
Н. Михальчук

**ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ
КІНЕЦЬ ХІХ – ПОЧ. ХХ СТОЛІТТЯ
(КУРС ЛЕКЦІЙ)**

Ніжинський державний університет
імені Миколи Гоголя

Н. Михальчук

**ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ
КІНЕЦЬ ХІХ – ПОЧ. ХХ СТОЛІТТЯ
(курс лекцій)**

Ніжин
2022

УДК 821.162.2.09(075.8)"18/19"

М69

Рекомендовано до друку Вченою радою
Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя
(НДУ ім. М. Гоголя)
Протокол № 14 від 30.06. 2022 р.)

Рецензенти:

Капленко О. М. – кандидат філологічних наук, доцент кафедри літератури, методики її навчання, історії культури та журналістики Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя

Бондаренко Ю. І. – доктор педагогічних наук, професор Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя

Михальчук Н.

М 64 Історія української літератури кінця ХІХ – початку ХХ століття: жанрово-стильовий розвиток. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2022. 95 с.

УДК 821.162.2.09(075.8)"18/19"

© Михальчук Н. І., 2022

© НДУ ім. М. Гоголя, 2022

Передмова

Українська література к. ХІХ поч. ХХ ст. – чи не найскладніший період у розвитку нової української літератури: європеїзація філософсько-естетичної думки, поява модернізму як нової магістральної конкретно-історичної літературної моделі, радикальне оновлення реалістичної та народницької художньої свідомості, початки авангардизму. Активно досліджуваний з початку 90их рр. ХХ ст. і представлений сьогодні ґрунтовними концепціями цей період літературного розвитку залишається об'єктом наукового вивчення. Одна з найскладніших проблем для науковців – моделювання літературного процесу к. ХІХ поч. ХХ ст. на стильовому рівні, адже стильова еклектика – одна з головних характеристик художньої свідомості цього періоду.

Курс лекцій пропонує розглядати літературний процес к. ХІХ. – поч. ХХ ст. як систему систем, представлену п'ятьма моделями: декадентство, ранній модернізм (через імпресіоністські, неоромантичні, передсимволістські інтенції), неореалізм, неонародництво та початки авангардизму (експресіоністські та сюрреалістські інтенції).

Доречною, на наш погляд, є потреба аналізу філософсько-естетичних параметрів «кінця віку», ідей А. Шопенгауера та Ф. Ніцше, які значною мірою обумовили етичні та естетичні пошуки раннього модернізму, зокрема в українській літературі. Ніцшеанські інтенції відчитуються у творчості

В. Винниченка та О. Кобилянської. Належну увагу в курсі лекцій присвячено аналізу причин кризи народницької свідомості, панівної в українській літературі 70-90 их рр. ХІХ ст., маніфесту М. Вороного, першого теоретика раннього українського модернізму, літературознавчих концепцій раннього українського модернізму (Т. Гундорова, С. Павличко, Ю. Тарнавський, Д. Наливайко).

До аналізу творчості окремого письменника в курсі лекцій пропонується системний підхід, при цьому критерієм є стильова домінанта, жанрова еволюція творчості, моделювання картини світу. Так, зокрема, через рух від народницької до модерністичної парадигми проаналізовано творчість

М. Коцюбинського, через експресіоністські інтенції – творчість В. Стефаника, через моделювання картини світу – малу прозу та повісті В. Винниченка.

Звичайно, курс лекцій не претендує на остаточний варіант аналізу окремого твору чи творчості письменника в цілому. Його головна мета – моделювання літературного процесу через жанрово-стильовий розвиток, що, на нашу думку, є запорукою формування у студентів системного мислення.

Література до курсу:

ПІДРУЧНИКИ:

1. Гнідан О. Історія української літератури. Кінець XIX - початок XX століття. – У 2 книгах. – К.: Либідь, 2005
2. Жук Н. Історія української літератури другої пол. XIX – поч. XX століття. – К., 1986
3. Історія української літератури XX – поч. XXI століття // За ред. В. І. Кузьменка. - У 3 т. – Т. 1. – К. – 2013. – С. 9-172. – 9-27
4. Ковалів Ю. Історія української літератури. Кінець XIX – поч. XXI століття. – Т. 1. У пошуках іманентного сенсу. – К.: Академія, 2013
5. Хропко П. Історія української літератури . XIX – поч. XX століття. – К., 1988

МОНОГРАФІЇ:

1. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – К., 1998
2. Зборовська Н. Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури. – К., 2006
3. Калениченко Н. Історія української літератури к. XIX – поч. XX ст. Напрямки. Течії. – К., 1983
4. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – Львів, 1997, Львів, 1998
5. Шумило Н. Під знаком національної самобутності. Українська література та літературна критика кін. XIX – поч. XX століття. – К., 2003

КРИТИКА:

1. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. – К., 1998
2. Єфремов С. Літературно-критичні статті. – К., 1993

Тема 1. Загальна характеристика літературного процесу к. XIX – поч. XX століття

План

1. Загальні зауваження
2. Філософсько-естетичні параметри «кінця віку»
3. Передумови становлення українського модернізму
4. Літературознавчі концепції раннього українського модернізму
5. Естетика модерністичних напрямів. Імпресіонізм

Література до теми:

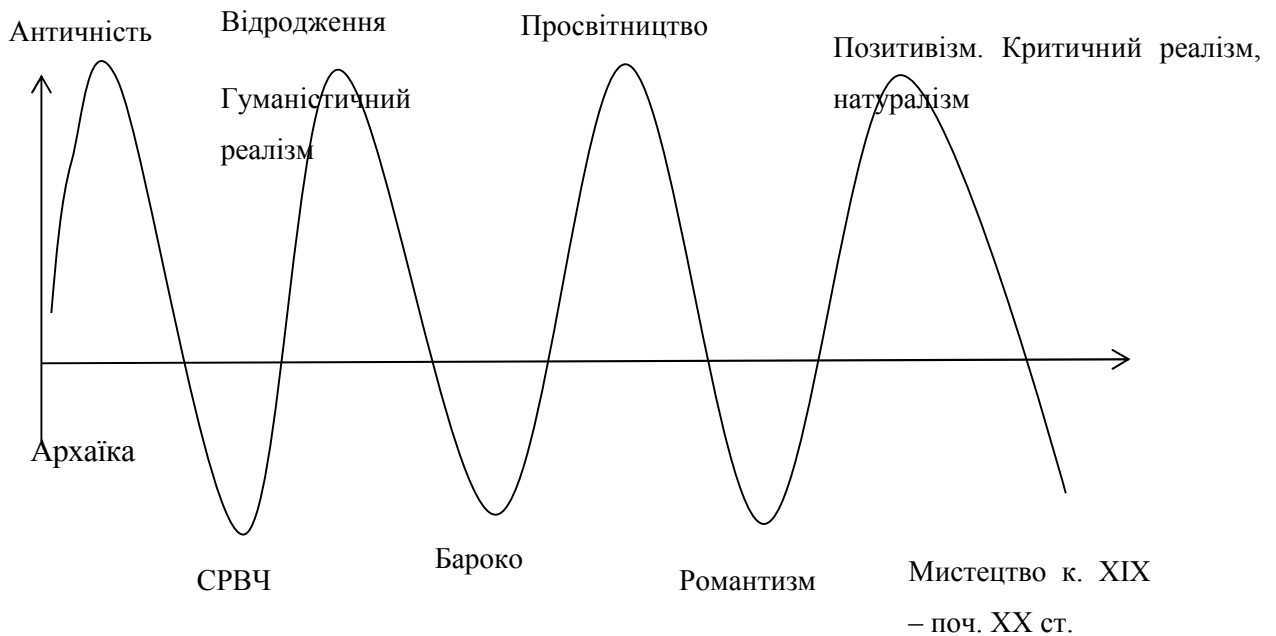
1. Білецький О. Микола Вороний // Збір. Праць у 5 т. – К., 1965. – Т. 2. – 596-625
2. Гундорова Т. ПроЯвлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – К., 1998
3. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – Львів, 1997, Львів, 1998
4. Наливайко Д. Про співвідношення понять: «декаданс», «модернізм», «авангардизм» // Слово і час. – 1997. - № 11-12
5. Грабовський П. Вибрані твори: У 2 т. – К., 1985. – Т. 2
6. Грінченко Б. Народний театр //Літературно-науковий вісник. – 1900. – Кн.VIII. – С. 97–105
7. Тарнавський Ю. Темна сторона місяця. – Критика. – 2000. – Рік IV-Число 7-8. – с. 4-10
8. Франко І. Інтернаціоналізм та націоналізм у сучасних літературах// Франко І. Зібр. творів: У 50 т. – К., 1981. – Т. 31. – С. 34

I. Загальні зауваження

1. Головна характеристика періоду
 - **перехідність**: глибинна криза культури. Водночас пошук шляхів її подолання. Зміна свідомості. Виникають і розвиваються тенденції, які вплинуть на політичне життя й літературний процес XX століття:
 - з'являються передумови для виникнення суспільно-політичних реалій XX століття: Перша і Друга світова війни, фашизм, комунізм.
 - формуються початки модернізму, який розвинеться у XX столітті.
2. Декадентство і ранній модернізм – це явища
 - **загальноєвропейські**: культура цього періоду вкрай екстравертивна: активно запозичує досвід інших.
 - **поліваріативні** (Т. Гундорова): мають специфіку в кожній національній літературі;
 - **несинхронні**: мають «зміщений хронотоп» (Ю. Ковалів), формуються

- у Франції – у 60–80 рр. XIX століття,
- в Австрії та Німеччині – наприкінці 80-х,
- у слов'янських, зокрема, українській літературі – на поч. 90-х років.

3. Як черговий етап у **діахронічному контексті** розвитку світової літератури, період виглядає так:



1872 р., Ф. Ніцше, «Еллінство і песимізм». Обґрунтував принципи типології культури. Визначили етичні та естетичні пошуки раннього модернізму. Виділив два начала культури:

1. «Аполонівське» (раціональне, інтелектуальне). Представлене мистецтвом реалізму.

Характеризується:

- аналітичністю;
- вірою в суспільний прогрес;
- пріоритетом суспільного;
- тенденцією до теоретичного оформлення й закріплення канонів;
- тенденцією до типізації;
- тяжінням до ідеологізованості;
- розумінням мистецтва як засобу пізнання дійсності.

2. «Діонісійське», (життєве, «трагічне») Представлене ірраціональним мистецтвом.

Характеризується:

- песимізмом;
- ідеєю абсурдності світу;

- гедонізмом;
- визнанням самоцінності мистецтва;
- тенденцією до руйнування всіх канонів;
- взаємопроникненням усіх видів мистецтва, тяжінням до їх синтезу.

Література к. XIX – поч. XX століття – це продовження ірраціональної лінії в розвитку мистецтва.

II. Філософсько-естетичні параметри «кінця віку»

Культурна свідомість Європи характеризується як **кризова**. Чергова криза логоцентризму. В результаті – відмова культури від орієнтації на розум. Дискредитує вищі цінності: істину, віру.

Причини кризи:

1. Науковий парадокс.

З одного боку – інтенсивний розвиток експериментальної науки:

-1871р. – відкриття періодичного закону хімічних елементів (Д. Менделєєв).

-1895р. – відкриття радіо (Г. Марконі) – стиснуло горизонталь сприйняття дійсності: можна передавати думку на величезну відстань;

-1896р. – відкриття складності й безмежності атома (А. Беккерель): атом – це безодня мікрочастинок.

-1900 р. – перший політ аероплана (брати Райт). Візуально розширив вертикаль: людина фізично наблизилася небу.

З іншого:

-відчуття містичної глибини світу: нові відкриття не роблять його більш зрозумілим.

-Ейнштейнівська наукова революція: формування релятивістського мислення. Суть: **зміст знання відносний**.

2. Втрата релігійних вірувань

Причини:

- 1859р. – еволюційна теорія Ч. Дарвіна. Людина походить від приматів, а не від Бога.

- критика Біблії К. Марксом («До критики Гегелівської теорії права»).

- відкриття підсвідомого З. Фройдом: Бог – породження людини, її страху, слабкості, підсвідомого («Тлумачення сновидінь», «Тотем і табу»).

В результаті:

Віру замінили дотриманням обряду. Релігія сприймається як умова стабільності суспільства. На зміну релігійній прийшла нова система цінностей: користь, достаток, комфорт, поміркованість, безпека, технічний прогрес.

3. Технічний прогрес

Випередив гуманітарне осмислення буття. Суспільство асоціюється з фабрикою. Механізація виробництва, урбанізація, індустріальна цивілізація. Машина – втілення нової епохи. Перший паровоз, телефон, трамвай, метро, водопровід, електричне освітлення. Відкриття Статуї Свободи в Нью-Йоркській гавані (1886), Ейфелевої башти в Парижі (1889). Зростає напруга між державами-конкурентами: поділ світу, колоніальні війни. Наука не змогла вберегти цивілізацію від катастрофи.

Європеець опинився у трагічній ситуації **нерозуміння себе**: людина – це

- «набір хімічних елементів» (Д. Менделєєв),
- «тварина, родич мавпи» (Ч. Дарвін),
- «жертва підсвідомого» (З. Фройд),
- «гомо фабер» – інтелект, який створює штучні об'єкти (А. Бергсон, «Творча еволюція Заходу», 1907 р.)

Девальвація духовних цінностей. Сутність людини, її душа, смисл існування – ці проблеми не вирішені. В суспільстві виникає **особлива духовна атмосфера**. Позначається терміном «**синдром кінця віку**» - «**fin de siècle**». Світовідчуття, яке характеризується:

- відчуттям тривоги;
- невпевненістю в майбутньому;
- передчуттям катастрофи.

У філософії та культурі багатоголосся: існуючі форми усвідомлення людини не прийнятні. Нової загальноприйнятої концепції її існування немає. Саме її відсутність – причина трагічного світосприйняття, кризи європейської культури цього періоду. Це культура розчарування, сумніву, заперечення.

Віру в науку, розум і суспільний прогрес заступає **скепсис**. Безпосередній об'єкт критики – позитивізм 70–90-х років, опосередкований – раціоналізм як такий: починаючи від античності – закінчуючи філософією О. Конта. Відроджуються **ірраціональні чинники існування**. **Мистецтво набуває виняткового статусу**.

Артур Шопенгауер («Світ як воля та уявлення»)

Основа світу – ірраціональне (нерозумне) начало – воля. Це сукупність ніким не контрольованих бажань, прагнень, поривів, дій. Розумної основи – мети, причин, мотивів, наслідків – для неї не існує. Достатньо того, що вона є. Усе живе (і людина) – форми вияву всесвітнього бажання. Звідси – песимізм

А. Шопенгауера:

- Соціальна структура – безупинна боротьба егоїзмів: всіма в соціумі керує воля до життя.

- Пізнати світ за допомогою розуму неможливо: працює не за раціональним планом, а за вказівкою «волі до життя». Як? Людина спрямовує увагу на предмети остільки, оскільки вони мають відношення до її волі. Розум утомлюється, воля до життя – ні.

Вихід: звільнення від влади волі. Два шляхи:

- **аскетизм**. Заперечна форма: добровільна відмова від волі до життя. Шлях – усвідомлення того, що світ – не реальність, а видимість, наше уявлення.

- **мистецтво** – стверджувальна форма. Вища форма пізнання. Суб'єкт художнього пізнання – геній. Спокійний спостерігач, вільний від волі і страждання. Геніальність – повна об'єктивність: «незацікавлене спостереження». Вихідна засада для пригнічення волі – прекрасне. Краса об'єкта нейтралізує волю.

А. Шопенгауер створив засади елітарної концепції культури. Ділить людство на:

- «людей генія»: здатні до естетичного споглядання й художньої творчості. Тлумачать ідеї тим, хто не має таланту;

- масу: їй властиві бажання, які породжує воля до життя.

Звідси – **естетизм мистецтва к. XIX – поч. XX століття**: світ у своїй сутності – зло. Тільки художник творить красу. Мистецтво – найбільш адекватна форма пізнання. Музика – його найдосконаліший інструмент. Безпосередньо виражає волю до життя. Ця думка стала основною для обґрунтування «теорії музичності» *першою декадентською школою* – французькими символістами: «Найперше – музика у слові», – П. Верлен. Виникає ідея «словесної музики», явище «транзмузичності»: музика виходить за власні межі, «розчиняється» у філософії, естетиці, літературі.

Ці настрої були підхоплені молодими інтелектуалами Європи.

Фрідріх Ніцше

Прагнув радикальної **«переоцінки цінностей»**. Вищими визнав:

- **життя** – постійне становлення, боріння, процес;

- **волю до влади** – сила психічних імпульсів, яка забезпечує самовизначення, оволодіння собою.

Зростання ролі інтелекту в розвитку культури – **декаданс: занепад**. Чому?

Розум придушує життєві цінності: природний інстинкт, який виступає у формі «волі до влади». У житті немає рівності. Завжди присутня природна

градація. У французького письменника Поля Бурже запозичив термін «нігілізм». *Нігілізм – це втрата всіх цінностей*. Веде до втрати смислу існування: корінь «нігіл» – лат. «ніщо»: «Вищі цінності знецінюються. Немає мети, немає відповіді на питання «Для чого?» («Воля до влади»). Початки нігілізму – в ідеалістичній філософії Платона: замінив **живе життя** світом ідей. Християнство ще більше його знецінило: не зміцнювало життя, культивувало стражденню людину.

Культурі треба надати нового смислу. Він – у вихованні «надлюдини». «Бог помер!»: цінності, які сповідувала християнська Європа, втратили силу. Христос у його смиренні – ідеал декадента. «Хай живе надлюдина!» - має сильну волю, творить вищі цінності. У ній – відродження Європи.

Панестетизм Фрідріха Ніцше

1. Наука «змушена перетворитися на мистецтво»[]. Абсурдність світу можна виправдати тільки естетично. У мистецтві він одержує смисл, який у нього вклав художник. Тому всі форми життя мають бути підпорядковані мистецтву.

2. Універсалії художньої свідомості – аполонівське та діонісійське начало.

3. Нерозривно пов'язані: «діонісійське» мистецтво – мистецтво живої стихії, надміру, спонтанної радості; «аполонівське» – прагне впорядковувати світ, робити його зрозумілим, вносити гармонію.

4. Ідеал культури – синтез «аполонівського» та «діонісійського» начал.

5. У сучасному мистецтві – ресентимент: гіпертрофований «аполонізм», витіснення «живого життя».

6. Ресентимент мусить бути подоланий «новим мистецтвом». Його цінність – у здатності безпосередньо виражати життя.

7. Це мистецтво елітарне:

- його творить надлюдина: має право на прекрасне, бо володіє унікальною естетичною сприйнятливістю;

- мистецтво – нічим не обумовлене вираження первинної свідомості митця. Він повністю вільний від будь-яких соціальних обмежень.

8. Установка на елітного читача: текст розуміє коло вибраних.

9. Концепція Ніцше викладена в художньо-образній формі.

Форми переживання кризи

Декаданс – узагальнена назва кризового світосприйняття в культурі к. XIX – поч. XX століття, яке характеризується:

1. Відособленням людини від принципово незрозумілого світу. Сприйняття його як ірраціонального.

2. Принципом всезагальної відносності: віри і зневір'я, добра і зла, духовної любові та фізичної насолоди;

3. Тематами розпаду, потягу до смерті. Це єдина альтернатива недосконалості життя.

4. Переходом до мінус-цінностей, інтересом до проблеми зла як всюди-сущої й загадкової сили.

5. Стимуляцією втомлених почуттів. Звідси – вихід за межі моралі, естетизація гріха, наркотичного сп'яніння, краси згасання, потворного.

6. *Героєм часу стає невротик*. Декадентський твір – результат надзвичайно складного внутрішнього життя. Для його розуміння треба мати тонку психічну організацію.

Декаданс – загальна культурологічна характеристика епохи. **Декадентство** – стилеві особливості літератури епохи декадансу (Б. Кроче). Виявилися через напрями: імпресіонізм, символізм – з корективами на національну літературу, особистість окремого письменника.

Спроба подолання декадансу – модернізм. Прийняв дійсність художньо: почав її освоєння.

III. Передумови становлення українського модернізму

Культурна думка перебуває під впливом соціально-політичної ситуації в Україні та нового досвіду європейських літератур.

Політична лібералізація в Росії після 1905 р. Відміна Емського указу. Загальне національно-культурне піднесення. Розвиток книговидавництва в Україні. Переклади кращих зразків світової літератури українською мовою. У російських, німецьких, польських перекладах з'являються твори М. Коцюбинського, В. Стефаника, О. Кобилянської, В. Винниченка: «інтернаціоналізація літературних уподобань та інтересів» (І. Франко).

В естетичній свідомості окреслюються **дві орієнтації**:

- на збереження національно-культурної ідентичності (народницька теорія);
- на загальноєвропейський процес (перші спроби теорії «європеїзації», «модернізму»).

Народницька теорія: без залучення народу утримати самостійний статус української літератури неможливо. І. Нечуй-Левицький («Українство на літературних позовах з Московщиною», 1891 р.; «Сьогочасна часописна мова на Україні», 1905 р.), Б. Грінченко («Українська книжка на селі», 1892 р.; «Народний театр», 1900 р.; «Твори світової літератури на селі», 1906 р.). Вибудували читацьку модель сприйняття тексту:

- ідентичність текстової й життєвої реальності;

- фабульність, логічна обумовленість подій в сюжеті: це підвищує читабельність;

- не ескізність, а епічна докладність: «ескізний спосіб писання для народу зовсім не здатний»[Гр. театр].

- читач з народу не розуміє двозначності, авторської гри, натяків та іронії.

Отже, текст – носій не естетичної, а комунікативної інформації. Конструюється свідомо як повідомлення.

Водночас:

- модернізується теоретична думка: І.Франко, «Із секретів поетичної творчості» (1898): у процесах авторської творчості та сприйнятті тексту читачем головна роль належить підсвідомому; О. Потебня, «Із записок із теорії словесності»(1905): читач – співтворець образності;

- самі народники розуміють потребу розширення художніх горизонтів:

а) П. Грабовський, «Лист до молоді української» (1894 р.): «Європейство на ґрунті українському – то нехай буде написано на нашому стягові» [с. 47].

б) П. Грабовський: через два роки в листі до І. Франка: «По-моєму, предметом белетристичного зображення повинен бути лишень внутрішній, духовний мир людини» [с. 239].

1896 р. – В. Щурат, «Поезія зів'ялого листя в виду суспільних задач штуки»(1896): це «об'яв декадентизму в українсько-руській літературі» [4, С.169]. Розпочав аналітичну розмову про *декадентство*.

1899 р. – Леся Українка, доповідь в Київському науковому товаристві «Малорусские писатели на Буковине». Уперше вжила *термін «модернізм»*: включивши до свого канону нові явища, українська література має шанс на «правильний розвиток».

Визріває *криза культури*.

«Одкритий лист» Миколи Вороного

1901р. – заклик М. Вороного укласти «Український альманах» (уміщений у «Літературно-науковий вісник»). С. Єфремов (стаття «В поисках новой красоты») назвав його маніфестом українського модернізму.

1925 р. О. Дорошкевич представив М. Вороного як засновника модернізму («До історії модернізму в Україні»).

Навколо альманаха існує *два дискурси*:

- офіційний: зміст самого «маніфесту». Головна особливість – обережність.

- неофіційний: листування М. Вороного. Чіткіше пояснює принципові ідеї.

Офіційний дискурс

1. Термін «модернізм» не вживається.

2. У м'якій формі містить заклик орієнтуватися на:

- сучасну європейську літературу: «щоб альманах *бодай* почасти міг наблизитися до новіших течій та напрямів у сучасних літературах європейських»;

- молоде покоління письменників: «стягнути якнайширший круг співробітників (в тім числі і *передовсім* молоді сили)»;

- на свободу творчості: не абсолютна, а така, що «виключає» натуралізм і «брутальність зображення».

3. Осердя платформи – **естетизм**: заклик відкинути «різні заспівані тенденції та вимушені моралі... На естетичний бік творів має бути звернена *найбільша увага*». Але:

- традиція, від якої треба відмовитися, не названа прямо;

- крім естетизму, є інші літературні «правила».

4. Найбільш згубний момент – скромність художніх завдань: «*хоч трошки філософії*», «*хоч би клаптик* далекого блакитного неба», «*хоч з маленькою ціхою оригінальності*»: антипозитивістська естетика – не цілісна, «клаптикова».

