : Рось, 1994.
64. Ушкалов Л. Що таке українська література: есеї. Львів: Видавництво Старого Лева, 2015. 352 с.
65. Шевельов Ю. Вибрані праці: У 2 кн. Кн. II. Літературознавство / Упоряд. І. Дзюба. 2-е вид. Київ: Вид. дім Києво-Могилянська академія, 2009. 1151
66. Чопик Р. Переступний вік: Українське письменство на зламі XIX-XX ст. Львів – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. 196 с.
67. Штейнбук Ф. Епатажна онтологія в літературних текстах. *Слово і Час*. 2015. № 5. С.36-42.
68. Штонь Г. Духовний простір української ліро-епічної прози. Київ : Інститут літератури НАНУ, 1998.
51. Шумило Н. Під знаком національної самобутності. Українська художня проза і літературна критика кінця XIX – поч. XX ст. Київ : Задруга, 2003.

Додаткова

1. Агеєва В. «Зайві люди» у прозі М.Хвильового. *Слово і час*. 1989. № 10. С. 3–10.
2. Агеєва В. Чому торжествує камінний господар? *Українська мова і література*. 2003. №5. С.14–15.
3. Антофійчук В. І. Християнські ідеї та образи в творчості Лесі Українки: навч. Посібник . Чернівці : Рута, 2002. 72 с.
4. Безхутрий Ю. Микола Хвильовий: проблеми інтепретації. Харків: Фоліо, 2003. 495 с.
5. Бойко Ю. Микола Хвильовий. З останніх творів М.Хвильового: Ще раз про Миколу Хвильового. *Бойко Ю. Вибрані праці*. Київ, 1994. С. 244–285.
6. Боднар В. Т. Проблеми рецептивної естетики і поетики у творчій спадщині І. Я. Франка : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня

- канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури». Київ, 1999. 16 с.
7. Вовк В., Коцюбинська М., Корнієнко Н. Українська література ХХ ст. Михайло Коцюбинський. Що записано у книгу життя. Харків: Фоліо, 1994. С. 9 – 26, 538, 540.
 8. Голод Р. Б. Іван Франко та літературні напрями кінця ХІХ – початку ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література». Львів, 2006. 40 с.
 9. Голубєва З.С. Микола Хвильовий. *Голубєва З.С. Двадцять років ХХ ст. Зошит другий: найвидатніші письменники доби*. Харків, 2001.
 10. Гординський С. Поезія М.Хвильового. *Гординський С. На переломі епох: Літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади*. Львів, 2004. С. 174–184.
 11. Гординський С. Бій за Європу. В десятиріччя смерті Миколи Хвильового). *Гординський С. На переломі епох: Літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади*. Львів, 2004. С. 193–198.
 12. Гнатюк М. Традиції І. Франка в сучасній українській літературній критиці. *Українське літературознавство*. Львів, 1986. Вип. 46.
 13. Грицак Я. Пророк у своїй вітчизні. Франко та його спільнота (1856-1886). Київ: Критика, 2006. 632 с.
 14. Гуменюк В. Драматургія Володимира Винниченка: проблеми поетики: автореф. дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.01. Київ: 2002. 36 с.
 15. Гундорова Т. Модернізм як еротика «нового» (В.Винниченко і С.Пшибишевський). *Слово і час*. 2000. №7.
 16. Гундорова Т. Інтелігенція і народ в повістях Івана Франка 80-х років. *Радянське літературознавство*. 1985. №12
 17. Гундорова Т. Іван Франко. *Історія української літератури ХІХ ст.* /за ред. М. Яценка. Київ: Либідь, 1997. Кн. 3.
 18. Демченко І. «Апостол черні» О. Кобилянської як твір про українського священика. *Науковий вісник Чернівецького*

- університету: збірник наукових праць. Випуск 58-59. Слов'янська філологія. Чернівці, 1999. С. 97-100.
19. Демченко І. Своєрідність реалізації антропологічного змісту в романі «Апостол черні». *Демченко І. Особливості поетики Ольги Кобилянської*. Київ, 2001. С. 149-163.
 20. Донцов Д. Микола Хвильовий. Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 4 кн. Кн. 1. Київ, 1994. С.654–671.
 21. Єременко О. Імпресіонізм в малій прозі Михайла Коцюбинського й Олексія Плюща. *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах: зб. наукових праць*. Випуск 3. Київ, 2002. С. 94 – 102.
 22. Єрмакова Н. П. Березільська культура: Історія, досвід. Київ, Фенікс, 2012.
 23. Жук Н. Й. Проза І. Франка. Київ, 1977.
 24. Жулинський М. Із забуття – в безсмертя (Сторінки призабутої спадщини). Київ, 1990. С. 4-24.
 25. Жулинський М. Собою возвеличити українську людину. *В.Винниченко. Записки Кирпатого Мефістофеля*. Черкаси, 2005.
 26. З трудів і днів Максима Рильського / упоряд. С. А. Гальченко, В. Л. Колесник, М. Г. Рильський, Ю. І. Шаповал. Київ: А.С.К, 2009. 656 с.
 27. Ільницький М. Все, що мав у житті... Повість І. Франка «Перехресні стежки» у світлі авторської особистості. *Жовтень*. 1986. №8.
 28. Кошова І. Роман «Записки Кирпатого Мефістофеля» у світі фройдівської теорії сексуальності. *В.Винниченко. Записки Кирпатого Мефістофеля*. Черкаси, 2005
 29. Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ – початку ХХ ст. – Проблеми естетики і поетики. Київ: Зодіак – ЕКО, 1995. 304 с.
 30. Мороз Л. «Сто рівноцінних правд» Парадокси драматургії В. Винниченка. Київ: Ін-т літ. НАН України; ВІ- ПОЛ, 1993. 208 с.
 31. Лисенко І.М. Поетика драматургії Миколи Куліша : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. Харків, 2006. 19 с.