5. Відозва написана у стилі народницької риторики: вправна імітація народницького стилю:

- заклик «працювати на полі письменства»;

- кліше «спільна праця» в ім'я «згаданої цілі».

В результаті народницький дискурс домінує над модерним.

Неофіційний дискурс

Власний голос М. Вороного виявився в листах до С. Єфремова:

- визначив зміст кризи: «наш інтелігент не хоче вже читати нашої книжки... Його естетичний смак, вироблений на кращих літературних зразках європейських, бридиться ними!»

- свою мету означив як спробу «дати щось *modern'e*», тобто 'а la європейське.

- європейська література, на яку орієнтувався М. Вороний, - французький та російський символізм: «Треба брати від символізму найкраще – от цього мені хотілось. Почуття обов'язків, заклики до боротьби проти «темних сил» – це сфера реалістичної поезії... але я у свій збірник на цей раз хотів її менше».

Альманах виявився еkleктичним. Європейськими впливами позначений слабо. Тому модернізм залишився в дискурсі.

Декадентство к. XIX – поч. XX століття

Хронологічно передуює модернізму.

1. Підриває основи народництва: народницькі ідеали: наука, просвіта, громадська справа, пошук істини – «розумова гімнастика», тренування нервів, сублімація сексуального бажання (А. Кримський, «Виривки з мемуарів старого гріховеда»).

2. Розширює та змінює зміст чуттєвості, тому що раніше «все, що могло би буяти чуттям», віддавалося «під абсолютну, деспотичну владу розуму» (О. Плющ, «Сповідь»):

- гіперчуттєвість, амбівалентна чуттєвість (А. Кримський, «Пальмове гілля»);

- експериментальна чуттєвість (Леся Українка, «Блакитна троянда»).

3. Ідеальне, духовне безпосередньо пов'язує з психофізіологією: хвилини особливого душевного зворушення фіксуються як істерика, регіт (А. Кримський, «Андрій Лаговський»).

4. Дає новий морально-психологічний тип інтелігента:

- герой-самогубець (І. Франко, «Зів'яле листя»);

- герой-«психопат» (А. Кримський, «Андрій Лаговський»);

- істерична героїня (Леся Українка, «Блакитна троянда»);

- неврастенік (О. Плющ, «Сповідь»);

- меланхолійна героїня (О. Кобилянська, «Меланхолійний вальс»).

5. Естетичне тлумачиться як модель поведінки, а життя – як літературний сюжет. Персонаж живе у трансреальності, вигаданому кимось світі, сприймає життя як гру (М. Коцюбинський, «Поєдинок»).

6. Надзвичайно потужним стає культ смерті: естетичне осмислення сфери танатологічного – ознака художньої практики в цілому (раніше належало до індивідуальних мотивів творчості), (І. Франко, «Зів'яле листя», О. Плющ, «Сповідь»). Одна з причин – надмірність рацію, брак чуттєвості. В ситуації, коли розум вимикається, людина віддається чуттю, пристрасті, вона губить себе, стає «помилкою» (О. Плющ, «Сповідь»).

7. Свідома установка на «свого» читача: А. Кримський: «Книжка моя для тих людей, що – з безмежним архієгоїзмом недужої людини – зугарні часом, лежачи на ліжку в південній санаторії, дізнати більше втіхи й радощів із звістки про новітній свіжий паросток на гімалайській кедрині-деодарі, ніж із телеграми на зниження такси на сіль» (передмова до «Пальмового гілля») – установка на богему.

IV. Літературознавчі концепції раннього українського модернізму

1. Концепція Т. Гундорової

1. Європейський модернізм – це загальна назва мистецьких тенденцій межі XIX–XX століть. Виникли як заперечення реалістичної й натуралістичної практики XIX століття, обґрунтованої філософією Позитивізму.

2. Хронологічні межі модернізму:

а) заявив себе в 90-х рр. XIX ст. в німецькій літературі. Пізніше – у середині 90-х – у літературах Центральної Європи;

б) поширився по Європі під впливом французької символічної школи: Артур Рембо, Поль Верлен;

в) в Україні доба модернізму тривала з 90-х рр. XIX ст. до післявоєнного часу. Художня практика МУРу (Мюнхен, 1945-1948 рр.) – завершення класичного модернізму.

3. Т. Гундорова виділяє:

а) ранню модерністичну практику: к. XIX - поч. XX століття;

б) зрілу модерністичну практику: між двома світовими війнами: «модерністична класика».

4. Для ранньої характерно:

а) своєрідна естетична система, реалізується через напрями:

- імпресіонізм: М. М. Коцюбинський;

- неоромантизм: Леся Українка, О.Ю. Кобилянська;

- передсимволізм: Олександр Олесь, М. К. Вороний.

Водночас виникає авангардистська свідомість: експресіонізм: В. С. Стефаник

б) **головна особливість** – перевага еkleктичних форм: модернізм цього періоду синтезує різні культурні моделі. Вони співіснують у творчості окремо взятого письменника. Наприклад, у творчості М. Коцюбинського – імпресіонізм, експресіонізм, сюрреалізм, у творчості В. Стефаника – експресіонізм, символізм, у творчості О. Кобилянської – неоромантизм і символізм.

5. У слов'янських літературах, в т. ч. і в українській, модерністичний рух зустрівся **зі спротивом** культурної традиції. І. Франко: «Митець мусить служити національній ідеї, а не займатися копирсанням у душі». У критиці **розгортається потужний полемічний дискурс**.

Перші спроби структурувати український модернізм

- «**Молода муза**» (Львів). Намагається **створити нову модель літератури і мистецтва. Головне гасло:** орієнтуватися на символізм і служити красі. Склад неоднорідний:

- літератори (Гнат Хоткевич, Остап Луцький, Богдан Лепкий, Василь Пачовський, Петро Карманський, Михайло Яцків),

- художники, скульптори, композитор.

Одна з ланок літературних організацій багатьох країн Європи: «Молода Бельгія», «Молода Німеччина», «Молода Польща» - об'єднувало гасло: «Мистецтво для мистецтва». Концептуально естетичну програму створити не змогли. Компенсували це художньою практикою. Новаторська проза і поезія: містила весь комплекс західноєвропейських модерністичних тем: міста, туги, самотності, містичних уявлень.

- **«Українська хата» (Київ).** Часопис. Провідні автори: Микола Євшан, Микита Шаповал (М. Сріблянський), Андрій Товкачевський. Мали культурну й політичну платформу. В основі політичної – націоналізм. Його основа – індивідуалізм. Вища одиниця своєю діяльністю або мистецтвом може змінити загаль. Нація потребує сильних особистостей. Селянолюбне народництво віджило себе. Головний виразник ідей «Української хати» – Микола Євшан – ніщепанець. Головний опонент хатян – газета «Рада»: народницька критика в особі С. Єфремова. Стаття «В поисках новой красоты».

6. Причини неприйняття модернізму:

а) приглушеність в українській літературі власне естетичних функцій: у XIX ст. домінували: просвітницька, суспільно-політична і дидактична. Література к. XIX – поч. XX ст. – початок власне естетичного періоду в українській літературі.

б) модернізм переосмислював поняття літературної традиції. І. Франко: традиція – «одноцілість». Усе, що не вписується в неї, виштовхується на маргінес. Модернізм: традиція неперервна і диференційована. Це давало можливість синтезувати різні естетичні системи. Модернізм – це явище культурного синтезу й водночас критика культури (змінює поняття традиції).

Концепція С. Павличко

1. Пояснює виникнення модернізму *через заперечення традиції*. Робить спробу накреслити літературну карту к. XIX – поч. XX століття.

2. Ю. Тарнавський: «Монографія С. Павличко – один із найбільших внесків в українське літературознавство кін. XX століття». Слабкість монографії:

- авторка ігнорувала тексти;
- недостатньо точно визначала терміни й поняття.

За С. Павличко:

1. Межа століть – криза філософії народництва: не могло бути теоретичною основою укр. літератури.

2. Усвідомлення цього – перший вияв українського модернізму:
- пропагаторки ідей фемінізму: О. Кобилянська, Леся Українка;

- прихильники ідеї естетизму: «Молода Муза», «Українська хата».
М. Євшан може вважатися теоретиком раннього модернізму.

3. Основні терміни:

- **модернізм** – те нове, що намагається знищити попереднє, а саме народницьку традицію, щось складне й самосвідоме;

- **народництво** – спосіб теоретичного осмислення української літератури;

- **авангардизм** – рух, який бореться з народництвом, запозичує всі модерні стичні елементи і всі їх заперечує: схема.

- **європеїзм** – точно не визначає. Розуміє як тенденцію, яка намагається оновити українську літературу, але при цьому виявляє консерватизм;

- **дискурс** – це мова, котра включає суб'єктів, які говорять або пишуть, і об'єкти, тобто слухачів і читачів, які утворюють все, що пов'язане з розглядуваною темою: художні твори, статті, листи, розмови і весь контекст, у якому цей процес відбувається.

4. Літературна карта С. Павличко::

- **модерністами** є: М. Яцків («Молода Муза») – у ранніх творах, А. Кримський, роман «Андрій Лаговський». Героєм є нервово хвора людина. Зацікавлення психопатологією, за С. Павличко, – одна з головних ознак модерністичного мислення.

- **письменники-народники**: В. Стефаник: «будучи народником, радикально змінив мову народництва»;

- М. Коцюбинський: до народників відверто не зараховує, говорить про народницькі тенденції в ранніх творах;

- про оповідання В. Винниченка говорить як про такі, «що належать новій епосі». Відверто до модерністів не зараховує.

Концепція Ю. Тарнавського

1. Пропонує свої терміни й визначення:

- термін народництво пропонує замінити **суспільництвом**. Чому?
Робить проекцію

а) на ХІХ ст. Виявляє: розвиток української літератури орієнтований не на поняття «народ», а на поняття «служити народові»;

б) на ХХ ст.: у 20-х рр. на Західній Україні з'явився заклик «служити нації», після війни на Східній – «служити партії й народові». Спільне: література повинна служити, тобто виконувати роль у суспільстві.

- **європеїзм** – це свідоме й цілеспрямоване введення в українську літературу елементів західноєвропейської. Це поняття ширше за поняття «модернізм»:

а) усі модерністи західноєвропейської орієнтації – європеїсти, але не всі європеїсти – модерністи: можуть бути традиційними, якщо вводять в українську літературу давноминулі елементи з літератури європейської;

- **авангардизм** – найновіший, не повністю розвинений і неприйнятний вияв модернізму, який заперечує встановлену модернізмом традицію.

2. За Ю. Тарнавським, розвиток Української літератури – це постійне намагання стати частиною літератури західноєвропейської: «Якщо розвиток європейської літератури к. XIX ст. можна окреслити через модернізм, то розвиток української літератури в цей час - боротьба її модерних сил разом з іншими європеїстичними проти сил суспільництва».

Естетична свідомість к. XIX ст. синкретична: окрім модерної включає:

а) **неореалістичну**. У реалізмі йдуть складні процеси. І. Франко: «Інтерес письменника-реаліста зосереджений на внутрішніх конфліктах і катастрофах». **Зміст картини світу** в неореалістів: хаос думок і почуттів, психічні реакції, імпульси, зміна настрою, рефлексії головного героя. Тому **еволюціонує жанрова система**: зникають великі епічні полотна, домінують малі жанрові форми: різновиди новели: акварель, етюд, новела-сценка, новела-мініатюра, новела-образок. Письменники-неореалісти: В. Винниченко, Лесь Мартович, Марко Черемшина.

б) **неонародницьку: картина світу** – традиційна:

- зацікавлення проблемами села,
- захоплення описовістю,
- дидактизм,
- чіткий розподіл персонажів на позитивних і негативних.

Новаторство – на рівні стилю: нові художні прийоми.

Письменники-неонародники: А. Тесленко, Степан Васильченко (Панасенко), Н. Романович-Ткаченко, М. Чернявський.

V. Естетика модерних напрямів. Імпресіонізм.

1. Не створив чіткої естетичної доктрини. Причини:

- імпресіоністична свідомість не схильна до систематизації;
- творчі результати імпресіоністів нерівноцінні: на різних етапах розвитку, різних видах мистецтва. Найяскравіше виявив себе в музиці і живописі. У літературі імпресіоністами є: Кнут Гамсун, Мопассан, Антон Чехов, І. Бунін, ранній Максим Горький, М. Коцюбинський.

2. Виник у живописі. Франція. Група художників Клода Моне (Огюст Ренуар, Еміль Дега, Жан Мане). В основі терміна – англійське імпрешин – враження. Назву отримав від випадково кинутого слова імпрешин на адресу

картини Клода Моне «Враження. Схід сонця». 1874 р. – Париж, група художників добровільно приймає назву «імпресіонізм», починає видавати однойменний журнал.

3. Імпресіоністична поетика:

- імпресіоніст відображає світ не таким, яким знає: він принципово непізнаваний, а таким, яким бачить зараз: «Імпресіоніст вірить своїй здатності бачити і своєму психічному переживанню, яке піддається змінам» (брати Гонкури);

Звідси *предмет естетичного освоєння*: враження від дійсності та динаміка внутрішнього світу героя.

Імпресіонізм – це літературний напрям модернізму, у творах якого зовнішній світ зображений через враження, внутрішній – через його мікродинаміку: фіксацію найтонших переживань, вражень, психічних імпульсів.

- характерна опора на первинний чуттєвий образ. Виникає при безпосередньому погляді на предмет. Є результатом бажання закріпити враження від нього: позначається деталлю. Яка найбільше помітна;

- головна увага – природі: вона динамічна. Динаміка враження – головне для імпресіоніста;

- письменник-імпресіоніст повинен мати дуже тонку психічну організацію: забезпечує швидко й тонку реакцію на світ;

- для твору характерна неповнота охоплення дійсності. На відміну від всебічного реалістичного зображення. Це виявляється:

- а) у картині світу: фрагментарна;
- б) у жанрі: етюд, акварель;
- в) у стилі: обриви, умовчання.

В українській літературі мікродинаміка внутрішнього світу людини найглибше художньо досліджена у творчості М. М. Коцюбинського.

Тема 2. Творчість Михайла Михайловича Коцюбинського (1864-1913)

*«Серед українських письменників і
діячів українського слова один із нечисленних аристократів.
Його читачі були вибрані. У Коцюбинського немає декламацій про нещасний
народ»
М. Євшан*

*«Натура наскрізь артистична. Людина культурна до найменших подробиць.
Європеєць з голови до п'ят. Він був справжнім аристократом духу,
без жодного силування зі свого боку»
С. Єфремов*

План

1. Інтерпретаційна парадигма творчості М. Коцюбинського
2. Жанрово-стильова еволюція творчості письменника

Література:

1. Агеєва В. Українська імпресіоністична проза. – К. – 1994
2. Вісневська О. Про художню майстерність М. Коцюбинського. – Вроцлав, 1964.
3. Калениченко Н. Українська література к. XIX – поч. XX ст. Напрями. Течії. – К. – 1983.
4. Ковальчук О. «Візуальне у творчості М. Коцюбинського». – Ніжин. – 2015.
5. Колесник П. Коцюбинський – художник слова. – К.: Наукова думка. – 1964
6. Кузнецов Ю. «Поетика прози М. Коцюбинського». – К. – 1980.
7. Кузнецов Ю. «Імпресіонізм в українській літературі кінця XIX – поч. XX ст. Естетика і поетика». – К. – 1995.
8. Кузнецов Ю., Орлик Б. «Слідами Феї Моргани. Вивчення творчості М. Коцюбинського. Посібник для вчителя». – К. – 1990.
9. Поліщук Я. ««І ката і героя він любив» М. Коцюбинський. Літературний портрет» – К. – 2010.
10. Саяпіна Т. Міфопоетика творчості М. Коцюбинського. – Автореферат дис. канд. філол. наук. – Запоріжжя, 2000.
11. Черненко О. Михайло Коцюбинський – імпресіоніст. Образ людини у творчості письменника. – Сучасність, 1977.

I. Інтерпретаційна парадигма творчості М. Коцюбинського

Має кілька етапів становлення:

I. 20-ті рр. XX ст. – перший етап визнання творчості М. Коцюбинського:

- упорядковано художні тексти

- зібрано архів спогадів про Коцюбинського
- опубліковано перші наукові праці:

а) біографічного характеру – створена перша наукова біографія письменника

б) з'явилися перші компаративістичні паралелі: Коцюбинський і Чехов, Коцюбинський і Мопассан, Коцюбинський і Горький. Наприклад, праця Зерова «Коцюбинський і Чехов»

II. кінець 20-х рр. XX ст. Головна тенденція: намітилися перші **ідеологічні спрощення** в оцінках творчості М. Коцюбинського.

III. початок 30-х рр. XX ст. Ідеологічні спрощення поглибилися. Результат: утворився образ радянського письменника.

Критика наголошує:

- на його вірності ідеї класової боротьби
- на близькості до марксизму
- на прагматичному значенні його творчості. Вона має служити програмним цілям партії більшовиків. При цьому критика використовує моменти біографії М. Коцюбинського:

1) життєвий шлях старшого сина Юрія – був лідером більшовицького руху під час революції 1905 - 1907 рр.

2) близьке знайомство М. Коцюбинського з Миколою Подвойським – відомим партійним і військовим діячем.

Результат: уся творчість М. Коцюбинського прочитується через естетику соціалістичного реалізму.

IV. 60-ті рр. XX ст. Намітилася *криза* у тлумаченні творчості М. Коцюбинського як радянського письменника: здійснене 7-томне академічне видання творів, тексти до якого добиралися більш скрупульозно. Причини:

1. з'ясувалося, що улюбленим у читачів є текст «Тіні забутих предків», а не хрестоматійно обов'язкова повість «Фата Моргана»

2. 1964 р. Київська кіностудія ім. О. Довженка – С. Параджанов знімає фільм за повістю «Тіні забутих предків», зробив блискуче позаофіційне прочитання тексту. Результат: народжується нова модель рецепції в творчості М. Коцюбинського. Її мета: визначити **естетичну** (а не ідеологічну) **новизну** творчості письменника.

З'являються праці:

- в Україні: монографія П. Колесника «М. Коцюбинський - художник слова». – 1964,
- у Польщі (Вроцлав) монографія Олени Вісневської «Про художню майстерність М. Коцюбинського». – 1964,

- у Німеччині (Мюнхен) монографія Олександри Черненко «М. Коцюбинський -імпресіоніст: образ людини у творчості письменника». – 1973.

В результаті: художній стиль М. Коцюбинського стає предметом дискусій:

1) П. Колесник заперечує зв'язок творчості М. Коцюбинського з імпресіонізмом

2) Н. Калениченко говорить про окремі імпресіоністські чинники, загалом ідентифікуючи творчість із критичним реалізмом

3) Д. Наливайко і Ю. Кузнєцов: М. Коцюбинський – один із творців імпресіоністичного стилю в українській літературі, але при цьому дослідники роблять ідеологічний реверанс: імпресіонізм – це одна зі стильових течій в критичному реалізмі

V. 90-ті рр. XX ст. Науковці відверто говорять про імпресіоністичну поетику творчості М. Коцюбинського:

1. В. Агеєва прочитує її в контексті імпресіоністичної прози 20–30 рр. XX століття.

2. О. Ковальчук уперше вказав на стильовий синкретизм творчості письменника. Стильова манера письменника характеризується поєднанням експресіоністських, сюрреалістських, імпресіоністських інтенцій.

II. Жанрово-стильова еволюція творчості М. Коцюбинського

Ми розглянемо творчість М. Коцюбинського, як систему переходу від народницької до модерністичної парадигми: письменник еволюціонував від народницької до глибоко психологічної імпресіоністичної прози.

Ця еволюція прочитується:

1) **на рівні жанровому**: від народницького оповідання (головна площина: інтелігенція – народ, причому інтелігенція з місією просвіти) до психологічної імпресіоністичної новели

2) **на рівні героя**: від соціального типу: (бідний селянин – багатий селянин, дитина з бідної сім'ї) – до почуття, як героя: починаючи з другого періоду творчості героями М. Коцюбинського стають почуття: любові – новела «На камені», самотності – новела «Лялечка», страху – новела «Сміх», втоми – новела «Intermezzo»

3) **на рівні проблематики**: М. Коцюбинський рухається від соціальної до екзистенційної: тобто проблематики індивідуального існування.

4) **на рівні сюжету**: від зовнішньої події (I період) через двоплановий сюжет до безсюжетних творів, зміст яких – настроєво-чуттєве моделювання світу.

У зв'язку з цим у творчості М. Коцюбинський виділяють 3 періоди:

I. 1884 – 1895 рр.

II. 1896 – 1902 рр.

III. 1903 – 1910 рр.

В окрему групу об'єднують твори трьох останніх років життя: 1910 – 1913.

Перший період творчості М. Коцюбинського

Починається під час малопомітних суспільних змін після реакції 70–80-х рр. XIX ст.

Для поглядів М. Коцюбинського у цей час характерно:

- Перебільшення ролі освіти у суспільному житті
- Заклик до інтелігенції йти працювати на село

Це свідчить про вплив на нього народницьких ідей. Тому М. Коцюбинський у цей час носить український одяг, проводить просвітницьку роботу серед робітників і вступає до братства «Тарасівців», яке присвятило себе ідеї національно-культурного відродження України. Тому перші твори М. Коцюбинського написані про народ, для народу, продовжують народницьку традицію в українській літературі XIX ст.:

- «Андрій Соловійко», або «Вчення – світ, а невчення – тьма» (1884)
- «Дядько та тітка» (1885)
- «21 грудня на Введеніє» (1886)

Для цих оповідань характерно:

- 1) дещо спрощена композиція
- 2) строго хронологічна послідовність розвитку подій
- 3) описовість: детальні описи села, побуту, зовнішності персонажів
- 4) на стильовому рівні М. Коцюбинський наслідує І. Нечуя-Левицького, але деталь М. Коцюбинського експресивніша (більш виражальна)
- 5) майже всі персонажі – статичні: позбавлені дії – потрібні автору для проголошення власної художньої ідеї, звідси тенденційність ранніх оповідань М. Коцюбинського.

6) дидактизм і моралізаторство

1890 р. – М. Коцюбинський починає друкуватися. Із перших друкованих оповідань привертають увагу оповідання для дітей:

- «Харитя» (1891)
- «Ялинка» (1891)
- «Маленький грішник» (1893)

Ці оповідання засвідчили: уже в I періоді М. Коцюбинський рухається від прози дидактичної, моралізаторської до власне художньої, у якій з'являються елементи психологічного аналізу. В основі 3-х оповідань спільна проблема: проблема виховання дитини з бідної сім'ї – вирішується з точки

зору народного погляду на виховання: дитина усвідомлює себе як особистість тільки у процесі праці, коли переймається щоденними турботами дорослих. Це обумовлює вибір героя: 8-літня Харитя жне ниву, 12-літній Василько сам проти негоди везе ялинку до міста.

Характери дітей в оповіданнях Харитя і Василько зображені дещо поверхово, не індивідуалізовані: діти працьовиті, розсудливі, люблять батьків і через важкі соціальні умови життя мусять виконувати непосильну роботу. Це ідеал працьовитих і чесних селянських дітей. Однолінійність характерів підсилюється композиційною одноманітністю цих творів:

- Оповідання мають:
- однакові початки, в основі яких – описи;
- однотипні пейзажні вставки, вжиті з метою **ретардації** (затримки дії);
- щасливу розв'язку. Можливо, в оповіданні «Ялинка» вона обумовлена жанровою специфікою «різдвяна казка» – так сам М. Коцюбинський визначає жанр;

- Обидва оповідання позначені дидактизмом і моралізаторством: у «Хариті»: *«Хіба я не казала вам, матінко, що добрий бог дасть вам здоров'я і pomoже зібрати хліб. Хіба не на моє вийшло»*,

Тенденція до психологізації

Виявилася через:

- 1) зображення боротьби почуттів у душі Хариті: любов до мами, бажання їй допомогти, замилювання природою, страх самотності на ниві;
- 2) через психологізовану пейзажну деталь. Пейзаж виконує 3 функції:
 - а) відтворює особливості місцевості, де відбуваються події;
 - б) передає настрій Хариті, яка цю місцевість спостерігає;
 - в) засвідчує світобачення, відмінне від реалістичного: «Половіли жита і вилискували на сонці. Червоніло ціле море колосків пшениці. Долиною повелась річечка, наче хто кинув нову синю стрічку на зелену траву». Поряд із реалістичним кольором з'являється «колір миті», створений сонцем і атмосферою. Його зміст враження персонажа.

В оповіданні «Маленький грішник» дитячі характери – індивідуалізовані. Дмитрик – напівсирота, любить маму, але не позбавлений дитячої наївності, тому потрапляє під негативний вплив вулиці старшого за нього Гаврилка, який штовхає Дмитрика на жебрацтво і крадіжку.

Тенденція до психологізації виявилася:

- Через зображення боротьби мотивів у душі Дмитрика: «Дмитрикові на хвилику жаль стало неньки, що слаба – не слаба увесь день мусить носити

воду – заробляти на хліб. ...Та не така була погода, щоб смуток надовго затримався в його серці».

- М. Коцюбинський уперше в своїй творчості використовує виразну психологізовану портретну деталь: «на Дмитрикові була стара, руда материна юбка, з клаптиками вати, що висіли крізь дірки. Русяву голівку прикривав старенький картузик з одірваним козирком». Портрет виконує подвійну функцію:

- 1) характеризує соціальний стан і спосіб життя міської родини;
- 2) є засобом характеротворення.

Отже, «Харитя» і «Ялинка» – це своєрідний відступ від реалізму: герої ідеалізовані, соціальна проблематика нівельована. Оповідання «Маленький грішник» – реалістичне: реалістично зображений внутрішній світ головного героя і жорстока реальність життя: мама помирає, Дмитрик опиняється в лікарні.

«Ціпов'яз» (1893)

Тема й головна проблема оповідання – традиційні: класове розшарування в українському селі. Нетрадиційний головний підхід до зображення селянина: М. Коцюбинський уперше робить спробу зобразити внутрішній світ селянина як відносно самостійний і складний світ думок і переживань. Звідси головна особливість композиції: поряд із основним сюжетним планом (зовнішня сюжетна лінія) з'являється другий план – внутрішній. сюжет. Його зміст – думки і переживання головного героя – Семена Ворона – це бідний селянин, усе життя обробляє землю, тому задумується над питанням: «Чого це одні мають, що їсти, а другі – плачуть з голоду». У внутрішньому світі, як результат думок і переживань, народжується його соціальна позиція: «Земля для того, хто коло неї ходить». Звідси відповідні дії і вчинки: Семен підбурює селян подати «прошеніє» царю про наділення бідняків землею.

Інша позиція у рідного брата Семена – Романа Ворона: «а земля таки мусить бути моєю», тому він спалює садибу брата, прирікаючи його на злидні.

Отже, М. Коцюбинський зображує два соціально протилежні духовні світи, на жаль не знаходячи їм належного обґрунтування. Тому появу різних класових позицій головних героїв пояснює вродженими особливостями психіки: Семен від народження – вразливий і добрий, Роман – жорстокий та егоїстичний.

«Для загального добра» (1895)

- 1) М. Коцюбинський обирає персонажа психологічно близького собі;
- 2) це інтелігент, який починає сумніватися в доцільності своєї праці на селі;

3) тому на стильовому рівні з'являється момент іронічного повіствування;

4) М. Коцюбинський. виходить за межі української тематики: оповідання зображує життя молдавського села.

Другий період творчості М. Коцюбинського

Загальна характеристика:

1. Змінюється проблематика: М. Коцюбинський залишає соціальні й починає займатися екзистенційними проблемами. Особливо його цікавить проблема любові. Можливо, під впливом любовного роману з Олександрою Аплаксіною з'являються:

- Новела «На камені» – гімн романтичної любові, яка сильніша за страх смерті;

- Новела «Лялечка» – психоаналітична студія цікава спробою зобразити внутрішній світ самотньої жінки, душа якої прагне любові;

2. Змінюється жанровий модус творчості. Як письменник-модерніст, М. Коцюбинський залишає за собою право самостійно визначати жанр своїх творів:

- новелу «Поєдинок» називає образком;
- новели «Лялечка» і «Цвіт яблуні» – етюдами;
- новелу «На камені» – аквареллю;

3. М. Коцюбинський відмовляється від описовості і шукає адекватні засоби та прийоми зображення внутрішнього світу героя-інтелігента. Ними є:

- Внутрішній монолог;
- Психологізована художня деталь;
- Головного героя-інтелігента М. Коцюбинський зображує в дуже складних, екстремальних життєвих ситуаціях. Саме в них мусить розкритися найпотаємніша сутність людини.

4. М. Коцюбинський відмовляється від «всезнаючого автора», розповіді від третьої особи. Він обирає розповідь від «Я», тобто суб'єктивну манеру письма. Розповідь від «Я» робить враження:

- а) необробленості матеріалу, узятото із живого життя;
- б) абсолютного невтручання автора в зображуване.

5. Накреслюється одна із трьох проблемних ліній творчості М. Коцюбинського: тлумачення людини як «системи ролей». У західноєвропейській психології і філософії цей феномен був системно і глибоко вивчений у другій половині 50-х рр. XX ст. (Мід, Парсонс, Блаумер). М. Коцюбинський, рухаючись інтуїтивно, як письменник, досліджує такі аспекти цієї проблеми:

- Роль людині нав'язує суспільство (новела «Відьма»);
- І людина може її майстерно виконувати (новела «Поєдинок»). Це випереджує обґрунтовану пізніше Гофманом теорію «соціальної драматургії»;
- Але іноді, за М. Коцюбинським, виконувана роль призводить до деперсоналізації: нищення власного «Я», яке ототожнюється із внутрішнім, почуттєвим світом людини (новела «Невідомий»);
- Тому М. Коцюбинський намагається з'ясувати справжню суть людини, яка прихована за рольовою маскою (новели «В дорозі», «Persona Grata», новелістичне оповідання «Коні не винні»).

Головний підхід М. Коцюбинського до зображення персонажа

Опинившись у рольовому колі, людина входить у дуже складну конфліктну зону:

- 1) нав'язувана роль конфліктує із почуттєвим світом персонажа;
- 2) конфліктують між собою часом несумісні ролі;

Складну колізію такого типу М. Коцюбинський досліджує в новелі

«Цвіт яблуні» (1902)

Уважається шедевром світової новелістики: засвідчує дуже високий рівень образного мислення. Викликає асоціації з романом Еміля Золя «Творчість». На думку О. Черненко, «виражає психологію творчості імпресіоністів». М. Хвильовий свою новелу «Я» («Романтика») присвятить «Цвітові яблуні» М. Коцюбинського, підкресливши типологічну спорідненість головних героїв.

Новела має двоплановий сюжет:

1) зовнішня сюжетна лінія максимально зредукована: максимально скорочена в зовнішніх подіях. Головний герой з хвилини на хвилину очікує смерті своєї маленької донечки. Коли смерть приходить батько у прощальному пориві обкладає крихітне тільце мертвої доньки цвітом яблуні. При цьому вловлює асоціацію: як від грубого доторку руки обсипаються і падають додолу пелюстки квіток так і дитяче життя від грубого доторку хвороби зникає у безвісті.

2) внутрішня сюжетна лінія дуже складна: має кілька конфліктних площин. Почуття батька не зводяться до поняття ролі: головний герой неймовірно любить свою дитину. Він зі щемом у серці згадує найдрібніші деталі, пов'язані з донечкою: «вона була така втішна, коли я чесався щіткою, вона називала це татко замітає голову. Не вимовляла літеру у, а замість стидно казала стиндо». За Коцюбинським тим і складна природа людини, що вона (людина) живе не самими почуттями. Навіть у трагічні моменти життя мусить внутрішньо гармонізуватися і реагувати на вимоги зовнішнього

світу. Звідси перша роль, якої вимагає зовнішній світ, – роль чоловіка. Як чоловік головний герой мусить заспокоїти дружину. Він це робить, але при цьому включаються чуттєві фізіологічні імпульси: головний герой відчуває себе коханцем: *«я бачу її миле, заплакане обличчя, її голу шию і злегка розхристані груди. І в той момент, коли вона лежить у мене на грудях і тихо ридає, я обнімаю її не тільки як друга, а як привабливу жінку. І наче крізь сон тямлю що в голові моїй залишається не висловленою думка: «не плач, не все пропало. Ще у нас будуть...». Ах, підлість. Як може родитися така логіка під свист задушеного смертю горла»* – навперейми почуттєвому імпульсу кидаються совість і мораль – особистісне начало героя. Зовнішній світ нагадує про себе колись відлунням колись давно виконуваних ролей: «покупця», «перехожого»: *«якісь голоси говорять у мені: чи не хочете оселедця? Що? Я стрепенувся. Якого оселедця?.. гідрохінон, гідрохінон, гідрохінон. Чомусь це слово сподобалося мені і я боюся пропустити в ньому бодай один склад»*, – за Коцюбинським, природа людини складна тим, що вона (людина) не може контролювати весь безмір психічних процесів, які йдуть у ній безперервним потоком. Особливо коли свідомість задавлена горем. Головна конфліктна площина: зіткнення почуттів батька та інстинкту митця. Герой твору пише роман: а) для естетичної свідомості межові стани між життям і смертю – дуже вдячний момент для збирання матеріалу. б) та частина психіки і свідомості, яка відповідає за письменницьку діяльність діє холодно, розраховано, професійно: *«чому б мені не взяти такої ночі для того епізоду, розпочатого мною роману, де Христина... я стрепенувсь. Що з мною? Ну чи я забув, що у мене вмирає дитина»*.

Головний зміст внутрішньої сюжетної лінії: показ того, як відбуваються переходи від батьківської свідомості до свідомості митця і навпаки. З'являється новий персонаж «пам'ять, мій нерозлучний секретар». Вона фіксує всі деталі агонії: зорові та звукові враження від неї аби потім використати це як матеріал.

Розв'язка внутрішнього сюжету: перемога інстинкту митця, а не горя батька. Новела закінчується риторичним питанням: *«Моя мила донечко, ти не гніваєшся на мене?»*. Так свідомість батька звертається до мертвої дитини після того, як їй проголошено вирок свідомістю митця.

«Дорогою ціною» (1901)

М. Коцюбинський виявляє відверту тенденційність. Твір починається розлогими публіцистичним вступом про умови життя і боротьби покріпаченого українського селянства у 30-ті рр. XIX ст. Це фон, на ньому розгортається

повне пригод і поневірянь життя трьох кріпаків-утікачів: Остапа, Соломії, Івана.

1. Специфіка жанру: за обсягом і важливістю теми твір можна назвати повістю. Сам М. Коцюбинський назвав його оповіданням:

а) усі персонажі «входять» у сюжет зі сформованими характерами, які не змінюються протягом розвитку подій;

б) П. Колесник відмовляє М. Коцюбинському в композиційній доцільності третього персонажа – Івана: «з метою пожвавлення розповіді без видимої потреби для сюжету М. Коцюбинський увів наскрізь неправдиву, чудернацьку постать Івана, який утік не так від панщини, як від лютої жінки»;

2. Особливість реалізації теми: тема волелюбства українського народу (традиційна) реалізується на прикладі пасивного протесту: на прикладі втечі і пов'язаних з нею пригод. Тобто героїко-епічна тема реалізується в межах напівпригодницького сюжету.

3. Особливість пафосу: оповідання реалістичне, але пронизане романтичним пафосом. Він досягається:

а) зображенням виняткових обставин, у яких мусять діяти персонажі;

б) героїчним тлумаченням їх характерів;

в) піднесенням тоном розповіді;

4. Головна особливість стилю: домінує традиційний для першого періоду творчості епічний стиль. Це досягається

а) описовістю;

б) традиційним епілогом;

в) строго хронологічною послідовністю подій;

Але є новаторство:

а) у створенні статичних зорових образів: «на човні ще довго стояла Соломія, як велетенська чавунна постать»;

б) у використанні індивідуалізації мовлення персонажа як головного засобу образотворення: Іван майже не діє, але багато говорить. Цього достатньо, аби читач його зрозумів.

5. Головна думка: гімн волелюбству, вірності й побратимству адже в ім'я свободи і вірності Остап і Соломія ризикують життям. Звідси назва «Дорогою ціною».

Третій період творчості М. Коцюбинського

1) посилюється тенденція до психологічного аналізу. Результат: з'являється техніка й новела «Потоку свідомості». Це новела, змістом якої є потік думок і почуттів головного героя, які «необроблені», тобто не контрольовані свідомістю.

2) М. Коцюбинський простежує глибокі психологічні процеси, звертає увагу на діалог роздвоєної душі: один голос презентує свідомі орієнтири персонажа, другий – вираження підсвідомого. Несвідоме у героя М. Коцюбинського – голос приспаної совісті («Persona grata», «В дорозі»).

3) накреслюється ще два проблемні підходи до зображення персонажа:

а) зображення психології великих груп людей, тобто маси: новела «Він іде», де зображена єврейська община у передчутті погрому; повість «Fata Morgana», де зображено надії і відчай селянської маси, яка живе сподіванням на краще.

б) від зображення окремих психічних станів персонажа М. Коцюбинський рухається до зображення внутрішнього світу як цілісного процесу психічних змін (новела «Інтермецо»)

«Fata Morgana»

Жанр: соціально-психологічна повість. Задумувалася як психоаналітична студія. На це вказують:

1) підзаголовок «з сільських настроїв»;

2) запис у робочому щоденнику М. Коцюбинського «усе – настрої».

Автор мав на меті прослідкувати три фази настроїв в українському селі:

а) перед революцією 1905-1907;

б) під час революції;

в) «заспокоєння та здичавіння села в останні часи», – у проєктованій, але так і не написаній третій частині.

Особливості зображення селянського світу порівняно з попередніми періодами творчості

Селянський світ:

1) психологічно складніший;

2) ідеологічно наповненіший.

Чому і як? Соціальні обставини життя селянина традиційно безнадійні: «у хаті світить порожнім оком голод... нужда товчється по вогких кутках»

Нетрадиційне вирішення проблеми «як жити?»: тільки за допомогою ілюзій. Зміст свідомості селянина – ідеологеми, які ґрунтуються на ілюзіях. Це головний підхід до зображення:

- Окремих персонажів;
- Маси.

Основа сюжету (головний конфлікт твору) – конфлікт ілюзій, ілюзорних точок зору на майбутнє села. Найчіткіше персонажів розділяє традиційна для українського села проблема: проблема землі:

- Земля – головна ілюзія Маланки. «Та ти ставай на коліна та цілуй її, їж її, святу землю. Вона тебе годує. Вона тебе і сховає». Ця ілюзія втілюється в міражах. Їх зміст – мрії Маланки про хазяйнування на власному полі або на полі Гафійки – доньки: «стоять городи, як у віночку, капуста в головки звивається. Квасоля вже пожовкла... гарбузи розляглися, як годовані кабани, а картопля зародила... то її чорні руки походили тут. Тепер вона господиня».

- Ілюзія Андрія – фабрика, гуральня: «Тьху, тьху, тьху. Тричі тьху на твою святу землю. Не наймуся я і не буду в землі ритися. Вона витягла з мене всі сили і пустила на старість голого». Андрій одержимий ілюзією фабрики (це визначає стан його психіки). Постійно у стані нервозності, а вона породжує мрії і сновидіння «Андрієві снилась фабрика, часом, він схоплювався серед ночі і спросоння, з якимось жахом у голосі питав Маланку: був свисток? Фабрика свистала?»

- Опонентом Андрія є Хома Гудзь: «бити і палити», «підпалив би, щоб усе вогнем узялося і попелом розвіялося».

- Опоненти Хоми – Прокіп Кандзюба і Марко Гуца: «Прокіп говорить про спілку, Гуца – про волю, а Хома радить бити і палити».

У свідомості маси – сумнів і невизначеність. Селяни заплуталися між сих точок зору, бо «хіба мужик знає?», «а мужик? Що знає мужик?». Тому в тексті з'являються: 1) формули узагальнення: «кого їм слухать?», «люди вагалися», «будем палити?»;

2) пейзажі. Функція – концентровано виражають настроєву домінанту в переживаннях маси: «ідуть дощі... пливе у сірій безвісті *нудьга*, пливе *безнадія* і стиха хлипає *сум*»;

3) розгорнуті масові сцени. Функціональна роль: передають настрої натовпу в той чи інший суспільний момент. Діапазон настроїв – широкий: від молитовного, просвітленого, коли читають маніфест про землю, до агресивного, безнадійного, коли всіх охоплює бажання громити.

Поведінка маси в суті своїй ілюзорна, непередбачувана. Причини:

1) загальна суспільна атмосфера: настрої тривоги і розгубленості – старі суспільні орієнтири руйнуються, а нові – не визначені: «скрізь було глухо, *каламутно*, самотно якимось»;

2) за М. Коцюбинським, свідомість селянина не здатна до аналізу. Все визначає почуттєва сфера. Свідомістю керує те, що справляє найбільше враження і захоплює. Звідси гіпнотизуючий вплив на масу Хоми Гудзя: «вештався скрізь, його зелені очі ворушили народ. Як ударять у дзвони – виходь. Хто не вийде – буду палити».

Під час погрому селянство зображене як натовп, юрба, колективне тіло:

1) має сотні очей: «пан іде між очима, як між зоряним небом»;

2) має сотні вух: «вуха чуйні, очі – здичавілі» Шукають одного – землі.

Маса осліплена пристрастю до неї, тому впадає у психоз, вдається до насильства: «не підходь, буду стріляти. Він ще стріляє? Бий його! Бий!».

Мета натовпу – знищити всі соціальні ієрархії, «озути пана у постолі». Фізичний знак ієрархій – вікна і двері панського будинку: «двері були замкнені. Хома бив у них плечем». Маса насолоджується беззахисністю панського будинку, з особливою пристрастю нищить крихкі предмети: маса любить шумові ефекти. Вони діють як запал: «Гупали кілля й молотки. Тріщали меблі і двері. Скреготало залізо, а скло дзвеніло і сипалося долі, як груші з дерева». Кожний, хто приєднався до маси, переступає межі власної особи: найнепомітніша людина в натовпі може вийти за межі своєї непомітності. Тому ініціатор підпалу – непомітний панський пастух Андрій Волик, а не яскравий бунтар Хома Гудзь: «годі, покиньте, – кричав Андрій, – пора палити. Зняв свічку і підпалив завіси». Вогонь – наймогутніший символ маси. Маса, яка підпалює, відчуває себе надзвичайною, у вогні гине все. Але його згасання – це згасання величі маси. Масу охоплює тваринний жах: «тривога обіймала село, жах малював усе страшніші і страшніші картини. Страх родив підлість».

За М. Коцюбинським, у маси завжди переважає бажання врятуватися будь якою ціною. Такою ціною є смерть найактивніших організаторів та учасників погрому: «Що там? Постріляти та й вже. Ось тут бомага. Приказ стрелять усіх бунтарів. За це нічого не буде».

Розв'язка повісті кривава: самосуд. Тому повість можна прочитати як твір про втрачені ілюзії. Звідси назва: «Fata Morgana» у перекладі з італійської – «марево»: у Маланки – земля, в Андрія – фабрика, у Прокопа Кандзюби – селянська спілка, у марка Гущі – селянська революція, у Гафійки – щастя з коханим.

«Intermezzo»

1. Головний підхід Коцюбинського до зображення героя:

Традиційний персонаж замінений знаком його настрою: «Моя утома». Тому персонаж може бути названий ліричним героєм – за ним закріплений ліричний мотив. Мотив втоми виражає домінанту почуттєвого світу персонажа. Такий підхід реформує всю систему персонажів. Ними є: ниви у червні, зозуля, три білих вівчарки, залізна рука города, жайворонки, людське горе, сонце. Перелік цих персонажів у підзаголовку. Підкреслює другу

жанрову ознаку новели – драматизм: це драма душі і свідомості ліричного героя, в якій взаємодіють протилежні думки і почуття.

2. Новела має двоплановий сюжет:

а) зовнішня сюжетна лінія максимально зредукована: головний герой переповнений негативними життєвими враженнями, виривається з міста у безлюддя, відпочиває серед червневого буяння природи, повертається назад.

б) внутрішня сюжетна лінія найчастіше розглядається в руслі імпресіонізму. Олександр Ковальчук пропонує прочитувати її через експресіоністські, сюрреалістські, імпресіоністські інтенції.

Експресіоністське начало

Реалізується за допомогою категорії «**крик**». Тривалий час він був поза межами мистецтва. Лессінг: «Нинішнє покоління європейців, порівняно з представниками епічних часів, розсудливе, виховане, воно не може дозволити собі відверто виявляти почуття: пристойність забороняє кричати і плакати». Але на початку ХХ століття «самовдоволенна, твереза людина знову навчилася кричати» - криза суспільства сягнула апогею. Крик може бути:

- а) засобом епатажу;
- б) формою протесту або бунту(Камю);
- в) ірраціональним вираженням надміру життєвих сил;
- г) найчастіше крик – реакція на страждання в житті. Саме так, через крик відображають життя експресіоністи.

Експресіонізм у зіставленні з імпресіонізмом

У філософсько-естетичних принципах

1. Реальність початку ХХ століття експресіоністи визнали катастрофічною: машинна цивілізація, індивідуалістична культура, в результаті – тотальне відчуження.

2. Первинні враження, як основа образу в імпресіонізмі, фактографізм натуралізму, на їх думку, цю реальність відобразити не можуть. Ернст Мах: «В такий спосіб людина не може бути врятована». Е. Толлер: «Експресіонізм хотів більшого за фотографію».

3. Шлях, яким рухаються експресіоністи,

- **вираження** гостроти і сили емоційного переживання людини, яка живе в катастрофічному світі;
- емоційний протест у формі крику, як природна реакція людини на жорстокість світу. Людина у мистецтві знову починає кричати: «Цей крик і є експресіонізм» (Казимір Едшмідт).

У поетиці:

- Головне в імпресіонізмі – бачити світ в розмаїтті кольорів, гри світлотіней. Головне в експресіонізмі – відтворення екстатичних станів за

допомогою акустичних засобів. Характерний для експресіонізму образ – напружений відкритий в екстазі рот: експресіонізм – «кричащее я» (Бехер).

➤ На рівні стилю кольористичні образи замінюються звуковим: «Експресіонізм – це не око, це рот» (Герман Бар).

4. Легітимною формою художнього мовлення крик зробив норвезький письменник Едвард Мунк. 1893 рік написав однойменну картину «Крик». Вона підсумувала дискусію про те, чи можна зображувати людину в стані крику. Простір картини абстрактно-урбаністичний (позбавлений конкретних рис). У центрі людина з розкритим у криці ротом. Небезпека, яка загрожує їй, не зображена. Тому можна припустити деяку всезагальну причину страждань. Урбаністичний світ, як такий ворожий людині. Сама людина теж позбавлена індивідуальних якостей. Йдеться про людину як таку. Людину без особливостей. Крик – це єдиний спосіб її зв'язку зі світом. Світ не відповідає на цей крик. Він абсолютно байдужий до людського болю. Функція крику: це не спосіб домовитися зі світом. Це спосіб засвідчити, що людина самотня у ворожому їй світі.

Текст Коцюбинського й картина Мунка фіксують дві крайні точки цього процесу. Мунк: людині залишається тільки кричати. В «Інтермеццо» ініціатива розриву стосунків зі світом належить головному героєві: не суспільство людині, а людина суспільству відмовляє у праві вступати в комунікативні зв'язки.

В основі внутрішнього сюжету три частини.

Перша частина

Створює образ новітнього індустріального суспільства – штучної цивілізації. Її основа – **наси́льство**:

1. Над природою:

- земля, одягнена «в камінь й залізо»;
- все отруєно смородом, що струмує з вікон будинків – «тисяч чорних ротів»;
- на зміну «святій тиші» приходить «скрегіт фабрик», «грім коліс»;

2. ***Над людьми:*** чується звіряче ревіння самої людини, яка так виражає свої емоції, спричинені болем, радістю, злістю.

3. Над головним героєм:

- його внутрішній світ – вмістилище чужої жорстокості і страждань. «Ти (людина – О. К.) кидаєш у моє серце, як до власного сховку, свої страждання і свої болі, розбиті надії і свою розпач. Свою жорстокість, і звірячі інстинкти».