32. Літературознавчий словник-довідник /за ред. Р. Гром'яка та Ю. Коваліва. Київ: В.Ц. Академія, 1997.
33. Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка : (Ейдологічні нариси) / К. І. Дронь, Б. С. Тихолоз, Н. Б. Тихолоз, А. І. Швець ; За наук. ред. Б. С. Тихолоза ; НАН України ; Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка. Львів, 2007. 336 с.
34. Моренець В. Володимир Сосюра: нарис життя і творчості. Київ: Дніпро, 1990. 262 с.
35. Мудрак М. Нова генерація і мистецький модернізм в Україні: монографія. Київ, 2018.
36. Павлишин М. Ольга Кобилянська: прочитання. Харків: Вид-во «Акта», 2008. 357 с.
37. Пастух Б. Форми свободи у драматургії Лесі Українки. *Слово і час*. 2012. №2. С. 9 – 21.
38. Полювання на «Вальдшнепа». Розсекречений Микола Хвильовий. Науково-документальне видання. /упоряд. Ю.Шаповал. Передм.: ЮШаповал, В.Панченко. Київ: Темпора, 2009. 296 с.
39. Ткачук М. Жанрова структура прози Івана Франка (бориславський цикл та романи з життя інтелігенції). Тернопіль, 2003.
40. Франко. Презавантаження / упоряд. : Б. Тихолоз, А. Беницький. Дрогобич : Коло, 2013. 276 с.
41. Франко:наживо / Franko:live – авторський науково-просвітницький проект Наталі та Богдана Тихолозів про живого Франка. [Електронний ресурс] <https://frankolive.wordpress.com/>
42. Хархун В. Роман Володимира Винниченка «Записки Кирпатого Мефістофеля» (проблеми поетики). Ніжин, 2001
43. Хоменко О. Куди ведуть дороги «шведських могил»? (Микола Хвильовий і проблематика становлення утопічного дискурсу української літератури). *Молода нація*. 2003. № 3. С .192–223.
44. Шевчук В. Драма Миколи Хвильового. *Слово і час*. 1994. № 2. С. 40–48.

45. Шевельов Ю. Вибрані праці: У 2 кн. Кн. II. Літературознавство / Упоряд. І. Дзюба. 2-е вид. Київ: Вид. дім Києво-Могилянська академія, 2009. 1151 с
46. Шерех Ю. Літ Ікара (Памфлети Миколи Хвильового). *Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи.* Харків, 1998. Т.2. С.148–155.
47. Шерех Ю. Театр Лесі Українки чи Леся Українка в театрі? *Шерех Ю. Пороги і запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеології : У 3 т.* Харків, 1998. Т. 1. С. 379–389.
48. Швець А. І. Кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму та характеротворення у прозі Івана Франка: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література». Львів, 2002. 21 с.
49. Яструбецька Г. «Одержима» Лесі Українки крізь призму теорії експресіонізму. *Слово і час.* 2011. №4. С. 20 – 27

Інформаційні ресурси

1. <http://litera-ua.livejournal.com/>
2. <http://ukrknyga.at.ua/load>
3. <http://litopys.org.ua/>
5. <http://www.chtyvo.org.ua/>
6. <http://etno.us.org.ua/>
7. <http://psylib.kiev.ua/>
8. <http://journal.knigka.info/>
9. <http://diasporiana.org.ua/> українська діаспора
10. <http://www.nbuv.gov.ua/portal/> наукова періодика України.
11. <http://allmediabooks.com/> аудіокниги
12. <http://www.day.kiev.ua/> газета «День»
13. <http://www.slovoichas.in.ua/> «Слово і час»
14. <http://studiamethodologica.com.ua/>
15. <http://pidruchniki.com.ua/>
16. <http://usim4.ukrainians.net/>
17. <http://www.exlibris.org.ua/zabuzko/> О.Забужко
18. <http://www.info-library.com.ua/> книги з культури
19. <http://www.academyrh.info/>
20. <http://www.art-pics.ru/>

21. <http://gnozis.info/> мистецтво
22. <http://polka-knig.com.ua/> культурологія Гриценка
23. <http://readbookz.com/> культура, етика, народознавство
24. <http://bibliotekar.ru/index.htm> живопис, музеї, галереї тощо
25. <http://platonanet.org.ua/> книги з філософії
26. <http://journal-club.ru/> старі журнали
27. <http://fileaddnet.ucoz.ru/> журнали, книги, програми тощо
28. <http://radio-hobby.org/> журнали
29. <http://sciam-magazine.narod.ru/> журнал «У світі науки»
30. <http://bankknig.com/>
31. <http://www.kodges.ru/>
32. <http://www.ex.ua/>
33. <http://publ.lib.ru/publib.html>
34. <http://www.google.com.ua/>
35. <http://platonanet.org.ua/>
36. <http://mirknig.in.ua/>
37. <http://www.smallbay.ru/>
38. <http://www.knigka.info/>

Наталя Дмитрівна Демченко

Ольга Володимирівна Масло

Ірина Вікторівна Волкова

Марія Іллівна Кордулян