Головний засіб насильства – *примус*: «незліченні треба». Диктуються суспільством. Результат – утрата свободи. Можливості жити так, «як хочу». Звідси – загроза втрати ідентичності: контролю над внутрішнім світом. Туди постійно намагаються влізти «цікаві, жадні очі інших».

Імпульсивна реакція на цю ситуацію – *крик*: «Затулю вуха, замкну свою душу і буду кричати: тут вхід не вільний!». Психіка героя – структура, виражена образом «Моя утома». Він виростає з багатьох імпульсів: «Се було одне з тих незчисленних «треба», які мене так утомили», «Я утомився», «Я утомився. Мене втомили люди».

Вихід – бажання ізоляції. З проекцією на космічний масштаб: «Заздрю планетам. Вони мають свої орбіти і їм ніщо не стає на дорозі». Втеча з міста. Але звичайний потяг перетворюється на «залізну руку города»: подібно до міста тримає свідомість головного героя в полоні страждань: люди у вагоні залишаються людьми: «Одна дама слабувала на серце п'ятнадцять років... Наша дивізія стояла тоді.... Прошу білети...». Приїзд на природу дає простір самоти: «Десять чорних кімнат, налитих п'тьмою по самі вінця» - концентрація темряви і порожнечі. Не змінює внутрішнього стану ліричного героя: хвороблива психіка реставрує образ людини через натяки на можливу присутність: меблі й дзеркала тримають пам'ять про людину. Не приносить спокою ніч. Підсвідомість у момент відсутності над нею контролю, уві сні продукує жахливі картини сюрреалістських видінь: «Знаєте, я раз читав, як вас повішали і позіхнув. А вдруге звістку про ряд білих мішків заїв стиглою сливою». Новела є відгуком Коцюбинського на суспільну реакцію після поразки революції 1905-1907 років.

Друга частина в сюжеті

Життя у природі. Вона безперервно віталізує світ:

- Надихає його на життя: «волошки... хотіли бути, як небо, і стали, як небо»;
- Наповнює безкінечним рухом: «прибій колосистого моря ... йде кудись у безвість»;
- Наповнює кожну стеблину особливою чутливістю: вона бере від сонця і повертає назад «відбитий від себе блиск»;
- Наповнює все волею до життя. Головна ознака її – плодючість: «Молода сила тремтить ... з кожної жилки стебла; клекотить в соках надія й те велике жадання, що його звати – плодючість». Вона – основа для формування ідеї безсмертя: звідси – торжество категорії вічності: «... крила тих вітряків, ... роблять в повітрі круг, немов говорять: так буде вічно ... так

буде вічно». Ідея вітальності, закоріненої в природі, «забирає в полон» ліричного героя. Він уявляє себе подібним

- до «дикої квітки»,

- до одного з героїв Книги Буття – Ісава («чоловіка поля»): «В складках своєї одежі приносив запах полів, мов старозавітний Ісав».

В результаті ліричний герой :

- відчуває всеосяжну свободу: «Йду. Невідступно за мною летить хмарка дрібних мушок. Можу подумати, що я планета, яка посувається разом із сателітами»;

- сповнюється молитовним настроєм лі. Виражається за допомогою рефрену «на віки вічні»;

З'являється архітектурно досконалий образ світу, пронизаний апофеозом спокою: «Спокійний, самотній сідав на ганку порожнього будинку й дивився, як будувалася ніч. Як вона ставила легкі колони... Підносила вгору непевні стіни... склепляла над ними зоряну баню. Тепер я можу спокійно спати».

Третя частина в сюжеті

Зануреність у природне буття. Пантеїзований світ. Все має живу душу. З ним виникає довербальна комунікація та інтимний зв'язок:

- **Із водою** – «Свіжими ранками я перший будив сонну ще воду криниці»;

- **Із землею:** формується аналогія: оновлення землі й ліричного героя: «Спочивай тихо під сонцем, ти така ж втомлена, земле, як і я. Я теж пустив свою душу під чорний пар».

В результаті виникає **зв'язок із партнерами землі:** зозулею, нивами, жайворонками. Насичують душу ліричного героя вітальністю: «зелені ниви з шовковистим шумом... Над всім панує тільки ритмічний, стриманий шум». У ньому герой зливається з космічним ритмом, прилучається до «життєвої сили».

Головна роль у процесах оновлення ліричного героя належить **сонцю**. Міфологізований образ. У міфології з ним пов'язане **сотворіння** всього живого:

- *Герой і сонце – психологічно близькі:* вони самотні: «А я все йду. Самотній на землі, як сонце на небі».

- *Біологічну частину існування героя наповнює тьма:* «Із тьми невідомого прийшов я у світ. І перший порух мій, і перший відрух – у тьмі матиного лона». *Сонце наповнює духовну частину існування ліричного героя, стає духовним світочем:*

«Я тепер маю окремий світ, він наче перлова скойка: стулились краями дві половини – одна зелена, друга блакитна ... й замкнули у собі сонце, немов перлину (перлина – символ піднесеності, чистоти, гармонії та святості).

- *Сонце постає, як ідеал*: «Коли ж ти гаснеш і тікаєш від мене – твою подобу, даю наймення їй «ідеал» і ховаю у серці. І він мені світить».

- *Процес духовного народження* ліричного героя описаний у традиціях давньої хліборобської культури. Ключові образи – насіння та вогню: «Ти (сонце) сієш у мою душу золотий засів – хто знає, що вийде з того насіння? Може, вогні».

- Саме від сонця йдуть *сигнали*, які символізують про повернення ліричного героя до світу людей: «Я себе ловлю, що до сонця звертаюся, як до живої істоти. Невже це значить, що мені вже бракує товариства людей?».

В результаті виникає потреба комунікації. Без неї неможливий життєво необхідний зв'язок: Я – Інший:

-Герой *нав'язує комунікативний акт* зозулі: «я зскакую з ліжка і гукаю в вікно до зозулі: «Ку – ку ... ку – ку ... Добридень!».».

-У нього *з'являється прагнення не тільки говорити, а й чути*: «Та пісня будить жадобу... Чим більше чуєш, тим більше хочеться слухати».

Кульмінація – зустріч на ниві з селянином: комунікативний акт відновлений *у поліфонії*:

-прагнення чужого слова: «Говори, говори»;

-внутрішнє мовлення ліричного героя і повторення ключових фраз: «П'ятеро діток голодних чомусь не забрала гарячка», «Раз на тиждень б'ють в лице», «Найближча людина готова продати», «Між людьми, як між вовками».

Результат – вибух емоцій, пророкування Дня Гніву: «Розпечи гнівом небесну баню. Погаси сонце й засвіти друге на небі». Сонце – символ суспільного оновлення: має народитися інший світ, осяяний новим світилом. У це вірить ліричний герой. Після своєрідної духовної реінкарнації знову повертається у до людей: «Прощайте. Йду поміж люди. Душа готова, струни тугі, налажені, вона вже грає ...». Цей шлях не став загальноприйнятим. На поч. ХХ століття в суспільстві наростає комунікативний хаос. Підсумок – перша світова війна, революції, громадянська війна. Символізували невміння соціальних груп і окремих людей домовитися між собою. Новела – один із перших сигналів цього невміння.

Творчість трьох останніх років життя

1. Виявляють міфопоетичне мислення М. Коцюбинського через архетипну образність повісті «Тіні забутих предків» (Т. Саяпіна)

2. Ще глибше актуалізує проблему: Коцюбинський – імпресіоніст:

✓ Твори характеризуються увагою до найтонших переживань людини. Здається, нема таких почуттєвих нюансів, яких М. Коцюбинський не міг відтворити. Наприклад, у прощальному творі «На острові» в основі сюжету майже невловиме, ефірне кохання – «роман очей» між головним героєм і випадково побаченою незнайомою жінкою

✓ Твори характеризуються тонкістю й точністю психологічного малюнка. В основі його – натяки замість реальних описів, «плями», в основі яких враження.

✓ Тісно переплітаються звукові, зорові, дотикові, нюхові образи, нагромаджуються відтінки кольору, з'являється увага до ефектів, викликаних освітленням.

✓ Абсолютна розкутість композиції: безсюжетні твори. Зміст – настроєво-чуттєве моделювання світу.

Отже, імпресіонізм ознаменував активізацію суб'єктивного погляду на світ: світ постає не об'єктивно, а через враження від нього. За цей не втрачений зв'язок з реальністю деякі дослідники вважають імпресіонізм останньою фазою реалізму. Остаточно свідомість митця від диктату реальності звільнив експресіонізм.

Головна причина агонії Європи на поч. XX століття – криза духу. Духовне – справжня сутність. Позачасовий духовний орієнтир – міф – дає цілісне уявлення про універсум. Звідси – інтерес до культури «примітивних» (нецивілізованих) народів: вона базується на міфологічному мисленні. Дає надію на порятунок.

«Я люблю мужиків за їх тисячолітню тяжку історію, *за культуру*, за те, що хоч і пройшли над ними бурі світові і повалили народи і культури, вони живі. За них я буду писати і про них» (В. Стефаник).

Тема 3. Творчість Василя Семеновича Стефаника (1871–1936)

*Можже, найбільший артист, який з'явився в нас
від часу Шевченка... Абсолютний пан форми (І. Франко)*

План

1. Інтерпретаційна парадигма творчості В. Стефаника
2. Картина світу в новелістиці письменника

Література

1. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки. – К. – Смолоскип, 2006
2. Кузнецов Ю. Розвиток психологізму в українській прозі кінця XIX – початку XX ст. [в т. ч. у творах В. Стефаника]. *Проблеми історії та теорії реалізму української літератури XIX – початку XX ст.* К., 1991. С. 221–250.
3. Ковальчук О. Розвиток української прози к. XIX – поч. XX ст. – Чернігів. – 1992
4. Кучинський М. Стильові особливості новел В. Стефаника анти-воєнного циклу. *Дивослово.* – 1995. – № 5–6. – С. 32–35
5. Лесин В. Василь Стефаник: Нарис життя і творчості. – К. – 1981
6. Микуш С. Поетика новели Василя Стефаника. *«Покутська трійця» в загальноукраїнському процесі кінця XIX – початку XX ст.* – Івано-Франківськ, 2006. - С. 126-137
7. Погребенник Ф. Від антимілітаристського до національно-патріотичного пафосу: [про новелу В. Стефаника «Марія»]. *Дивослово.* - 1998. - № 3. - С. 62
8. Процюк С. Троянда ритуального болю. Роман про Василя Стефаника. – К.: Академія, 2010 (психобіографічний роман)
9. Слоньовська О. Василь Стефаник - майстер психологічної новели. *Українська мова та література.* - 2001. - січ. (ч. 3)
10. Токарик М. Новели Василя Стефаника як експресіоністичне відображення дійсності. *Дивослово.* - 2008. - № 2. - С. 28-33 ; *Дивослово.* - 2003. - № 2. - С. 64-66
11. Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. – Мюнхен. – Сучасність, 1989
12. Шевченко. Франко. Стефаник : Матеріали Міжнар. наук. конф. - Івано-Франківськ : Плай, 2002. - 498 с
13. Шумило Н. Літературний феномен Василя Стефаника: [нац. варіант експресіонізму]. *Українська література в загальноосвітній школі.* - 2001. - № 3. - С. 34-42

I. Інтерпретаційна парадигма творчості:

1. Радянське літературознавство: намагалося вирішити 2 проблеми:

1) *проблему творчого методу В. Стефаника*. Шлях: В Лесин, Ф. Погребенник, І. Денисюк різко відмежували жанр «поезія у прозі» від новелістики В. Стефаника. Стефаник дебютував цим жанром, бо:

- був різко незадоволений станом тогочасної української літератури;
- був близько знайомий з лідерами Краківського літературного угруповання «Молода Польща»: Каспровичем, Тетмайєром, Пшибишевським. Студіював медицину в Кракові. Краківський період у житті Стефаника – 1892–1900 рр. Зустріч із С. Пшибишевським – каталізатор, який прискорив визрівання власної естетичної концепції Стефаника.

За Лесиним:

- декадентська «поезія в прозі» виразно засвідчує вплив на Стефаника естетики модернізму;
- новелістика Стефаника – глибоко реалістична.

2) *проблему жанрової специфіки прози В. Стефаника*. Стефанику належить чільне місце у створенні нового типу малої прози:

- а) гранично лаконічної;
- б) водночас спроможної на глибокий соціально-психологічний аналіз дійсності.

Літературознавці дослідили лаконізм, ліризм, музичність новел Стефаника.

2. Літературознавство діаспори:

1. **Ол. Черненко:** першою вказала на експресіоністичний характер творчості В. Стефаника: «Найвизначнішим представником експресіонізму в українській прозі є визначний галицький новеліст В. Стефаник».

2. Ю. Тарнавський:

«Стефаник оголив *форму* короткого оповідання до максимуму. Вона нова й оригінальна. Саме її можна вважати внеском Стефаника не тільки до українського, а й до європейського модернізму».

За Ю. Тарнавським, на Стефаника вплинув німецький експресіонізм.

3. Сучасне літературознавство:

1. О. Ковальчук:

а) на перший погляд, новели Стефаника традиційні: пише про селянина і його страждання;

б) нетрадиційний – підхід до зображення внутрішнього світу селянина. Три збірки новел І періоду («Синя книжечка», 1899, «Камінний хрест», 1900, «Дорога», 1901) – своєрідні новелістичні книги. Позначені:

- жорстістю письма;

- похмурістю фарб;
- гіперболізацією болю;
- відгомоном відчаю і страху.

Це характерно для творчості письменників, близьких до експресіонізму. (Формування експресіонізму почалося з об'єднання художників. 1905 р., Дрезден. Група «Міст», згодом у Мюнхені група «Блакитний вершник». Видала однойменний альманах. На обкладинці – зображення блакитного вершника роботи Кандінського. У живописі яскравими представниками були Е. Мунк, Ван Гог, Поль Гоген, в літературі – Ф. Кафка, Л. Андрєєв, Т. Осьмачка, О. Довженко, М. Куліш (театр «Березіль»), у малярстві – школа Олекси Новаківського).

2. Ірина Московкіна:

а) змогла пояснити особливість експресіоністських інтенцій В. Стефаника: вони пронизані соціально-критичним пафосом. Саме це дало можливість радянським літературознавцям зарахувати новелістику Стефаника до реалістичної школи;

б) світ, у якому живе селянин Стефаника, йому соціально ворожий. Селянин подавлений соціальними механізмами. Свій соціальний протест поєднує зі страхом перед хаосом життя.

3. Марія Зубрицька:

а) конкретизує підхід Московкіної;

б) виділила 2 категорії, головні в картині світу В. Стефаника:

- долі;
- смерті.

в) посиляється на самого Стефаника. Називав свої новели «маленькими селянськими трагедіями, що відтворювали боротьбу селянина з долею та зі смертю».

Ситуація смерті для селянина Стефаника онтологічна. Супроводжує його на всіх етапах життя:

- Народження дитини супроводжується смертю матері (новела «Кленові листки»);
- Смерть супроводжує дитинство («Новина»);
- Служба в армії закінчується самогубством (диалогія «Виводили з села», «Стратився»);
- Весілля обертається звірячою розправою над гостями («Суд»);
- Смерть старих самотня, тому особливо страшна («Сама-саміська»).

Епіграфом до творчості Стефаника можуть бути його слова:

«Кожда моя дрібниця, яку я пишу, граничить з божевіллям, і я нікого в світі так не боюся, як самого себе, коли я творю. Ви можете подумати, що я не пишу для публіки, а пишу на те, аби прийти ближче до смерті».

Існували автобіографічні чинники, які актуалізували категорію смерті в новелістиці Стефаника:

1. Початкова освіта – в школі Русова (Снятин, Івано-Франківськ). Пізніше – Снятинська та Коломийська (польська) гімназії. Селянин за походженням. З боку вчителів відчував погорду – сільський хлопець, для поляків – хлоп: «Ще й тепер, по 50-х роках мого життя хоча рідко, але в сні ввижається мені, що я сиджу в школі. Професор натуральної історії Вайгель сказав мені: «Іди, мужик, свині пасти» - і весь клас зареготав». Надзвичайно вразливий, Стефаник хотів вчинити самогубство.

2. Студіюючи медицину в Кракові, у клініках був свідком процесу вмирання.

3. 1897 рік – у війську наклав на себе руки двоюрідний брат Стефаника. Став прототипом головного героя новели «Стратився».

4. 1900 рік – найтрагічніший досвід утрати – смерть матері. Смуга депресії. Закінчилася бурхливим словесним вираженням: більшість новел Стефаника написані в трагічні для нього 1900-1902 роки. Стефаник перестає писати. Повертається в літературу через 15 років – 1917 р. – після смерті дружини та руйнівного смерчу першої світової війни.

Мішель Фуко: «Наша література зметафоризувала ідею писання як щось таке, що призначене для захисту від смерті». Власна творчість рятує Стефаника від страху смерті.

4. Анна Біла: особливості творчого процесу В. Стефаника мають глибоку психотичну мотивацію:

- Стефаник виявляє схильність до депресивного ракурсу бачення дійсності;

- звідси:

- потреба подолання психотичного процесу творчістю;

- психотичні процеси стають матеріалом творчості;

- творчий процес у Стефаника супроводжувався екстатичним станом: «не пиши так, бо вмирати» (тесть Кирило Гаморак).

Ернст Блох: Автори-експресіоністи – надчутливі інтелектуальні невротики. Саме в моменти максимального напруження психіки можна знайти образи, які несуть інформацію про первісне, не спотворене цивілізацією сприйняття світу.

Експресіонізм – це вираження загостреного суб'єктивного світосприйняття за допомогою гіпертрофованого авторського «Я»: максимального напруження його переживань та емоцій.

Головна особливість поетики експресіонізму: **деформація** морально-етичних та естетичних уявлень персонажа.

Жанрова специфіка новели В. Стефаника

- 1) створив жанр дуже стислої соціально-психологічної новели
- 2) герой новели – селянин
- 3) новела вільна від народницької ідеалізації села
- 4) за змістом:
 - картини смерті або її очікування
 - образи безнадійної самотності
 - образи разючої бідності
 - родинні сварки, спричинені злиднями
 - безпросвітне пияцтво
 - розрив із селом через службу в армії або еміграцію
- 5) селянин зображений у межовій ситуації. Його проблеми піднімаються до рівня вселюдських психічних потреб;
- 6) основа сюжету – найтрагічніші події, найтяжчі фізичні та психічні муки;
- 7) при цьому В. Стефаник як автор зберігає спокійний тон розповіді
- 8) особливості форми новели:
 - В. Стефаник не сприймає літературних штучностей: негативно ставиться до композиційних штампів, штучної побудови сюжету, літературної мови. Нею неможливо створити трагічний образ. Звідси вживання покутського діалекту.
 - Композиція: новели подібні до маленьких драм:
 - Сюжет розвивається за допомогою діалогу та монологу
 - Голос автора за обсягом – як ремарка у драмі
 - Часто немає розв'язки, вона домислюється, а це підсилює трагізм
 - Позасюжетні елементи зустрічаються дуже рідко на рівні художніх деталей.

II. Картини світу в новелістиці В. Стефаника

Умовно виділяють 2 періоди творчості:

1) 1899–1902

2) 1917–1933

Умовно, тому що: тип героя, увага до трагічних моментів із життя селянина, засоби психологізації образу залишаються незмінними. У другому періоді дещо змінюється тематика:

1. З'являється тема життя українського села під владою Польщі;
2. Тема Першої світової війни та її наслідки у соціальному та родинному житті українського селянина.

Головна характеристика картини світу – міфологічне мислення українського селянина (М. Токарік).

Головний концепт – час

Існує 2 часові мітки в житті:

- 1) час начал;
- 2) теперішній час.

Час між ними – не значимий. Виняток – ті моменти, коли первісний час або час начал знову стає актуальний. Теперішній час для селянина – це час великих руйнувань:

1) сакральної культури землі, а в ній виявляв себе дух селянина: «тепер нікому не треба землі, лиш векселів та банків» (новела «Камінний хрест»);

2) руйнується зв'язок поколінь в українському селі:

а) старше покоління «наше діло – з землею» (новела «Вона – земля»)

б) молодше покоління – прагматичне, не чуттєве у ставленні до землі: «тепер молоді газди мудрі настали, такі фаєрмани, що за землею не згоріли» (новела «Камінний хрест»).

3) руйнування традиційної для селянина християнської системи цінностей: «нема бога в молодих людей» (новела «Діти»). Звідси породження гріховності в українському селі: «таке зайшло, що без гріха не обійдишся» (новела «Басараби»).

Вихід

Вихід для селянина – до часу начал. Наприклад, старий Федір (новела «Палій») згадує часи, коли робив «божу роботу»: «як уздрів божу ласку, як жито просилося під серп, я пішов до божої роботи». Антон (новела «Синя книжечка») у думках повертається до тих часів, коли була жива його родина: «дід усе мав: чотири воли, двадцять чотири морги поля, хати на все село». Саме цей час газдування і роботи на землі для селянина якісно значимий. Він поєднується зі справжнім життєвим простором: хата і город – це для селянина реалії першої значимості.

«Камінний хрест»

Найглибше втілює психології народного духу. Єдиний текст написаний на тему еміграції. Реалізує один із головних постулатів експресіонізму. У зовні бридкому і негармонійному втілена експресія духу. Головний персонаж – Іван Дідух. Його постать потворна: «ніби два залізні краки стягали тулуб до ніг». Але у цій потворності тісний зв'язок зі світом через експресію духу:

1) із землею – у праці. Іван спонукає до праці землю: «Ото с мі небоже зігнув у дугу, але доки мі ноги носять, то мус родити хліб».

2) зв'язок із природою. У русі – життя всього світу: «Іван із конем і возом лишали за собою сліди коліс, сліди широченних п'ят Іванових і сліди копит. А придорожнє бадилля гойдалося, вихолітувалося і скидало росу на ті сліди».

3) зв'язок з людьми: «Були с те поредним газдою, не лізли нахапом ні на кого, нікому земельки не переорали, чужого зеренця не порунтали. Будуть вас люди згадувати».

Еміграція розриває цей зв'язок зі світом. Звідси трагізм Івана. Він усвідомлює, що не зможе зберегти свою духовну ідентичність у Канаді.

Криза сакральної культури землі, руйнування узвичаєного селянського світу через воєнне лихоліття актуалізує в новелістиці В. Стефаника танатологічні мотиви:

- У дорослому світі: смерть – це звільнення. Якщо терпіння не дає можливості визволитися зі злиднів, тоді смерть – це полегкість: «Боже, боже, не тримай більше на світі, бо видиш, що нема як жити» (новела «Межа»).

- У дитячому світі: смерть – це майже гра, яка переплітається з побутовими деталями: новела «Похорон»: «Парася каже, щоби гратися в похороні щоби голосити», новела «Діточа пригода» передає спокійне, майже побутове сприйняття смерті: «Ви, мамо, вмирайте, а ми будемо коло вас, аж на ранок підемо. Видиш, Насте, куля брінькнула та й убила маму». Війну, кров і смерть дитяча уява і фантазія перетворює на гру: «Куля тебе застрілила. Ой бідолаха Настунька, лягай уже біля мами. Що маєм робити?».

Категорія смерті є:

1) головним чинником групування персонажів:

- Ті, хто помирає;
- Ті, хто спостерігає за смертю. З цією групою В. Стефаник пов'язує етичний вимір життя: людину не можна залишати саму перед обличчям смерті. Тому ночами сидять біля помираючого Леся його сини і доньки (новела «Скін»), родина головного героя новели «Межа» виконує всі його передсмертні бажання.

2) категорія смерті актуалізує категорію голосіння. Так реалізує себе співпереживання з людиною, яка помирає. Голосіння є:

- Формою оповіді: майже вся новела «Похорон» є голосінням;
- Структурним елементом тексту: селянин голосить за хатою, за худобою, за мерцями, і навіть діти включають голосіння у світ своїх забав;

3) категорія смерті деформує головну для модерністичної літератури категорію: категорію краси.

«Стратився»

Перше речення новели: «Колія летіла у світи» визначає місце подій і надає йому вселенського масштабу.

Друге речення: «У кутику на лаві сидів мужик та плакав», – звужує художній простір до меж внутрішнього світу селянина: саме в ньому буде від-

буватися трагедія загальнолюдського значення. Зміст новели – плин думок і почуттів батька, який їде до міста аби поховати єдиного сина, який повісився під час служби в армії.

Головний композиційний прийом – рефрен. Водночас він є засобом ліризації новели: три рази В. Стефаник варіює речення: «Колія летіла у світи», «Колія бігла світами», «Колія добігала до великого міста». Ці слова створюють відчуття руху, а з ним – глибше розкривається внутрішній світ батька, бо колія і рух постійно нагадують йому про мету поїздки і з катастрофічною швидкістю її наближають.

Рефрен містить наскрізну деталь-мікрообраз: колія – це болючий подразник для роздумів батька. Подані у монологіях:

- Уявна розмова з сином;
- Згадка про дружину, яку пожалів і не взяв із собою
- Розв'язка внутрішнього сюжету: запізнілий жаль батька за тим, що не скалічив сина в дитинстві і тим самим не позбавив його служби в армії.

Резонанс у критиці: М. Горький: «Коротко, сильно і страшно пише В. Стефаник»

Образ сина максимально зредукований і гротескно-символічний: «Такий годен та гарний парубок лежав мертвий на студеній мармуровій плиті та гей-би, усміхався до свого тата»

«Новина»

Текст про самознищення сім'ї. Має два головні композиційні прийоми:

1) Стефаник переносить розв'язку на початок твору: «У селі сталася новина, що Гриць Летючий утопив у річці свою дочку. Він хотів утопити і старшу, але випросилася»

Функція прийому: тим самим В. Стефаник звільнив площу повісткування для всебічного зображення головної події – дітовбивства.

2) ця подія постає у трьох проекціях. Остання проекція – монолог самого убивці – батька.

Функціональна роль прийому: із трьох проекцій В. Стефаник зображує безпросвітність ситуації, стан безнадії і намагається довести логічність дій батька, який із великої любові убиває власну дитину, бо смерть – це найкращий вихід із ситуації.

а) перша проекція: читач бачить подію очима села, тобто близьких та далеких сусідів: «відколи Грициха вмерла, то він бідував. Ніхто за нього не хотів піти заміж. Мучився Гриць два роки сам із дрібними дітьми» - експозиція.

б) друга проекція: від сусідів прихований внутрішній драматизм ситуації. Щоб його розкрити, В. Стефаник подає хатній світ, побачений очима

невідомого свідка (автора). Голос автора поступово зливається з баченням подій самим Грицем.

в) третя проекція: «То прийшов він вечором додому та й застав дівчат на печі. Кинув їм кусень хліба, а вони, як ті щенята коло голої кістки, коло того хліба заходилися. Гриць глянув на них і погадав – мерці», – В. Стефаник використовує прийом відчуження: бачене десятки разів відкривається перед Грицем своєю потаємною сутністю. Думка вбити дітей приходить асоціативно: діти схожі на мерців. Це зав'язка внутрішнього сюжету.

Зміст конфлікту: бажання вбити дітей аби не мучилися, з іншого боку – усвідомлення цього небатьківського і нелюдського вчинку.

Образне втілення конфлікту: «камінь, що ліг йому на груди» – деталь, яка символізує психічний стан батька. Його образ твориться:

- За допомогою дій і вчинків: Гриць молиться, тікає з хати, проте вбиває дитину в афективному стані. Проте як тільки з'являється варіант виходу, Гриць приймає його. Старша донька випросилася і батько робить усе можливе, аби хоч одну дитину прилаштувати у ворожому світі: дає палицю, щоб відбивалася від собак і навчає, що казати людям аби пробити стіну їхньої байдужості: «Оцією стежкою йди, прийдеш до першої хати та й увійди, та й кажи: Дедя хотіли мене утопити, але я си випросила та й прийшла аби-зте мене переночували. А завтра, кажи, аби ви мене найняли до дитини бавити».

- Монолог. Його основа – уявний монолог у суді – заявляє мотив злочину і кари. Гриць здатен опанувати власну свідомість і спокутувати вину: «Скажу панам, що не було ніякої ради: ані їсти, ані в хаті затопити, ані випрати, ані голову змити, ані ні ніц. Я си кари приймаю, бо завинив, – та й на шибиницю». Гриць залишається батьком тому трепетно входить у воду, читає «Отче наш», усвідомивши, що це могила його дитини, іде до міста іншим шляхом аби цю могилу не топтати: «Вступив уже у воду по кістки та й задеревів» «Во ім'я отця і сина і святого духа, амінь. Вернув і пішов назад до моста».

Експресіоністи вважали зло не постійною властивістю людської істоти, а не свідомо діючою силою, що, оволодівши людиною, робить її своїм знаряддям. Натомість опанувавши власну свідомість, Гриць здатен протистояти злу і спокутувати вину. Усвідомивши, що став втіленням злої волі – убив дитину, – іде до в'язниці. Образи дітей подані через портретну характеристику. Її основа – антитеза: гіпербола протиставляється літоті: «Їли хліб. Дивитися на них було страшно і жаль. Лише четверо чорних очей, що були важкі і важили би так, як олово (гіпербола), а тіло, якби не очі, то полетіло б за вітром, як пір'я (літота)».

Отже, жанрова модифікація новели у творчості В. Стефаніка зумовлена поглибленням тенденції до психологізації образу персонажа та картини світу в цілому. Гіпертрофоване «Я» персонажа, деформація його свідомості, морально-етичних та естетичних уявлень – вияв експресіоністських інтенцій творчості письменника.

Тема 4. Творчість Володимира Кириловича Винниченка (1880-1951)

*«Художник, розір'ятий на хресті політики»
(М. Жулинський)*

1. Інтерпретаційна парадигма творчості В.Винниченка
2. Картина світу в малій прозі та повістях письменника
3. Роман «Записки Кирпатого Мефістофеля»

Література

1. Гундорова Т. І. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – К., 1998. - С. 271-312
3. Мороз Л. «Сто рівноцінних правд». Парадокси драматургії В. Винниченка. – К., 1994.
4. Панченко В. Будинок з химерами. Творчість В. Винниченка 1900-1920 рр. у європейському літературному контексті. – Кіровоград, 1998.
5. Сиваченко Г. Пророк не своєї Вітчизни. Експатріантський «метароман» В. Винниченка: текст і контекст. – К., 2003.
6. Ковальчук О. Краса і сила у практиках повсякдення (творчість В. Винниченка 1902-1920 рр.). – Ніжин, 2008.
7. Ковальчук О. Роман В. Винниченка «Записки Кирпатого Мефістофеля» («вища людина» у структурі буття). – Ніжин, 2011.
8. Хархун В. Роман Володимира Винниченка «Записки Кирпатого Мефістофеля»: генерика, семіосфера, імагологія. – Ніжин, 2011.
9. Хархун В. Ідеосфера Володимира Винниченка: Краса і сила як моделювальні категорії (на матеріалі повісті «Краса і сила») // Винниченкознавчі зошити. – Вип. 1. – Ніжин, 2003. – с. 70-76
10. Михальчук Н. Мала проза В. Винниченка: метафізичні та естетичні інтенції. – Ніжин, 2007.
11. Шамрай А. Українська література: Стислий огляд. – Харків: Рух, 1928.
12. Чикаленко Є. Спогади (1861-1907). – Нью-Йорк, 1955

I. Інтерпретаційна парадигма творчості

I. Критика початку XX століття

1. І. Нечуй-Левицький: стаття «Українська декаденщина»: В. Винниченко – «письменник-еротоман».
2. Є. Чикаленко: деякі епізоди з оповідань «Рабині справжнього», «Чудний епізод» - порнографічні.
3. П. Христюк: В. Винниченко – ніщешанець.
4. А. Шамрай: В. Винниченко – типовий модерніст-філософ.

II. Сучасне літературознавство

Також неоднозначно оцінює творчість.

1. Л. Мороз: В. Винниченко – представник філософсько-інтелектуальної течії в реалізмі поч. XX століття.
 2. Д. Наливайко: домінанта творчості В. Винниченка – натуралістична.
 3. Т. Гундорова, Г. Сиваченко, Н. Шумило: В. Винниченко – модерніст.
- За Т. Гундоровою:
- а) В. В. приніс у літературу:
 - онтологію нігілізму – «переоцінку цінностей»;
 - зацікавлення питаннями власне естетичними.
 - б) занурився в межові поля людської психофізіології.
 - в) прагнув знайти нову культурну програму, визначити остаточний світогляд, який би пояснив *реальне життя*.

Середині 90-х рр. XX століття

1. В інтерпретаційній парадигмі сформувалися основні домінанти:
 - а) переважав *історико-функціональний підхід*. Найскладнішою була проблема місця творчості В. Винниченка в українській літературі. Її важко вписувати в ту чи іншу естетичну систему. «Окремішний» у контексті української традиції:
 - має дуже своєрідне художнє мислення;
 - вдається до експериментаторства в межах художньої практики.Тому місце творчості В. Винниченка шукають у європейському контексті.

2. Склалася парадигма значимості творчості В. Винниченка. Пов'язувалася: із модернізацією української драматургії та романного мислення.

II. Картина світу в малій прозі та повістях письменника

Дебют: 1902 рік. Повість «Сила і краса». Пізніше змінив акценти: «Краса і сила». Засвідчив свідомий бунт Винниченка проти віджилих мистецьких форм. Асоціюються в нього з «етнографічно-побутовою старосвітщиною» - з етнографічно-побутовою школою в українській літературі.

Малюючи портрет Мотрі, полемічно наголошує: «Не було в неї ні губок, як пуп'янок, червоних, як добре намисто, ні підборіддя, як горішок, ні щік, як повная рожа».

Альтернатива старосвітиці

– реальний світ. Бескінечно багатий на характери, почуття, пристрасті. Безпосередня реакція на нього зумовлює жанрову специфіку малої прози В. В.: ескіз, нарис, лист, малюнок, «з натури», «із сільських розрухів».

-поняття реальності, за В. В., дуже складне: «Одне – лозунг, а друге – життя» («Малорос-європеєць»).

Моделює реальність так:

1.Починає з руйнування традиційної метафізичної культури. Метафізика – знання про те, що знаходиться за чуттєво даним, світ ідей. У свідомості українського селянина помирає ідея Бога: «Бог помер!». Звідси:

- десакралізація (обезбоження) традиційної картини світу;
- тобто руйнування традиційної християнської етики й моралі.

У малій прозі заперечуються:

- а) основні положення християнського віровчення;
- б) основні символи та атрибути християнської віри.

- одна з найсакральніших заповідей: «Люби ближнього свого, як самого себе». Відкриття героя В. В. – інша заповідь: «Всяке шукає кращого. Всяке б'ється за себе. Кажуть, що гріх тільки про себе думати. Брехня. Гріх не думати про себе» («Голота»). Саме ця заповідь відповідає первісним законам життя.

- повинні мати чіткіші дефініції традиційні християнські атрибути: «Де той ад? А хіба то не ад, он там, на тім Дальнім Востоці? А хіба то не пекло, коли нема чого з'їсти й випити?» («На пристані»). Реалії живого життя страшніші за біблійні.

-тому традиційні християнські атрибути герой В. В. використовує як «персонажів традиції»: на ярмарку, де йде торг, ім'ям Бога прикривається видима брехня: «От як перед Господом милосердним, сам торік дав 95 карбованців» («Краса і сила»).

Ідея Бога у В. В. пов'язується з ідеальними вимірами людського існування (Достоевський, Пшибишевський). Тому він починає експеримент з такими категоріями: праця, любов, краса, совість. У християнізованій традиції позначали ідеальний вимір життя.

Праця. Божий присуд «В поті лица їж хліб свій» у християнській традиції – основа життя. В. – перший український письменник, у творчості якого праця втрачає смисл і руйнується тип українця як господаря: «Я вже забув що то – своє хазяйство. Знаю, що як своє хазяйство, то роботи багато. Робиш не менше, як і по економія, а клопоту – аж по вуха» («Голота»). «Євангеліє від

праці» замінюється на «Євангеліє від продажу»: селянин хоче працювати менше, а жити краще: «Аби харч добрий. та роботи менше, та платили добре» («Голота»).

Любов. Українською традицією романтизувалася. В. заперечує її ідеальний зміст.

- Мотря («Краса і сила») любить двох: красивого Ілька і сильного Андрія. Жоден із них не задовольняє ідеальних вимог до чоловіка. Разом – це взаємодоповнюючі частини ідеалу. *В ситуації вибору жіноче серце схиляється до сили.* Як зауважує В. Хархун, образ Ілька – інваріант прекрасного. Татаркевич виділяє два види краси: гідну і вродливу. Врода – це зовнішня зорова краса. Функція – збуджувати чуттєвість, давати радість: «Знаєш, як я дивлюся на тебе, мені якось робиться... ну як тобі сказати, робиться весело». Мотря шукає конструктивний елемент живого життя. Ним є сила. За Ніцше, вона здатна моделювати новочасний світ: «Життя, як найбільш знайома нам форма буття, є волею до акумуляції сили». В повісті сила естетизується. Це нова краса у світі. Через призму її психологічних характеристик: вольовий центр, упевненість у собі. Ілько не має вольового центру. Будь-які життєві прагнення його безрезультатні: «Тебе раз у раз уговорити можна, не можеш ти по-своєму зробити, а Андрій – то чорт». Сила Андрія має широкий діапазон: від фізичного і духовного насилля – до сили чуття: Андрій уміє загравати з життям: «Бачиш (до Ілька), якби ти робив так, як я, не бив, не заводився, а тихо та люблю, то й було б, що ти не грабуєш».

- суспільство вимагає не «індивідуальної, а колективної людини», яка відповідає загальним очікуванням. Тому Максим і Людмила («Роботи!») можуть бути «партійними товаришами», «борцями за визволення народу», «учителем і учнем», але не закоханими.

- небезпечно в сучасному світі надавати пріоритет почуттю любові. Відкриття героя В. В.: «любов, жінка, друг – дурниця, вигадана слинявими хлопчиками» («Заручини»). Розчарування в ідеальній любові призводить до життєвої дезорієнтації.

Краса. У метафізичній картині світу входила до тріади: істина-добро-краса. Відігравала ключову роль. Обличчя істини й добра. У дехристиянізованому світі втрачає метафізичну ідею. Включена в одну з головних моделей життя: «Життя – базар», де: «жінка, черевик, горілка, лампа, стіл – усе крам на потребу чоловікові» («Заручини»). Таке життя керується цинізмом грошей. Краса – товар при розпродажу традиційних цінностей. Килина («Голота») продається за 300 карбованців і квартиру в місті. Після того, як утратила останню надію стати хазяйкою. Для цього ладна:

- пов'язати життя з нелюбою людиною;

- бути їй за це безмежно вдячною: «Я любитиму тебе, цілуватиму, робитиму, як віл, слухатимусь, обніматимусь» («Голота»).

Отже, художній світ малої прози В. В. звільнений від християнізованої морально-етичної традиції. Персонаж залежить від «живого життя».

Чим є жива дійсність?

Визначається владою суспільства. Картина світу традиційно соціально контрастна. Але соціальні верхи і соціальні низи мають спільну проблему:

- **«волю до життя» (Шопенгауер):** «Всяке по весні жити хоче» («Голота»);

Суспільство – головна сила девіталізації: за допомогою насилля (фізичного і символічного) придушує життєву енергію соціальних низів. З'являється рефлектуючий герой. Перебуває в пошуках нового розуміння життя. Відправні категорії для роздумів – онтологічні: життя і смерть.

Життя – це всього-на-всього збільшення здоров'я: «Як чоловік має здоров'я, то й щастя має, а загубив здоров'я...» («Голота»). Смерть – вичерпаність життєвих сил. Є герой, який має один обов'язок – вижити. Тим більше, що життя перетворилося на боротьбу за існування: це світ, у якому панує дикий інстинкт самозбереження: «Чоловік тоді й живе, коли б'ється» («Голота»).

- **«волю до задоволення» (Фрейд):** «Всяке хоче нажитися, насолодитися» («Голота»). Непрожите життя виношує мстиві плани компенсації недоданого йому:

а) Килина («Голота»): «На зло всім шлюхою буду, а буду жить».

б) Маринка («Голота») мріє купити хату за вкрадену медаль.

Маргінальний герой: намагається знайти альтернативну ідею, яка допоможе визначитися в житті. Трохим («Голота») шукає новий категоричний імператив: «А от як, приміром сказати, мені знайти таку точку... свою, значить, точку, таку точку, щоб, як жить».

Головною в пошуку життєвої істини стає цинічний розум і свідомість персонажа В. В.

Цинізм у малій прозі В. В. це:

-влада домінуючої християнської культури: розуміє справжню істину, яка керує життям, але продовжує політику репресій свідомості;

-полеміка форм свідомості: як треба розуміти життя: як завуальоване культурою чи як неприкритої істини.

Герой В. В. – в пошуках цієї істини. Для нього не має значення, що скаже про це мораль. Дід Юхим («Голота») обґрунтовує «новий отче наш»:

1. Добро і зло в реальному світі – речі відносні: «З одного боку орел, а з другого – орешка» («Голота»).

2. Істина втрачає свою абсолютність. Може бути висновком власної свідомості. Підпорядковується досягненню життєвої мети, прагматизму: «Що на користь мені, от то й правда, а що на шкоду – то не правда».

3. Життєва етика стає ситуативною: «Дають – хватай, скубуть – тікай, а свого не випускай» («Голота»).

4. Маргінальним є герой, який пробує через призму нової етики поглянути на традиційні християнські заповіді: «А як мені на користь красти, то й красти можна? І по правді буде?» Санька («Голота»).

5. Головна вимога вжитті – треба стати розумним. Розум – усебічний аналіз побаченого. Нічого не можна брати на віру. Позбавитися традиційних моральних вимог. Відкриття героя В. В. : у суспільстві існує конвенція (таємний договір): спільні моральні закони існують тільки для дурнів – «дурного мурла» Ілько («Краса і сила»).

6. Тому «до того світу далеко, а як другі тут деруть, то чого я не можу з них подрать?» («Краса і сила»)

7. Так актуалізується:

- категорія сили: самодостатня. Править світом по той бік добра і зла: «Чия сила, того й правда» («Голота»);

- принцип «чесності з собою». Дорівнює моральності: все чесне з собою, - моральне.

Отже, «новий розум» персонажа В. Винниченка оголошує себе прибічником «брудного реалізму» (В. Панченко). Герой-цинік служить істині життя. Імморальний. За допомогою нової моралі приймає реальність такою, як є.

III. Роман «Записки Кирпатого Мефістофеля»

Від малої прози і повісті Винниченко рухається до жанру роману.

З'являються:

- «Чесність з собою»
- «Заповіт батьків»
- «По-свій божки»
- «Хочу»
- «Записки кирпатого Мефістофеля» (1917) – своєрідний підсумок у романному жанрі.

Чи не найґрунтовніше текст проаналізований у працях В. Хархун та О. Ковальчука. Роман написаний у формі щоденника. За змістом – сповідь (точніше анти-сповідь, за В. Хархун) головного героя – Якова Васильовича Михайлюка, якого називають Кирпатим Мефістофелем.

Він пережив розчарування в революції: вона не втілила в життя його ідеалів. У юності мав особливий моральний статус: «самий чесний, самий порядний, самий-самий».

Усвідомив, що головний принцип, який керує світом, – принцип фізіологічного буття. Він поширюється на всесвіт у цілому, а не тільки на людське суспільство: «зоряні світи, окремі планети, людські царства, мікроб – усі вони живуть по одному шаблону». Михайлюк відкриває універсальний закон життя: «родяться, поживуть, постраждають і вмирають. Усе те саме. Тому не варто і хвилюватися». Духовний світ кожного з нас не виходить за межі примітивних реакцій. Тому під час уявної зустрічі землян із братами по розуму, пануватимуть не радість і піднесення, а звичайна агресія і отупіння: «Ну, чого прилетіли? А то, може, і бійка почнеться поміж інопланетними братами». Таке розуміння життя дає можливість переглянути свої власні погляди: «революціонери завжди були, є і будуть». Їх поява пояснюється віковими чинниками: «Кожна молода, здорова і жива людина є революціонер». Розчарувавшись у революції Михайлюк прагне реалізувати у буденному житті «волю до влади». Її він розуміє двояко:

1) асоціює себе із «милостивим і добрим Богом». Тому допомагає «обгризеному» Нечипоренку, Панасу Павловичу, Дмитру Сосницькому, не очікуючи вдячності;

2) але на шляху Михайлюка як «доброго Бога» з'являється «Бог насолоди». Тому весь світ Михайлюк перетворює на театр, головна категорія, якою він керується в житті – категорія гри, а не співчуття й милосердя.

Ролі Михайлюка типово мефістофелівські:

- Роль спокусника:

- Нечипоренка Михайлюк ставить перед вибором: голодна сім'я або нечиста справа і 300 карбованців.

- Панасу Павловичу радить викрасти сина Діму і тим самим розірвати зв'язок з уже нелюбою дружиною.

- Шурочку просить змінити жорстоку моральність на «вільну любов» – саме ця роль дає Якову демонічне задоволення від влади над людьми.

Зовнішня портретна характеристика: «довгий, чорний, з густими бровами і гострою борідкою», – типово мефістофелівська, доповнюється внутрішнім, психологізованим, портретом (містить ключову категорію, яка керує життям Якова): «Мені **приємно** заманути людину на саму гору і зіпхнути її вниз. І той момент, коли в очах, поширених надією і захватом, блискає жах, є найкращим».

- Роль філософа: Михайлюк у постійних роздумах над проблемами, які ще нікому не вдавалося вирішити:

- Любові;

- Дитини;

- Материнського й батьківського виховання;

- Смыслу життя в цілому.

Результат цих роздумів – створення власного світу в теорії, де все відповідає його поглядам і уявленням. Така робота вимагає:

- Самотності, яку Михайлюк дуже високо цінує: «Мені нічого не треба від людей. Я не потребую їхнього близького товариства. Свідомість своєї цілковитої самоти дає чуття глибокого спокою».

- Зрілої свободи духу: на ідеях Якова позначилися:

- а) філософія Ніцше;

- б) французького екзистенціалізму (через усвідомлення безперспективності життя, відчуття нудоти від нього);

- в) ідеї натуралізму через зображення стосунків чоловіка й жінки;

- Повноти або надміру життя. Це виявляється у бажанні Якова жити ризиком і авантюрами. Найбільша авантюра його життя – це стосунки із коханкою Клавдією. Михайлюку подобається «спостерігати за звіром, який сидить у жінці», – Клавдія – це тілесна іпостась його ідеалу жінки. Він дивиться на неї цинічно, як «ентомолог на політ метелика».

«Філософію життя» Якова Михайлюка можна прочитати через такий «сюжет»:

1. Відправні категорії – онтологічні: категорії життя і смерті. Смерть – це негативний, універсальний еквівалент життя. Вона всевладна. Тому перед її обличчям не мають смислу чесне і нечесне, добро і зло, любов і ненависть, бо «всіх чекає гниття в землі».

2. Щоб повернути життю смисл, треба змінити існуючу мораль. Її головна вада – невідповідність законам природи:

- 1) мати любить дитя
- 2) чоловік бажає жінки
- 3) люди живуть спільно.

Тобто в основі нової моралі має бути інстинкт: материнський, сексуальний, соціальний, або «стадний», «інстинкт отари».

3. Щоб обґрунтувати нову мораль, треба переглянути традиційні погляди на:

- любов
- шлюб
- Переоцінка цінностей
- жінку
- материнське виховання

Любов

Михайлюк розрізняє:

- закоханість – прагнення тілесної близькості, що ніколи не є підставою для шлюбу, а тим більше для народження дітей. Відкриттям Якова, як чоло-

віка, є те, що повне задоволення сексуального бажання породжує нудьгу й невдоволення життям.

- любов – приходить тоді, коли в тілі жінки чоловік побачить душу й полюбить її. З категорією любові Михайлюк пов'язує проблему чоловічої самотності і приписує таку самотність собі. Самотність – це відсутність любові в його житті: «Ніколи ні одній жінці не сказав я «люблю». За Ніцше: «Любиш те, що знаєш». Тому чоловік повинен пізнати жінку в усьому: від побутових дрібниць до ідейних справ.

Жінка

Є два типи жінок:

1) жінка для закоханості: «Трохи грішна, з фарбою на лиці, що може дати набагато більше насолоди й естетичного зворушення, аніж цнотлива незайманиця»;

2) жінка для любові: повинна відповідати душевним потребам чоловіка. У романі такою жінкою є Ганна Забережна (Біла Шапочка).

Шлюб

Михайлюк накреслює схему традиційного шлюбу: закоханість – вінчання (визнання закону) – народження дитини. Тільки після цього придивляємося до людини, яка живе поряд. Тому традиційне подружжя – «невільники, прикуті до тачки життя».

Передумови щасливого шлюбу:

1) любов

2) відповідальність. Відповідальність за щасливий шлюб Михайлюк покладає на чоловіка: він мусить мати сміливість шукати і не боятися помилок. За Ніцше, «Треба творити шлюб, творити свою любов. Треба учитися любити».

Проблема материнського і батьківського виховання

В. Винниченко приходить до висновку, що батьківський інстинкт домінує над сексуальним. У романі є чоловіки, над якими жінки отримують абсолютну владу завдяки дітям, – Панас Павлович, Дмитро Сосницький.

Михайлюка лякає істеричне материнство: «Це щось чисто звіряче, неміркуюче, страховинне» (через стосунки Клавдії зі своїм сином Костем). Мати-істеричка – це несвідома мати, яка не володіє даром психологічного аналізу, не розуміє душу дитини. Єдине, що може така мати, – це запобігати перед дитиною. Її виховання – деструктивне: загрожує сину втратою волі (чоловічого начала) і моральним анархізмом. Ф. Ніцше: «Самки отримують у дітях задоволення властолюбства, певну власність, заняття, з яким можна дати волю язика, – усе разом це становить материнську любов». Звідси го-

ловна романтична фантазія Якова – туга за аристократичною матір'ю своїх дітей: «Я не обіцяю тобі нічого: ні вірності, ні вічності, бо кажучи так, збрешу й тобі, й собі, але в мене є давня туга за матір'ю моїх дітей, за другом і товаришем мого життя. Маю несміливу мрію оновитися у своїх дітях і виправдати зогиджене мною існування». Саме проблема дитини пов'язує Якова зі світом реальних людей.

Проблема дитини варіюється. Дитина – це

- 1) частина душі й тіла чоловіка;
- 2) засіб прожити нове життя, якщо своє не вдалося;
- 3) єдиний ланцюг, який прив'язує чоловіка до буденності й дає можливість змиритися з нею.

Основа сюжету – боротьба двох реалій:

- 1) світу раціонального, «вищого», чоловічого – світу Якова;
- 2) світу ірраціонального, інтуїтивного, буденного, жіночого – світу коханки Якова – Клавдії.

Виявляється, жіноче начало теж може бути демонічним: жіноча інтуїція може маніпулювати свідомістю чоловіка: Клавдія бореться за Якова як за потенційного чоловіка й батька свого сина, використовує низку традиційних жіночих засобів: годує й купає сина при Якову, удає йому покірність, вказує на схожість сина з Яковом. Для Якова ця дитина не бажана, бо не відповідає його теорії: народжена не з любові й не з тією жінкою. Тому мусить померти.

Але, коли Яків піднімає крихітне тільце сина до морозного повітря, то відчуває, що є «щось», яке керує ним і робить його теорію нежиттєздатною. За В. Винниченком, таких керуючих чоловіком начал – три:

- батьківський інстинкт;
- жіноча інтуїція;
- випадок: ця дитина народжена випадково.

Саме батьківський інстинкт руйнує «філософію життя» Якова і не дає йому можливості виборсатися із полону несвідомого: «Вона (Клавдія) гидка мені, ненависна, але рідніша. Я цього не розумію, але так почуваю. Вона моя справжня жінка. Вона ніколи не може бути мені чужою, поки в неї мій син», – це капітуляція розуму перед інстинктом. Тому «філософія життя» Якова зазнає краху, а сам він перетворюється на обивателя.

Отже, роман заманіфестував головний напрям у розвитку української прози першої половини XX ст.: рух від описової картини світу до осмислення складних морально-етичних і філософських проблем. В українській літературі 20-30-их рр. XX століття ця тенденція чи не найяскравіше представлена творчістю В. Підмогильного.

Тема 5. Творчість Лесі Українки (Лариси Петрівни Косач-Квітки) 1871-1913

*«...ся хвора, слабосила дівчина, - трохи не одинокий мужчина на всю
новочасну соборну Україну»
(І. Франко)*

План

1. Інтерпретаційна парадигма творчості Лесі Українки
2. Ліричний цикл у поетичній спадщині поетеси
3. Жанр поеми у творчості Лесі Українки

Література

1. Білецький О. Леся Українка та її твори, -в кн. Леся Українка, Вибрані твори в 3 – х томах, т. І, Лірика К., 1967
2. Ярослав Поліщук Міфологічні горизонти українського модернізму. – 1998
3. В. Агеєва Поетика зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. К 1999.
4. В. Агеєва «Ім промовляти душа моя буде» Лісова пісня. Леся Українка та її інтерпретації.
5. Н. Зборовська Моя Леся Українка. Тернопіль 2002
6. Г. Грабович Кобзар, Каменярь, дочка Прометея.
7. Оксана Забужко. NOTRE DAME D'UKRAINE: Українка в конфлікті міфологій. – К. – 2007
8. Зборовська Н. Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури. – К., 2006. - с. 225-243
9. Шаховський Леся Українка К., «Дніпро», 1971, стор. 25
10. Франко І. Леся Українка. – Зібр. творів в 50-ти томах. – К.: Наук. Думка, 1981. – т. 31. – С. 254-255, 264-371

Інтерпретаційна парадигма творчості

І. Радянське літературознавство:

1. Виробило кілька логотипів для оцінки творчості Лесі Українки: «донька Прометея», «друг робітників», «співачка досвітніх вогнів».
2. Маскулінізувало образ Лесі Українки, її творчість. Традиція маскулінізації бере початок від оцінки Іваном Франком першої поетичної збірки Лесі Українки «На крилах пісень». «Ця хвора, слабосила дівчина чи не одинокий мужчина у всій націй літературі». Оцінка Франка спричинила вироблення у критиці стереотипу не жіночності, малочуттєвості. Критики стали говорити про домінування громадянських мотивів у її творчості.

II. Сучасне літературознавство головним завданням має зруйнувати тоталітарний образ Лесі Українки. Головна методологія, якою воно послуговується, – психоаналіз.

На сьогодні маємо першу психоаналітичну біографію Лесі Українки, укладену Н. Зборовською:

1. Дитинство Лесі Українки було невротичним, пов'язаним із травмою недолюбленості, несвідомим несприйняттям Оленою Пчілкою народження доньки.

2. Гострий вияв любовної недостаті відіграв важливу роль у прориві геніальності Лесі Українки, який був керований несвідомим бажанням у творчості подолати свою талановиту матір.

Г. Грабович пропонує відмовитися від, на його думку, принизливого дитячого псевдоніму, «Леся Українка», яким Олена Пчілка наділила Ларису, коли їй було 13 років. За Г. Грабовичем, цей псевдонім – «класичний зразок психологічного контролю матері над своїми дітьми». Саме він підсвідомо тримає модерну письменницю у світі її матері – світі народницького патріотизму. Звідси – громадянські мотиви лірики Лесі Українки.

Опоненти Г. Грабовича – В. Агеева, О. Забужко, Т. Гундорова:

1. Любовна недостатя стимулювала Лесю до самостійної творчості: вона завжди бажала бути визнаною в очах матері, яку вона любила.

2. Леся Українка в листах відверто говорить про значимість свого псевдоніму, потрактовуючи його як «дар від мами».

3. Із психоаналітичної точки зору, постійне щезання любовного об'єкта, що не давало можливості виявити всю повноту любові до матері, несвідомо сформувало в Лесі Українки поняття про любов: «любов – це річ глибока, у якій душа завжди страждає і ніколи не досягає бажаного щастя».

4. Уявлення про страдницьку любов великою мірою визначило проблематику драматичних поем Лесі Українки. Їх основа – одвічна чоловічо-жіноча колізія як пошук духовної цілісності.

II. Ліричний цикл у поетичній спадщині Лесі Українки

Дебют Лесі Українки – у дев'ятирічному віці: вірш «Надія». Після дебюту швидко зростала як поетеса. Із листа матері й наставниці Олени Пчілки до Михайла Драгоманова: «Леся прекрасна дитина, дуже здібна як до науки, так і до мистецтва... Леся пише вірші і цілком володіє віршем. Може колись стане справжньою поеткою». Уся поетична спадщина вміщена у трьох збірках: «На крилах пісень»(1893), «Думи і Мрії»(1899), «Відгуки (1902)». Поза ними – ще близько 100 поезій. У ліриці найповніше виявилось тяжіння до циклізації. У поетиці Лесі Українки самостійне місце займає

ліричний цикл як окреме жанрове утворення. Поетеса зверталася до нього протягом усього життя: перший цикл «Подорож до моря» датовано 1888 роком, останній - «З подорожньої книжки» - 1911.

Причини звернення Лесі Українки до ліричного циклу дослідники пояснювали так:

1. Я. Гордон вивчав проблему взаємозв'язків між творчістю Лесі Українки та Генріха Гейне. Вивів генезу її циклів із циклічного досвіду німецького поета: «Навчання в Гейне ... виховало у поетеси потяг до циклічності як способу художньої організації віршів і підвищення їх ефективності».

2. О. Білецький: «намагання зв'язувати групи віршів у цикли» характерне для цілого ряду поетів у світовій літературі. В українській літературі досить вказати на збірку «З вершин і низин» І. Франка.

3. С. Шаховський вказує на І. Франка як на прямого попередника поетеси. Зауважує, що поодинокі цикли зустрічаються в П. Гулака-Артемовського, М. Петренка, О. Корсуна, О. Псьол, Ю. Федьковича. Оригінальні, художньо довершені циклічні структури знаходимо і в Т. Шевченка.

4. О. Ковальчук:

- Увага до циклу в Лесі Українки – не від сталої традиції, а з активних пошуків більш ефективних форм вираження гостроконфліктного ліричного почуття. Воно поглиблювалося, драматизувалося у зв'язку з її творчим зростанням.

- Ці пошуки синхронно співпали з тенденцією до циклізації в кінці ХІХ ст. в різних видах мистецтва. Наприклад, у прозі через процес руйнування «великої форми» (В. Сапогов). Руйнуючись вона дробилася на ряд частин і знову об'єднувалась уже за загально циклічними принципами. Але тяжіння до циклізації знайшло свій найбільш активний вияв перед усім у ліриці. В одному часі з Лесею Українкою до циклу неодноразово зверталися О. Маковей, М. Вороний, В. Самійленко, А. Кримський.

- Найповніше ця тенденція в українській літературі к. ХІХ – поч. ХХ ст. виявилася у творчості Лесі Українки. Поетеса завершила почате Т. Шевченком і продовжене І. Франком перетворення циклу із простої тематичної підбірки віршів у окрему складну поетичну форму.

- Ліричні цикли Лесі Українки прийнято ділити на дві групи:

- ✓ Цикли, народжені зовнішніми особистими обставинами («подорожні цикли») Є. Полянська називає їх «сюжетними»: «Подорож до моря», «Кримські відгуки», «Кримські спогади», «З подорожньої книжки», «Весна в Єгипті».

✓ Цикли, «народжені певними життєвими та суспільно-політичними обставинами»: «Ритми», «Мелодії», «Сльози-перли», «Пісні про волю», два цикли «Невільничих пісень».

- Протягом творчої діяльності Лесі Українки в межах цих груп відбувалася певна трансформація циклічних структур.

- Значення циклу у творчості Л. Українки не можна обмежувати роллю перехідної ланки до більш широких драматичних полотен. Ліричний цикл як окреме жанрове утворення займає самостійне місце в усій поетиці Л. Українки.

«Подорож до моря»

Причина написання: влітку 1888 року Л. Українка їде в Одесу на лікування. Враження від цієї подорожі, від зустрічі з давно омріяним морем лягли в основу першого циклу.

Його структурна основа: скомпонований з десяти поезій. Членується на дві майже рівновеликі групи, тісно пов'язані між собою часовою послідовністю. Основа композиції – зоровий принцип образотворення.

Розпочинається цикл уявним діалогом з рідною Волиною. Поетеса не конкретизує причин від'їзду. На те, що це тяжка життєва необхідність, вказує метафоричний вислів «Мене від тебе доленька жене». Невимовна туга переповнює серце поетеси, тому власна доля асоціюється з долею «одірваного листочка».

В наступній поезії циклу спостерігаємо певну зміну настрою. Природа за вагонним вікном набуває все більш чітко окреслених форм. Зорові образи, основа яких – пейзажні деталі, мають подвійне навантаження:

а) Чуле до людського горя серце поетеси відзначає соціальну сутність «латаних нивок»:

Далі, все далі! Он латані ниви,
Наче плахти, навкруги розляглись.

б) Поетеса не байдужа до краси рідної землі. Звідси порівняння: «ниви, наче плахти».

Але у змінах настрою ліричного героя домінує той же вболіваючий мотив соціального змісту. Важкі хмари закрили світлий краєвид. Доля «веселих гір» і «зелених долин» уявляється Л. Українці подібною до долі «нездійснених любих снів». Такий своєрідний синтез баченого в природі й «латаному» людському житті як особисто пережитому породжує майже афористичну, сповнену внутрішнього болю думку-узагальнення:

Щастя колишнього хвилі злотисті
Час так швидкий пожира, мов огонь.

У наступній поезії «Красо України, Подолля!» – переключення настрою із конкретно-чуттєвого у філософсько-узагальнений. Це зумовило розгортання думки від окремого, одиничного факту до широких роздумів над долею всього поневоленого краю. Ці роздуми – своєрідна рамка. У неї вмонтовано фрагментарні, калейдоскопічно змінні пейзажні малюнки.

Завершує першу частину циклу панорамна картина степового ранку: «Сонечко встало, прокинулось ясне». Порівняно з попередніми ця поезія відзначається більшою конкретністю, детальністю бачення: «туман синіє», «промінь іскристий», «хатонька біла», «світлонько красне», «зелена стріха», «небо блакитне». Проте поезія не є колом суб'єктивних роздумів, які характерні для попередніх.

Композиційним центром циклу є вірш «Велике місто. Будинки високі...». Перша зустріч із гамірним містом. Прикрі рефлексії:

І все чужина! Ох, біда самотньому

У місті широким

Себе почувать самотнім!

Лірична героїня визначає те середовище, в якому можна і слід шукати щастя:

Любов і надія не в зорях, не в морі, –

Між людьми поради питати!

1898 рік – І. Франко: «Се вперше у поезії Л. Українки відзивається соціальна нота». У першому циклі особисті переживання ліричної героїні і роздуми над людською долею об'єднуються мотивами розлук і зустрічей із рідним краєм.

У Л. Українки зустрічаємо різні принципи компоновання циклу:

1. Ідейно-тематичний: всі вірші циклу об'єднані наскрізною ідеєю. Наприклад поетичне слово-зброя, меч двосічний у циклі «Ритми»;

2. Перевага зорових вражень сприяє творенню з окремих ліричних етюдів суцільної, розгорнутої картини: «Подорож до моря»;

3. Ліричний принцип підсилює звукові враження. Тут особливого смислового значення набуває мелодія вірша, музика слова «Сім струн», «Мелодії».

III. Жанр поеми у творчості Лесі Українки

Домінує ліро-епічна і драматична поеми. Їхні зміст і форма новаторські: це проблемні філософські та психологічні поеми, з образами символічного наповнення та широких узагальнень.

Головна особливість сюжетів: охоплюють історію людства за 3-4 тисячоліття: Єгипет фараонів, Вавилон, Еллада, Римська імперія часів раннього християнства, середньовічна Іспанія нарешті українська та інонаціональна

міфологія. Цей матеріал систематизується і художньо осмислюється. Результат: у поемах пульсує сучасність, побачена з точки зору певної ідеї і представлена у філософсько-ідеологічному зрізі. Зміст поем Л. Українки – боротьба ідей. Це стимулювало новий тип конфлікту: центром драматизму стає внутрішній світ персонажа. Новий зміст вимагав нових жанрових форм. Поетеса відходить від жанрової регламентації. Створює своєрідні жанрові «сплави» з ліричних, епічних і драматичних елементів: драматичний діалог, лірико-драматична сценка, драма-казка, драматичний етюд.

Головний підхід до зображення персонажа: обробляючи «мандрівні» сюжети, Леся Українка вдається до нетрадиційних акцентів у тлумаченні образів:

1. У ліро-епічній поемі «Самсон» (1888) на думку І. Франка, письменниця дуже вільно поводить з міфологічним сюжетом. Його події зображені лише у загальних рисах: незвичайна сила Самсона, його кохання до Даліли, її підступність. Тлумачення образів відмінне від джерела. Особливо це стосується образу Даліли. У легенді – коханка Самсона, ворогами-філістимлянами підкуплена за гроші. У поемі Л. Українки – дружина Самсона, яка з почуття патріотизму віддає його філістимлянам, бо належить до цього народу.

2. Поема «Одержима» створювалася у драматичних обставинах: протягом однієї ночі, коли помирав коханий Л. Українки С. Мержинський. Тема твору – самозречення в ім'я любові, обов'язок і свобода совісті. Сюжет твору тлумачиться як велика людська драма. Її основа – конфлікт характерів Месії та Міріам. Палка послідовниця Месії й закохана в нього Міріам не приймає його вчення любити ворога.

3. Образ Кассандри лише в окремих епізодах з'являється в «Іліаді» та «Одіссеї» Гомера. Небагато займає міф про неї і в античних трагіків Есхіла й Евріпіда. У Л. Українки образ трагічної пророчиці є головним: «Ця трагічна пророчиця, з своєю ніким не признаною правдою, з своїм даремним пророчим талантом, власне такий неспокійний і пристрасний тип». Цю оцінку авторки підсумував О. Білецький: «Кассандра» – трагедія правди».

4. З усталених у традиції рис класичного спокусника Дон Жуана у драматичній поемі «Камінний господар» залишилося небагато: є його вже історичне ім'я, є його вірний слуга, є плеяда жіночих жертв, які він залишив на своєму шляху. Новаторство у тлумаченні образу – моральна смерть Дон Жуана, системи цінностей, яку він сповідував. У текстах попередників Лесі Українки він був причиною загибелі жінок, у письменниці жінка стала причиною його власної загибелі. Леся Українка «захистила» жіноцтво від Дон Жуана: у центрі твору не він, а жіночі образи.

«Лісова пісня»

(психоаналітичне прочитання)

1. Художній світ «Лісової Пісні» дуалістичний:

А. Світ природи, або міфологізований світ, зображений як неоромантичний;

В. Світ збуденого людського існування, зображений як реалістичний. Його цінності постають із «природної» точки зору, тобто в системі поза історичних координат. У творі переважає неоромантичний підхід до зображення дійсності.

2. Основа сюжету – один із варіантів сюжету міфологічного про священну любов міфологічної істоти (Мавки) і обраного нею звичайного хлопця (Лукаш)

3. Концепція часу: «Лісова пісня» має два способи часової організації

А. Час міфологічний, або циклічний, пов'язаний зі світом природи, міфологічною свідомістю. Вона не відрізняє початок і кінець життя, тому не має відчуття трагічного. «Мені здається, що жила я завжди» (Мавка).

В. Час лінійний, або час людського життя, який дає усвідомлення смерті, а це надає життю особливої цінності й дає можливість усвідомити любов як життєвий вибір.

Ці дві площини накладаються одна на одну: весна у природі відповідає юності у житті Лукаша, літо – зрілості, осінь – переоцінці цінностей, зима – смерті.

На думку Н. Зборовської «Лісова пісня» - це «історія любові, написана жінкою». Дослідниця посилається на Лесю Українку, яка у листі до Олени Пчілки пише: «Історію мавки могла тільки жінка написати». На думку Н. Зборовської на «Лісовій пісні» особливо позначилася автобіографічна історія Лесиноного любовного життя:

1. Пережитий любовний шок від смерті Сергія Мержинського. Біля ліжка смертельно хворого коханого Леся Українка народилася в якості драматичного поета: за одну ніч написала драматичну поему «Одержима». У «Лісовій пісні» цією любов'ю навіяна ідея чистої любові Мавки й Лукаша.

2. За образом Лукаша можна відзначити досвід пережитий поетесою сімейної любові до значно молодшого її чоловіка Климентія Квітки (відомий український фольклорист та етнограф). У «Лісовій пісні» ця любов народжує сюжет, в основі якого боротьба між матір'ю і дружиною за чоловіка-сина.

3. У «Лісовій пісні» можна відчитати любов до Лесі Українки відомого мовознавця і сходознавця Агатангела Кримського, якому поетеса присвятила драматичну поему «В катакомбах». У «Лісовій пісні» цією любов'ю

навіяний образ Перелесника, та ідея товаришування між закоханим чоловіком та жінкою, яка його не любить.

Отже «Лісова пісня» – драматична поема про любов, але любов у космологічному розумінні. Простір життя у творі вибудовується, як простір любові, або простір Еросу. З такої точки зору зі «Лісова пісня» – це історія виокремлення свідомої любові зі світу Еросу, або любові природної. Це пов'язано з образом Мавки. Щоб змодельовати простір Еросу Леся Українка звертається до національної язичницької міфології. Вона містить національну психічну спадщину – сферу інстинктів, які проявляються через колективне несвідоме в архетипних образах: казок, легенд, міфів. Ці архетипні образи виявляють себе у пролозі.

Пролог

Моделює простір Еросу. Дія починається ранньою весною, коли світ природи пробуджується, оживає і поєднується. Можна вважати, що в основі прологу – тотальне еротичне пробудження: увесь пантеон язичницьких богів, пронизаний еротичною жагою. Він представлений царством водяних духів. Вода – жіноча міфологічна сила природи, тому центральне місце в цьому світі займає жінка. Водяне царство представлене тріадою: Водяник, Русалка Водяна, той, що греблю рве. Воно пропонує два варіанти Еросу або природної любові:

1. Ерос як жіноча любовна пристрасть. Її представляє русалка водяна. Це жінка, яка сповідує культ вільної любові. Лукава, зрадлива, мінлива, тому водяна. Має коханця, Того, що греблі рве, якому легко пробачає зраду: «Добре я бачу твою ледачу вдачу, та я тебе пробачу, бо я тебе люблю» Любов такої жінки плоцька, без душі.

2. Батьківська любов – в образі водяника. Це силовий Ерос. Любов Водяника дає свободу донці і водночас її обмежує. Якщо суть Русалки Водяної у словах: «Я вільна. Я вільна, як вода», то водяник намагається стримувати еротичний порив своєї доньки і нагадує їй про реальність смерті: романтична любовна спрага може привести жінку до згуби. «За непослух забере тебе Той, що в скалі сидить» - символічне вираження Танатосу, тобто потягу до смерті.

3. Образ Потерчат – це дітки сироти, які страждають без батьківської любові. Її відсутність породжує мотив неприкаяності: потерчата блукають між лісовим та водяним світом. Русалка Водяна намагається використати обділених любов'ю потерчат, скеровуючи їх на смертельну помсту: «Дивіться, той, хто там блукає, такий, як татко ваш, що вас покинув а вашу ненечку занастив. Йому не треба жити.» Пролог актуалізує пробудження вітальних сил, які запускають увесь механізм життя через Ерос і Танатос.

Перша дія

Мавка прагне іншої любові. За В. Петровим, «З духу музики народилася трагедія Мавки». Мавчина любов має індивідуальний знак – музику. Коли вона вслухається в гру Лукаша, зізнається, що хоче побачити людського хлопця, бо він «певне гарний». Лукаш виграє сопілкою свою чуттєвість – образ своєї душі, а для Мавки гарний той чоловік, який має гарну душу. Лукаш у першій дії романтичний і безпосередній. Його любов до Мавки – це «любов з любові». Проте Леся Українка дошукується різниці у психології чоловічої та жіночої любові. Мавка пізнає чоловічий світ як рідний собі: «Ти сам для мене світ, миліший, кращий, ніж той, що досі знала я». Для Лукаша любов має і тілесний смисл. Коли Мавка хоче «слухати душу», Лукаш її не зовсім розуміє, коли Мавка його пестить, він відчуває, що це і є та насолода, якої він прагне від жінки: «Я ні з ким ще не кохався з роду... я того й не знав, що любові такі солодкі», тобто вторгнення любові в життя Лукаша – це вторгнення не тільки душевних поривань, а й сексуальних бажань, хоча вони великою мірою романтизовані. Наприклад, сприйняття зовнішності Мавки – романтизація красивої жіночої плоти:

Як дівчина, ба ні скоріш, як панна
Бо й руки білі, і сама тоненька,
І якось так убрана не по-наськи...

Дія закінчується передчуттям тривоги. Мавка: «У тебе голос чистий, як струмок, а очі не прозорі». «Не прозорі очі» – це деталь, що є поетичним вираженням обмеженості чоловічої душі, її раціоналістичності, яка виявляється у другій дії.

Друга дія

Літо у природі – зрілість у житті Лукаша. Він уходить у сферу соціального життя й опиняється в жорстко детермінованих обставинах: мусить одружитися, мати господарство і дружину-господиню. Між Лукашем і Мавкою постає його мати зі своєю селянською психологією любові: любов – це чоловічо-жіноча прагматична спілка, покликана забезпечити достаток. Лукаш відверто говорить Мавці про егоїстичні бажання своєї матері: «Їм невістки треба, бо треба помочі. Вони старі, а наймички – не дочки».

За З. Фрейдом, «Людина будує свої любовні відносини відповідно до того, як із нею поводитись в дитинстві: закохуючись, мужчина знову стає дитиною. Любов – це глибоко інфантильна річ». Як інфантильний, Лукаш представлений через першу портретну характеристику: «У його очах є щось дитяче». По-дитячому безпорадний Лукаш тоді, коли повідомляє Мавці, що його «хотять женити». Мавка: «Хіба ти сам собі не знайдеш пари?».

Лукаш приймає ту любов, поняття про яку дала йому мати. Так з'являється Килина – «розкішна вдовиця». На фоні матеріної фізичної немочі проступає яскраво виражена молода жіноча тілесна сила. Нею хоче заволодіти свекруха, щоб підкорити її синові, адже буденний людський світ – це світ праці, у ньому немає місця творчості, тому на прохання Мавки мати відповідає «Все грай та грай, а ти, робото, стій!».

Портретна характеристика Килини представлена через тілесну розкішність, багатобарвність одягу, що символізує буяння природних інстинктів. Килина вбога душею, але має свою систему цінностей. Головна – груба фізична сила чоловіка, бо вона здатна забезпечити достаток. Тому при першій зустрічі вона пропонує Лукашеві поборотися, називає його «слимаком», коли, на її думку, він повільно в'яже снопи. У стосунках Лукаша й Килини любові нагадують силове змагання, у якому грубо фізично перемагає жінка. Саме ця сила плоті тепер приваблює Лукаша. Мавка у другій дії зображена жертвовною, хоче, що Лукашева душа відчула, яка груба і цинічна натура Килини. Ця натура ніколи не втолить душевної спраги Лукаша: «Ця жінка хижа, наче рись. Я не люблю її. Вона лукава, наче видра». У душі Мавки на мить спалахує її мстива природня сутність. У народній міфології образ Мавки символізує смертельно небезпечну еротику, тому Мавка попереджає Лукаша: «Нехай вона до нас у ліс не ходить... у лісі є такі провалля, не бачить їх ні звір, ані людина». Але у душа Мавки перемагає любов, а не насилля, тому вона безсило відступає, оплакуючи свої непотрібні почуття. Це жінка, яка без любові стає не потрібною сама собі, тому згасає її краса й замовкає поетична душа. У другій дії в образі Мавки поєднуються категорії трагічного й естетичного. Лісовик нагадує Мавці про її мистецьку душу, красу, про те що в жінці почуття естетичного має бути вище за почуття трагічного: «Ти забула, що ніяка туга краси перемагати не повинна». Тому Мавка в цей трагічний момент поривається до краси: вдягає розкішні лісові шати і на якусь мить стає вище страждання, визнаючи первинність краси. Здається, що саме краса поверне її у світ пристрасного еросу. Саме тому в цей момент біля Мавки з'являється Перелесник. Його образ підтверджує вітальний дух твору. Це символічний образ природного чоловічого бажання постійно оновлювати свої почуття через нову любовну пригоду. Це природний варіант чоловічої любові. Перелесник заради Мавки забуває Русалку Польову, і навпаки у кожній любові такий чоловік відчувається однаково люблячим і вірним, постійно романтизує любовну лихоманку життя, відкритий любовній пристрасі: «Звиймося, злиймося, вихром завиймося, жиймо!» Портрет Перелесника: «Гарний чоловік у червоній одежі з

червонястим буйно розвіяним, як вітер, волоссям», – це образний портрет чоловічої пристрасті.

Але у Мавці перемагає не потяг до краси, а безнадія. Саме це почуття зумовлює згасання вітальної сили жінки. Тому саме в цей момент з'являється новий персонаж – Марище, або Той, що в скалі сидить – це символічне вираження танатосу, або потягу до смерті.

На межі життя і смерті Мавка відчуває, як у ній тріпоче душа. На думку Лесі Українки душа – це вічна жіноча сутність: «Ні! Я жива! Я буду вічно жити! Я в серці маю те, що не вмирає!». Саме в цей момент Лукаш зрікся Мавки остаточно: «Яка страшна! Чого ти з мене хочеш?!»

У житті чоловіка є дві жінки: одна з них пробуджує його душу, інша – занедбує.

Третя дія

Спокушений душею, живучи у збуденілому людському світі, Лукаш постійно за нею тужить. Верховне чоловіче божество – Лісовик – карає Лукаша за зраду в любові. Він бродить по лісу вовкулакою, що постійно прагне крові – це символічне вираження жорстокого чоловічого начала без душі. Страждання Лукаша повертають Мавку із «країни смерті» і вона повертає Лукашеві людську подобу. Лукаш, пройшовши через страждання, стає мудрим і усвідомлює те, чого ніколи не усвідомлював його здоровий селянський глузд: «Я жінко бачу те, що ти не бачиш... тепер я мудрим став». Килина сахається чоловіка, він для неї божевільний, ненормальний у буденному селянському світі. З'являється новий персонаж – Доля – це загублена неправильним вибором доля Лукаша.

Твір закінчується смертю і саме у смерті Лукаш, який опинився поза двома світами поєднується з Мавкою, переживає щасливу мить любовної цілісності. Тому розв'язка твору – це щасливий сон Лукаша і щаслива смерть: «Мавка спалахує раптом давньою красою, Лукаш кидається до неї... Сидить із сопілкою в руках, на вустах щасливий усміх. Сніг шапкою наліг йому на голову...».

Отже, жанр поеми у творчості Лесі Українки засвідчує трансформацію християнських та язичницьких сюжетів. Через реміфологізацію художня свідомість авторки рухається до неоміфу.

Тема 6. Творчість О. Ю. Кобилянської (1863-1942)

«... внесла в наше письменство новий спосіб писання, узятий з новішої німецької літератури та філософії»

«... її оповідання ... є найкращим свідомством культурності нашої інтелігентської жінчини» (І. Франко)

План

1. Інтерпретаційна парадигма творчості О. Кобилянської
2. Особливості процесу творчого становлення письменниці
3. Образ «нової жінки» в малій прозі та повістях О. Кобилянської
4. Соціально-психологічна повість «Земля»

Література

1. Бабишкін О. Ольга Кобилянська: Нарис про життя і творчість. – Львів: Книжково-журнальне видавництво, 1963
2. Гундорова Т. Кобилянська – Довженко: Навколо «Землі», або різниця аналогії // Слово і час. – 1997. - №11-12. – С. 57-68
3. Гундорова Т. *Femina melancholica*: Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. – К.: Критика, 2002
4. Дзюба І. Читаючи О. Кобилянську (кілька зіставлень) // Українська мова і література в школі. – 1986. – №2. – С.20-27, тут с. 27
5. Євшан М. Ольга Кобилянська // Критика. Літературознавство. Естетика. – К.: Основи, 1998. – С. 199 – 205
6. Єфремов С. В поисках новой красоты // Літературно-критичні статті.- С. 101
7. Кобилянська О. Слова зворушеного серця: Щоденники, автобіографії, листи, статті та спогади / Упор. Ф. Погребенник. – К.: Дніпро, 1982
8. Ковальчук О. Письменницька позиція в повісті Ольги Кобилянської «Земля» // Українська мова і література в школі. – 1993р. – №2 С 16-19
9. Лист до Ватрослава Ягича від 8 листопада 1905р.//Франко І. Я. Зібр. праць: У 50 т. – Т. 50. – К.: Наукова думка, 1986. – С. 281 – 282
10. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1997. – с.71-98
11. Павлишин М. Ольга Кобилянська: Прочитання (видання друге). – Харків: Акта, 2011
12. Погребенник Ф. Ольга Кобилянська // Історія Української літератури у 8 томах. – К.: Наукова думка, 1967-1971. – Т.5. – С. 198
13. Погребенник Ф. О.Кобилянська // Ольга Кобилянська. Твори у двох томах. – К.: Дніпро, 1983 – с.13

14. Томашук Н. Ольга Кобилянська: Життя і творчість. К.: Дніпро, 1969.
15. Филипович П. Спустошена ідилія («Земля» О. Кобилянської) (1926) // Література: Статті, розвідки, огляди. – Нью-Йорк, Мельбурн: Українська Вільна Академія Наук у США, 1971. – С. 322-344, тут С. 331
16. Хоткевич Г. Земля: Повість Ольги Кобилянської (Критична оцінка) // Ольга Кобилянська у критиці та спогадах. – С. 104-147(тут С.116)

I. Інтерпретаційна парадигма творчості

Феміністична критика (найпотужніша в українському літературознавстві з поч. 90-х рр. ХХ ст.):

- а) О. Кобилянська – виразниця феміністичних структур мислення:
- про жінок;
 - про модернізацію національного суспільства.
- б) її тексти – протест проти патріархальної домінанти європейської культури в цілому, української зокрема.

1. С. Павличко. О. Кобилянська – культова постать українського модернізму:

- а) поети «Молодої Музи» присвятили їй свою програмну збірку «За красою»;
- б) критики «Української хати» назвали творчість О. Кобилянської феноменом культуральним і моделюючим;
- в) увагу О. Кобилянської привертає зіткнення жіночої сили й чоловічої слабкості.

2. Т. Гундорова. О. Кобилянська – найглибший виразник модерністичного світогляду в українській літературі к. ХІХ – поч. ХХ століття:

а) у її творчості розгорнулися основні *психоідеологічні моделі*, характерні ранньому модернізму:

- фемінізм;
- індивідуалізм;
- неоміфологізм;
- естетизм.

б) О. Кобилянська фіксує у творах *виміри невлаштованості ідеальної жінки в реальному світі*:

- соціальне невдоволення;
- фізичне невдоволення;
- психічне невдоволення.

в) при цьому провіщує кращий світ: його риси відповідатимуть духовним і фізичним запитам

- індивідуальної жінки
- жінки як людини нації.

3. В. Агеєва.

а) «війна статей» – одна з ознак європейського модерністичного мислення. «Війна статей» – протистояння патріархальних і сучасних уявлень про місце й роль чоловіка й жінки в соціокультурних процесах. На поч. ХХ століття вона не визначається патріархальною вторинністю жінки.

б) з'являється образ «нової жінки». Його інтерпретація у творчості О. Кобилянської – вершинне явище в українській літературі цього періоду.

4. Марко Павлишин.

а) увага О. Кобилянської – на культурних і психічних перепонах, які блокують шлях до розвитку окремих, *духовно виняткових*, жінок;

б) жінка О. Кобилянської – свідок краху проекту модерності: прагнення окремих, вищих, людей перетворити оточення за власною подобою приречене.

II. Особливості процесу творчого становлення О. Кобилянської

Народилася 27 листопада 1863 року в містечку Гура-Гумора. Батько – зі шляхетського роду, який мав свій герб. Документи на посвідчення спадковості родової ознаки втратив. Вважав: синам для заробітку вистачить їхньої голови. На жінку в сім'ї дотримувалися патріархальних поглядів. Жінка – це кухня, діти, церква, одяг. Як жінка, О. Кобилянська була позбавлена засобів на освіту. Чотири класи початкової школи. Все життя займалася самоосвітою. До 80-х рр. ХІХ ст. була ізольована від східноукраїнських культурних осередків. Виховувалася на засадах німецької та скандинавської літератури. Записники, альбоми, листи, щоденник молоді О. Кобилянської написані німецькою мовою. Найбільший вплив на неї мали: із філософів – Ф. Ніцше, із поетів Гете та Гейне, із прозаїків – Марліт. Писати по-українськи почала під впливом

- Н. Кобринської – письменниці, одна з фундаторок жіночого руху на Буковині;

- С. Окуневської: перша українська жінка-лікар в Австро-Угорщині, прообраз головної героїні повісті «Доля тчи воля?». З листа С. Окуневської: «Надіюсь, Ви не захочете писати весь час німецькою мовою... Ви русинка. Не кажіть, що не знаєте мови. Ви добре говорите. Коли читатимете більше русинських книжок, навчитеся краще».

- Августи Кохановської – художниці, яка ілюструвала новели О. Кобилянської «Некультурна», «Природа», «Битва», «Під голим небом».

- Лесі Українки. Вперше обґрунтувала творчий метод О. Кобилянської. Назвала ново романтизмом. Стаття «Малорусские писатели на Буковине».

Неоромантизм – це стильова течія раннього українського модернізму, генетично пов’язана з романтизмом, зазнала впливу реалістичної естетики 70–90-х рр. ХХ століття (критичний пафос) та філософських тенденцій к. ХІХ століття. Жанрова система: на відміну від лірики, яка домінує в старому романтизмі, головне місце – великим епічним жанрам: повісті, роману.

80–90-х рр. ХІХ ст. – важливими для О. Кобилянської були три цикли читань:

- феміністичні тексти;
- дарвінізм;
- Ніцше.

Їхній слід залишився в конспектах і в точних цитатах у творах.

Вплив феміністичних ідей

а) 1886 р. – О. Кобилянська читає нарис Геріет Тейлор Мілль «Визволення жінок». Основні ідеї:

- вимога забезпечити жінкам рівний з чоловіками доступ до освіти;
- жінки повинні мати свободу сприяти добробуту своїх сімей не тільки як матері, а й через оплачувану працю;
- чоловіки не вдосконалюватимуться, якщо матимуть «інтелектуальне спілкування тільки з тими, кому можуть наказувати».

б). О. Кобилянська зближується з жіночим рухом. Бере участь у діяльності «Товариства руських жінок на Буковині», готує брошуру «Дещо про ідею жіночого руху».

Вплив дарвінізму й Ніцше

Проект «надлюдини» - гідний. Його успіх – бажаний. Але існує проблема складності, навіть неможливості його реалізації. Людина, навіть духовно витончена, приречена суспільством і своєю тілесністю на порочні форми життя. Гумореска «Він і вона», повість «Царівна».

Досить тривале учнівство. Систематично писала. Друкуватися не намагалася.

ІІІ. Образ «нової жінки» у творчості О. Кобилянської

Дебют

а) ***поезія німецькою мовою***. Очевидний вплив пізнього німецькомовного романтизму 1810-1840 рр.: Фрідріх Рюкерт, Людвіг Улянд, Ніколаус Ленау.

Альбомні вірші. За жанром: елегії, присвяти, медитації. Мотиви: домінують любовні. Без розуміння реальної дійсності. Почуття любові романтизоване. Композиція дуже спрощена. Усвідомлюючи це, О. Кобилянська починає писати «Щоденник» (1883-1891).

б) протягом 1880-х – **низка прозових творів німецькою мовою:**

- повість «Гортенза, або нарис з життя однієї дівчини» (1880);
- алегорична новела «Привид» (1885);
- повісті «Картина з життя на Буковині» (1885) і «Вона вийшла заміж» (1887).

Перший текст, який О. Кобилянська намагалася надрукувати (українською та німецькою мовами) – повість «Вона вийшла заміж». Вважала початковим у своїй кар'єрі. Надрукована після ґрунтовної переробки під новою назвою «Людина» (1894) українською мовою: Львів, журнал «Зоря».

1895 р. – газета «Буковина», додаток до неї «Неділя». Редактор Осип Маковей. За рік вийшло 5 творів О. К.

1896 р. – тут вийшла «Царівна» - окремим виданням. Передмова О. Маковей. О. Кобилянську позитивно оцінили М. Грушевський, І. Франко, Леся Українка.

Німецькі публікації О. Кобилянської

Здійснилися відразу після українських. Штутгарт – в журналі опублікована новела «Природа». 1901 р. в Німеччині з'явилася збірка «Малоросійські новелі». Після цього публікації німецькою мовою припинилися. Жоден із великих творів німецькою не друкувався.

«Щоденник», рукописи, ранні твори

Засвідчили **проблему ідентичності жінки:** самоусвідомлення. **Самосвідомість індивідуальної жінки:** бойовище між сексуальними пристрастями та формами самопізнання, породженими

- засобами соціалізації.
- а вони в свою чергу обумовлені уявленнями про роль жінки, які панують у суспільстві.

«Щоденник» (1893–1891) фіксує нестабільність гетеросексуальних бажань авторки, важливість тіла з його інстинктами для усвідомлення авторого «Я». Психосексуальне «Я» відкрите, готове до експериментів. Випробовує безліч сексуальних зв'язків (в уяві). Доля жінки не конче обмежена емоційним зближенням лише з одним чоловіком. Проте омріяна відкритість такого «Я» жінки можлива тільки за межами соціального світу.

Новела «Природа» (1887)

Реалізація безконтрольного сексуального бажання можлива для жінки тільки з чоловіком, віддаленим від неї за соціальним станом та культурою.

Новела «Некультурна»

Саме простій гуцулці, належить контроль над усіма вимірами свого життя, включно з еротичним.

З одного боку – сексуальність. З іншого – непевність неодружених жінок щодо їхнього соціального майбутнього. Особливо, якщо немає багатого посагу або вони фізично непривабливі для чоловіків. Вихід: О.Кобилянська починає пропагувати в художніх текстах *автономну ідентичність жінки* середнього класу. Впливає не з вимог суспільства (патріархального), а з нахилів та здібностей кожної жінки. Варіює афоризм Канта: жінка повинна бути «сама собі ціллю». Засоби для такого перетворення жінки – освіта і право на працю. Освіта і праця – доповнення до соціальної ідентичності жінки як матері і дружини. Художні твори засвідчують: поєднання цих двох ідентичностей неможливе без компромісів. Щасливий шлюб жінки можливий тільки **в повісті «Гортенза»**.

«Доля чи воля»

Головна героїня має контроль над власним життям. Вивчила медицину. Стала незалежним фахівцем. Але задоволена життям частково: бажання інтимності з коханим чоловіком реалізується тільки через дружбу.

«Людина», «Вона вийшла заміж»

Демонструють нищівність подружжя: задовольняє соціальну, але не емоційну потребу.

«Царівна»

Задовільне подружжя головної героїні оточене застереженнями та ускладненнями.

Образ «нової жінки» у творчості О. Кобилянської

I. З'являється новий «жіночий простір». У патріархальній традиції – несвобода жінки – це обмеження її життєвого простору: патріархальна жінка була ув'язнена домом, церквою, світським візитом. Кобилян. розширює для своїх героїнь вузькі рамки хатнього простору: жінка Кобилян. починає виходити у світ природи. У ньому вона почувається вільно, непіднаглядно: *«Коли я у природі, то мені здається, що не маю пощо додому вертати. Це так свободно»* (новела «Природа»).

Чим є природа для жінки Кобилян.?

1) її краса – пожива для душі, тобто стимул для імпресіоністичних переживань головної героїні Кобилян.: вона живе враженнями від природи.

2) природність природи – це поштовх для того, щоб жінка відкрила природу в собі. Це інстинкт, який жінка уперше вчиться розпізнавати в собі.

Новела «Природа»

(1897)

Містить першу в укр. літ. сцену фізичної любові, яка зініційована жінкою. Кобилян. обіграє знайому модель в літ.: освічена жінка і «темний» гуцул,

який свою любовну пристрасть називає «відьомською напастю». Персонажів розділяють: а) суспільне становище б) рівень культури. Об'єднує – природа, яка стимулює сексуальний потяг.

Аналогічний сюжет покладений в основу англ. роману доби зрілого модернізму «**Коханець леді Чаттерлей**»

Якщо Кобилян. залишає жінку в хатньому просторі, то для жінки виникає опозиція: «будинок - дім». Будинок – це фізична норма життя. Дім – це власний буттєвий простір:

А) такий простір, який завжди захищає від незгод у боротьбі з життям

Б) такий простір, у якому жінка може реалізуватися як митець. Більше того, жінка Кобилян. **переформатовує традиційний патріархальний простір на простір для творчості.**

Новела «Меланхолійний вальс»

Вибудовує майже утопію: ідеальний, замкнений простір жіночого існування. Він:

1) **романтизований** – недоступний для «довколишньої понижаючої буденності».

2) **естетизований**. Естетизація виявляється у доборі одягу, деталей і предметів інтер'єру, бо у жінки має бути ідеальний стиль. Побутовий простір не задовольняє жінку. Естетизований простір мусить відповідати:

а) модерній музиці (Софія – музикант)

б) витонченій малярській імпровізації (Ганнуся – художниця)

Естетизація простору – перетворення навіть невиразних деталей побуту в твір мистецтва. Це одна з ознак декаденського світовідчуття Кобилянська. – **її естетизм.**

Категорія «жіноча сила».

Патріархальна традиція закріпила категорії сили і слабкості відповідно за чоловіком і жінкою. Ця опозиція вперше руйнується в «Кайдашевій сім'ї» І. нечуя-Левицького. Патріархальна жінка спрямовує силу на завоювання влади в сім'ї. Нова жінка – повинна «стати сама собі ціллю»:

- реалізувати всі свої бажання.

- в результаті: сформувати себе як індивідуальність.

Це змінює ідеал жінки:

- у традиції – жертвна мати, самозречена кохана. Присвячує своє життя чоловікові, дітям, родині в цілому, але не собі. «Меланхолійний вальс» (Ганнуся): «Значить не будемо, приміром, жінками чоловіків або матерями. Будемо людьми, що не пішли ані в жінки, ані в матері, а розвинулися так

вповні». Жінка О. Кобилянської стверджує: для цього «треба волі, треба боротьби і відречення». Тому модерна артистка («Меланхолійний вальс», Ганнуся) вабить **силою жіночого переживання**.

У традиції могло виявитися насамперед у любовній пристрасті. **Нова жінка** намагається урівноважити значущість інтимного щастя й мистецтва. Ганнуся насміхається над закоханістю патріархальної жінки Марти. Вона смисл життя вбачає в любовному романі: «Я артистка, тому в собі ношу ще іншу силу, окрім сили серця... Хіба маю заглушити в собі той світ, щоб жити лише для одного чоловіка і для самих дітей?»

Жінка О. Кобилянської намагається підпорядкувати любов творчості: «любов – великий чоловік, але й музика – не менший». Закохана жінка чекає від любові не тільки рабського служіння чоловікові, а й мистецького натхнення: «Я чекаю того розквіту душі, що, може, створю в честь його великий образ» («Меланхолійний вальс», Софія Дорошенко). Особливо гостро заявляє про себе проблема творчості, коли чоловік не розуміє жіночої душі: «Більше не любила я нікого у своєму житті. Але воно добре, бо можу цілу душу віддати резонаторові» (Меланхолійний вальс)) – усі почуття жінки зосереджуються на мистецтві.

Категорія сили поєднується з категорією «жіноча гордість», яку «природа кладе нам у душу». Це одинока зброя жінки, яка «удержує її на поверхні життя».

«Некультурна»

Сила й гордість визначальні в долі Параски. Проста гуцулка. Стала «собі ціллю». Не через культурні цінності, а через стихійну силу характеру. Не зважає на традиційні патріархальні приписи: «годиться» чи «не годиться» жінці. Байдужа до традиційних зразків жіночої поведінки. Наприклад, вродлива, але гордиться не так вродою. Як фізичною силою. Жіночі роботи принципово зневажає: «У мене немає писаних сорочок... не люблю вишивати... жіночих робіт я не любила і не люблю й тепер». Фізична сила дає можливість Парасці розпоряджатися власним тілом. Новела містить першу в українській літературі сцену фізичного насилля над жінкою, або сцену згвалтування. О. Кобилянська підкреслює, що патріархальна традиція зовсім не ідеально ставиться до жіночої цноти. Параска самотійно протистоїть чоловікові-гвалтівникові: на чоловіче насилля відповідає силою: «Він кинувся на мене, як бішений і відразу роздер на грудях сорочку... Тоді я стала боротися».

«Аристократка»

Головна героїня понижена життям до становища зубожілої вдови і матері сільського п'янички: «Доля кепкувала собі з неї, зневажала її, але зломити

не могла. Вона зносила своє сумне життя з аристократичною гідністю і не упадала духом».

III. Категорія «жіноче тіло».

Патріархальна традиція чоловічу й жіночу чуттєвість відтворювала дуже непослідовно. Змусила жінку каструвати власне тіло. Тому в українській літературі XIX століття. Воно подавалося як побачене чоловічим поглядом:

- У Гоголя («Вій») демонізується.

- жінка може бути пасивною жертвою сексуального насилля. Тому з'являється архетип покритки. У творчості Шевченка має широкі асоціації: від власне покритки – до долі збездиченої України.

- у Нечуя-Левицького ототожнюється з божественним творінням, тому цнотливе.

У творчості О. Кобилянської жінка вперше відверто заявила

- право на знання власного тіла;

- право на те, щоб вільно ним розпоряджатися.

Жінка О. Кобилянської сприймає світ через тілесний стосунок до нього. Вона зорієнтована на чуттєвість. Звідси в тексті увага до кольору, запаху, смаку, дотику.

«Меланхолійний вальс»

Постає розмаїтість предметного світу в його дотиковій і нюховій даності. Таке сприйняття продовжує сприйняття жінкою власного тіла як частини природної цілісності. Дотикові і нюхові враження – джерело насолоди. Мають еротичний підтекст: текст фіксує задоволення від дотику простирадла, тканини, хутра. Через образ Софії: «Ти вважаєш, яке в неї білля. Гарне й тонке, мов у графині... Спить, мов царівна. Коли вмивається, не забуде ніколи насипати кілька крапель найтоншої парфуми». Така чуттєвість стосується всіх героїнь твору. Навіть старої домогосподарки: «Стара погладила люб'язним, боготворячи якимсь рухом по рукаві Ганнусю, яка мала на собі прегарний темно-синій костюм». За О. Кобилянською, чоловіки менш чуттєві: більше схильні до бажання суспільного успіху. На рівні стилю це виявляється через імпресіоністичне начало: фіксація барв, звуків, запахів у зв'язку з психологічним станом персонажів.

IV. Соціально-психологічна повість «Земля»

Інтерпретаційна парадигма повісті

Сучасне українське літературознавство має *кілька пояснювальних моделей* в інтерпретації (тлумаченні) повісті Ольги Кобилянської «Земля».

1983 р. – Федір Погребенник назвав твір «психологічною студією на життєвій соціально-побутовій основі». У радянській критиці це визначення було *канонічним* (прийнятим за істинне). Тому домінувала *соціально-психологічна інтерпретація*. Марко Палишин виділив у ній *два підходи*:

1. Міметичний: представники (починаючи від І. Франка, Миколи Євшана, Павла Филиповича вважають: повість О. Кобилянської художньо досліджує *проблему влади землі над селянином*.

а) **І. Франко:** «Земля», крім літературної та мовної вартості, матиме тривале значення ще й як документ способу мислення нашого народу»

б) **Євшан М:** «Всі люди цієї повісті, – ці раби могучого Молоха – землі, прив'язані до неї якимись тайними силами».

в) **П. Филипович:** «Перехоплення» традиційно біблійної теми, переведення її у площину *залежності людини від землі* – ще один *приклад вторгнення язичницького культу у простір християнського світу*»

У *радянському літературознавстві* найяскравішими представниками цього підходу є: Леонід Білецький та Іван Дзюба. Наприклад, Іван Дзюба зазначає: «бачачи темне, тяжке й потворне у «владі землі, О.Кобилянська простежує *психічний механізм* його дії»

У пострадянському літературознавстві:

- **Соломія Павличко:** «О.Кобилянська показала землю як загрозливу силу, що закріпачує і бруталізує людину»

- **Олександр Ковальчук:** розглядає проблему влади землі через мотив *каїнізму* та модель архаїчної культури, де Михайло представляє землеробську, а Сава – мисливську.

2. Детерміністський: представники з'ясовують причини братовбивства та простежують еволюцію характеру Сави. Найновіші підходи заявлені у монографії *Марка Павлишина*:

- У повісті Земля маємо *відгомін «надлюдини» Ф. Ніцше* – як незалежної від узвичаєних уявлень про добро і зло (в образі Сави і Рахіри). При цьому повість не заперечує традиційну християнську мораль.

- Автор розглядає вплив на поведінку персонажа:

- расового походження (образ Рахіри)

- природжених психічних нахилів (образ Сави)

На думку дослідника, події в повісті залежать від впливу випадку і втручання надприродних сил.

Психологічна повість. Написана в 1901 році. Вийшла друком у 1902. Типовий зразок неоромантичного мислення. **Головна подія – злочин:** убивство. Дає можливість О. Кобилянській зобразити складність життя українського села на межі століть. Із листа О. Кобилянської до О. Маковея від 15 грудня 1902 р.: «описую в «Землі» **братовбивство**, ... що донині **ніхто розв'язати не годен**». Називає злочин братовбивством і водночас пише про нього, як про нерозгадану загадку. Повість стверджує:

1. Вчинки людей не підлягають знаним законам.

2. Переконавання людей щодо **причин**, які пояснюють дії інших, часто не витримують раціональної критики. «Земля» не поділяє детермінізму (характерного для дарвінізму, марксизму, соціології Спенсера – інтелектуальні течії, з якими О. Кобилянська була знайома).

На такий підхід автора до тлумачення подій вказують:

1. **епіграф**, узятий із творчості норвезького письменника Йонаса Лі: «Кругом нас знаходиться якась безодня, що її вирила доля. Але тут, у наших серцях, вона найглибша»: серце людини – її емоції та спонуки – незбагненні; вчинки людей не підлягають знаним законам.

2. **особливості наративу**: розповідь ведеться від третьої особи:

- авторові – об'єктивному голосу – належить незначна частина тексту;
- більша відтворює свідомість різних персонажів: т. званий прийом «фокалізації через персонажів». Результат: читач бачить світ майже виключно їх очима.

Позиція автора:

- в дусі епіграфа наполягає на неповноті власного знання щодо вбивства Михайла: «Убивство це було загадкою, рідкою й дуже цікавою загадкою».

Роль «фокалізації через персонажів»:

- інформація, позначена суб'єктивністю персонажа, потребує зіставлення з іншими свідченнями.

3. Двоплановий сюжет:

2 сюжетні лінії. Конкурують за право:

- **визначити причини** людських дій.
- пояснити смерть Михайла через братовбивство.

Їх зміст: людськими вчинками керують:

- невідомі соціальні сили;
- невідомі психічні сили;
- неухильний принцип зла.

Раціональна лінія:

а) *традиційна соціалізована картина світу*: «За землю підняв Сава руку на свого брата, лиш за землю». Але вона ускладнюється:

- біблійною легендою про братовбивство: до соціального додається мотив заздрості;

- моделлю архаїчної культури, в якій Михайло ідентифікується зі світом землеробської культури, а Сава – мисливської. Гнат Хоткевич: «Сава увесь належить до епохи звіробійства, де панує патологічна жадоба крові ради крові».

б) *теорія, запозичена в Ніцше*. У повісті є відлуння «надлюдини». Це не більш досконале втілення людського, а вільна людина як владна й незалежна. Насамперед від усталених уявлень про добро і зло. Дихотомія між братами: Михайлом і Савою.

Михайло

Батьки й сільська громада вважають позитивним. Він любить працю і фізично міцний. Однак він сильний тільки в знайомому для нього контексті села. В армії він «розплакувався, мов дитина... ступав боязко й незугарно, а його рухи були неповоротні й несміливі». Його сила – сила слабких: залежить від ототожнення власних бажань зі сподіваннями суспільства і його вимогами. За Ніцше, це сила юрби, яка не терпить індивідуалізму. Так само, як Михайло не терпить Савиної поведінки: вона не збігається з сільськими нормами. Прояв слабкості Михайла – неспроможність зізнатися в єдиному соціально несанкціонованому бажанні: одружитися з бідною наймичкою, безземельною.

Сава

Нагадує «вільних духів» Ніцше. Не піддається тиску громадської думки. Не кориться загальноприйнятим визначенням добра і зла:

- не боїться табу проти інцесту (Рахіра – двоюрідна сестра): «Його мами рідної сестри донька, - гріх! Та це йому не дуже в голові! Хай хто інший таких гріхів боїться, йому не страшно перед ними»;

- мало шанує батьків, старших, закон;

- у любові до Рахіри проявляє відвагу, яка відсутня у ставленні Михайла до Анни.

Рахіра

Ще більше наділена «волею до влади». Образ позначений вампіризмом і демонізований:

- через портретну характеристику: «Дивися на її зуби й на її рот. Як клубки з м'яса стоять їй в лиці».

- через сексуальну жадобу: «Мабуть ні одна дівчина на світі не вміла так любити. Своїми великими червоними вустами пила з нього всю силу й енергію, пила його, коли лиш гляділа на нього своїми очима. І під тим поглядом він тратив силу».

Нагадує образ фатальної жінки, поширений у європейському декадансі. Має необмежену владу над Савою, маніпулює його свідомістю: «Як не буде землі, не зможемо побратися».

Сава може бути братовбивцею:

- бажання захистити свої та Рахірині матеріальні інтереси;
- почуття відчуженості від суспільства;
- негативне ставлення до брата;
- аморальність і зневага до соціальних правил та обмежень;
- вроджена схильність до вбивства.

Проте текст не перетворює цю ймовірність у певність.

в) расовий детермінізм:

Представники деяких етнічних груп схиляються до певних зразків поведінки. Рахіра – циганка. Михайло намагається пов'язати її зовнішність із расовим походженням. Расу – з моральним характером: «Вона погана волошка, циганка. Чим вона причарувала тебе? Дивися, яка вона погана! Чоло волоссям поросло, а очі, як у чортиці або в голодної собаки». Голос автора представляє особистість Рахіри негативно. Пояснює це її циганським походженням. Григорій, батько Рахіри, народився в поселенні ромів під назвою Циганія. Роми зображені, як злодії. Частково це пом'якшується романтичною ностальгією: «Старі люди, що пригадували собі ще добрі часи, в яких процвітала Циганія, оповідали ще один цікавий епізод про їхнє життя-буття і вдачу та про їхній особливий талант обманства. Та проте згадували їх із симпатією і якоюсь теплотою». Рахіра «цілком у нього (батька) вдалася». Створюється зв'язок між успадкованими прикметами, кримінальною поведінкою та циганським походженням. Цей зв'язок – підстава інтуїції Петра: «Я вам лише оце кажу: хто мав руку в тім ділі, то мав, але вона певно що мала». Проте здогади щодо генетичних джерел лихої вдачі Рахіри, її моральної порочності і впливу її на Саву рівноцінні з іншими теоріями.

г) природжені психічні нахили

Людський характер задається при народженні й залишається незмінним. Не залежить від виховання і впливу оточення. Марійка про Саву: «Я кажу, що він був уже змалку впертий і злобний, а ви кажете мені, які-то змалку були Ви, яка я». Івоніка має іншу думку: Саву можна наблизити до соціальних норм за допомогою нагород (земля), прикладу (лінивий Григорій

не має пошани серед односельців). Марійка наводить епізод із Савиного дитинства, який мав би бути аналогією до поведінки в дорослому житті: Хлопець відібрав у Сави сопілку. Через чотири тижні Сава помстився: кинув своєму кривдникові джмеля за комір. Хлопець від укусів серйозно захворів, але Сава відмовився вибачитися. Епізод показує що Сава має готовність довго виношувати гнів, мстивість, жорстокість, відмова зізнатися у вині й покаятися. Але вина Сави не доведена, теорія Марійки залишається теорією.

- **іrraціональна сюжетна лінія:**

а) вибудована на передчутті всіма персонажами Михайлової смерті. Містика: є надприродні важелі земних подій.

-першою смерть пророкує ворожка: «Перед тобою лежать потоки сліз. Ти будеш кров'ю плакати». Марійка вірить, що «Михайло піде від неї восени на 2-3 роки, а, може, й навіки».

- Рахіра – чаклунка: «Хтось умре. Нас веде щось. І ми підемо за тим, що нас веде, бо так нам стоїть на картах».

- містифікований образ лісу. Вампір, який постійно чекає жертви. Вбивство сталося в лісі, після цього «він лежав замкнений у собі, вдоволений».

Містична сюжетна лінія закінчується вербально: «Покійному була там, мабуть, смерть призначена. Марійка казала, що він усе в тім лісі любувався, все його туди тягнуло».

б) стосується не характеру, а випадку й утручання надприродних сил. Дрібні події можуть мати великі наслідки. Напередодні вбивства загинуло теля. Михайло й Сава йдуть до лісу, аби вкрасти дерева, щоб полагодити тин, на який воно напоролось.

Забобонне уявлення Іоніки про прокляте місце (ліс) поєднується з християнським поняттям про гріховність крадіжки та страхом перед покаранням за гріх: «Пішов за кіллям, аби полагодити плотище для телят. Той ліс нещасливий. І це було чуже добро, за яким він пішов. ...Нещасне теля потягнуло за собою таке страшне нещастя».

Ці підходи свідчать: У повісті є не причини подій, а причини УЯВЛЕНЬ про ці події. Є переконання й звичаї мислення, які схиляють усіх вважати Саву вбивцею. Наприклад, Марійка запідозрює дитину, яка не вписується в її уявлення про правильні стосунки між батьками й дітьми. Івоніка через те, що Сава:

- не відчуває емоційного зв'язку з землею;

- може успадкувати більше землі, якщо позбавиться іншого спадкоємця. «Земля» має трагічний вимір тому, що люди приписують комусь вину, не маючи на те достатніх підстав. Навколо Михайлової смерті невідомість.

Але переконання про вину Сави стало загальним і отруїло життя всіх. Моральні інституції та судження ненадійні, якщо не мають раціонально захищених моделей людської поведінки.

Поетика

1. **Жанру.** Залишає жанр «повість-біографія». Пише повість подій.

2. **Хронотопу.** Події в повісті обмежені невеликим проміжком часу: близько 2 років. Перевага:

- дає можливість показати долі багатьох персонажів. Відтак створити панораму життя буковинського села.

Недолік: не дає можливості показати історію формування характерів, тому деякі вчинки важко мотивувати (образ Петра).

3. Поетика сюжету. Раціональна ат ірраціональна лінії строго підпорядковані психологічному аналізу.

4. Художньої деталі. Психологізована. Має символічне навантаження. Нез'єднані руки Михайла й Анни символізують трагічну історію їхньої любові.

Неонародницька проза в українській літературі

к. XIX – поч. XX століття

Тема 7. Жанрово-стильова еволюція творчості Степана Васильченка (Степана Васильовича Панасенка)

(1878-1932)

Література

1. Деркач Б. Васильченко Степан Васильович // Літературна енциклопедія. – Т. 1. – К., 1988. – С.278-279.

2. Хропко П. З виру народного життя: до 100-річчя з дня народження Степана Васильченка. – К.: Знання 1979.

3. Шевчук В. Теплий талант Степана Васильченка // Наука і культура. Україна: Щорічник. – Випуск 22. – К., 1989. – С.418-428.

4. Шумило Н. Васильченко Степан Васильович // Енциклопедія сучасної України: у 30 т. – К. – 2003-2019 рр.

5. Шумило Н. Проза Степана Васильченка: питання поетики. – К.: Наукова думка. – 1986.

Творча індивідуальність С. Васильченка формувалась під впливом

1. «старої школи» прозаїків в українській літературі: М. Вовчок, П. Мирний, І.-Н. Левицький;

2. «нової школи»: М. Коцюбинський, В. Стефаник.

У формуванні естетичних поглядів значну роль відіграло походження. Народився в селянській сім'ї. Писав для читача з народу. Вважав, що літературний твір стає йому близьким, коли ідейно-естетичні оцінки дійсності письменника відповідають народним принципам сприйняття реальності, тлумачення митцем правди, добра і справедливості відповідають народним уявленням. Критичний у поглядах на дворянську російську літературу: «романи І. Гончарова, І. Тургенєва і Л. Толстого... я вважав за отруту для того селянського шару і його інтелігенції, до якої себе рахував». Українську інтелігенцію у більшості своїй вважав обміщаною: «Наш народ не дуже довіряє інтелігенції, і його дуже мало цікавить, чим вона тішиться, він бачить, що інтелігенція далека від нього».

Загалом естетичні погляди С. Васильченка близькі до поглядів

Б. Грінченка:

1. Селяни дуже чутливі до соціального змісту творів і постійно співвідносять його з власним життям;

2. Народ прагне ідеалу. Вважаючи, що художній твір є життєписом реальних подій, селяни любили більше твори про позитивних героїв, змалювання яких не могло бути позбавлене сентиментальності;

3. Щодо композиції: будь-який твір повинен починатись з розповіді про те, де, коли й які герої жили, потім – в хронологічному порядку повинні зображуватися події, які трапилися. Оповідання з не фабулярним сюжетом не подобаються;

4. Жанр, який найбільше зацікавлює, – повість, насамперед історична (орієнтир – М. Гоголь), найменше – драматичний твір.

Звідси: тематика творчості С. Васильченка дещо однотипна: писав переважно про село – селян, їхніх дітей, сільську інтелігенцію, вчителів, бо це було його середовище. За тематикою і за творчою орієнтацією на народного читача близький до Б. Грінченка.

Спосіб зображення персонажа:

1. Герої-вчителі в оповіданнях обох письменників («Вова», «Вечеря», «Гріх», «Над Россю») – у Б. Грінченка («Екзамен», «Непокірний»), борсаючись в лещатах матеріальних нестатків та аморальності так званої місцевої інтелігенції, гласного і негласного нагляду, зазнають поразки. Степан Васильченко значно категоричніший за Б. Грінченка у висновках про доцільність учительської роботи.

2. В оповіданнях про селян та їхніх дітей Степану Васильченку властива відмінність у баченні свого героя.

• У Б. Грінченка – знедолені, залякані сироти, доведені до відчаю; У С. Васильченка – непокірні бешкетники, не позбавлені материнської ласки та дитячих радощів.

• Б. Грінченко вибудовує свої оповідання за канонами народних уявлень про добро і зло, доводячи іноді моралізаторство до крайньої тенденції. Він поглиблює трагічність життєвих ситуацій селян з метою викликати співчуття до їхньої долі. Степан Васильченко зображує селянина не в найтяжчі хвилини життя, а переважно в момент душевного злету, коли він виявляється кращими рисами. Звідси:

- оптимістичний пафос його творів.

- Одна з провідних тем творчості Степана Васильченка – тема талантів із народу: «На хуторі», «Талант», «Широкий шлях». У одному з найхарактерніших оповідань – «На хуторі» створено символічний образ дівчини-співачки, яка уособлює народний талант.

Утверджуючи позитивне начало в людині, Степан Васильченко розвивав в українській літературі к. XIX – п. XX ст. антропологічну тенденцію, започатковану просвітницьким реалізмом. Ю. Келдиш наголошує на прогресивності антропологічного мислення для неонародницької літератури к. XIX – п. XX ст.: антропологічна тенденція мала відродити в людині віру в дієвість її позитивного начала. Суть антропологічної тенденції: людська природа, її власні загальні закони ставляться над змінними соціально-історичними обставинами.

Звідси: у характерах персонажів Степана Васильченка антропологічна визначеність переважає над соціальною. Степан Васильченко виписував загальний позитивний характер народу. Мета: утвердити його у власних силах. Саме тому письменник постійно акцентує увагу на духовному багатстві трудової людини, багато пише про талановитих людей. Він не просто орієнтується на народного читача, а й виховує його.

Соціальне у творах письменника опосередковується через етичне й естетичне: люди з таким складом душі, з такою активною сприйнятливістю мистецтва здатні захоплюватися мрією, ідеєю, вони потенційно здатні на творчість як рух (і через боротьбу соціальну) до кращого, до втілення в життя тієї краси, до якої чутливі. З душі людини, точніше, з її духовних параметрів виростає і її почуття гідності, і зрештою суспільна ідея. Степан Васильченко майже завжди знайомить читачів із своїми героями не в обдертій порожній хаті, не під час тяжкої праці на чужій землі, а ввечері після роботи, на лоні природи, коли вони мріють чи фантазують. Герої письменника – переважно великі мрійники, люди з багатою уявою, вразливі, емоційні, вони – романтики.

Герої письменника витворюють власний світ, де панують закони рівності, добра і краси. В цьому уявному світі вони почувають себе людьми. Протиставляючи уявний світ героїв дійсності Степан Васильченко у такий спосіб ставить соціальну проблему не співмірності морального і творчого потенціалів людей праці їхньому соціальному становищу – це головна проблема творчості письменника. Основний конфлікт, через який розкриваються характери Васильченкових героїв, – конфлікт між їхнім духовним світом і навколишнім середовищем. Крім того письменник протиставляє дійсності не просто традиційний поетико-романтичний світ селянської душі, а світ, взятий у момент прозріння: мрії його героїв народжувались під впливом реальних ситуацій, тобто мали можливість практичного здійснення. Ідеал Степана Васильченка – життя високоморальної, доброї, духовно піднесеної та обдарованої трудящої людини у гармонії з природою та суспільством, у якому панують справедливі соціальні закони. Цей ідеал формується у творах письменника на рівні емоційно-соціального освоєння дійсності, при якому колективний стихійно-масовий досвід людей виступає переважно у формі морально-психологічних уявлень. Становлення Степана Васильченка як письменника ознаменоване першою збіркою – «Ескізи» (1911р.). Письменник дав підстави думати, що він розвиватиме манеру письма «нової школи» прозаїків.

Оповідання «Мужицька арифметика»

Степан Васильченко найближче підійшов до стефаниківської прози. Сутність характеру персонажа розкриває безпосередньо через його вчинки. Не розповідає про героя. Змушує його виявляти свої думки. Авторське мовлення зведене до мінімуму. Головний засіб характеротворення – діалог. Головна думку твору – незадоволення селян соціальним становищем – органічно втілена в їх розмові. Діалог як засіб розкриття внутрішнього світу персонажів, крім «Мужицької арифметики», використаний в оповіданнях: «Вечеря», «У темряві», «Дощ», «Свекор», «Божественна Галя».

Стильова манера творчості Степана Васильченка еkleктична:

1. Романтичну тенденцію засвідчують:

- Бажання персонажа знайти іншу реальність, духовну гармонію у змінному, «не підвладному» людині природному і суспільному світі.
- Тип конфлікту: між мрією і дійсністю;
- Антропологічна зумовленість характерів поряд з історико-соціальною;
- Народнопоетичні мовні засоби, вживлення в текст народної пісні.

Завдяки їй у текстах створюється ілюзія гармонії людської душі з навколишнім світом: «Над Россю», «На хуторі», «Талант», «На чужину»: «Співають школярі мої... Бачте – отож воно жити хоче, долю до себе закликає. Радіють

поки що, думають, світ завоюють, а підуть на село, в ярмо те впряжуться – де то все теє подінеться! Ну, а поки віриться – хай пожи».

- Тяжіння до символізації.

2. Імпресіоністична тенденція – у схильності С. Васильченка відтворювати життєві враження. Імпресіонізм покликаний фіксувати не так суб'єктивне бачення предмета, як емоційно виявлене враження персонажа від нього. Ця співвіднесеність дещо умовна:

- найбільш чітко виявляється при модифікації класичного типу портрета, розробленого І. Нечуєм-Левицьким: «Здавалося, що малював хтось, гуляючи, в жарт: довго мережив тоненькі, як ниточки шовку, брови, терпляче виточив, мов з карих камінчиків, очі, пустив над ними, як стріли, шовкові вії, а далі взяв та недбайливо позатирав, замалював усе, немов йому та робота набридла вже. І стало від того все лице пестливе, заплакане, як у вередливої дитини». («Розмитість» портрета, оповідання «За мурами»).

- фіксація вражень відображає не стільки динаміку подій чи почуттів героя скільки посилює емоційність прози. Імпресіоністичні інтенції найсильніше виявилися в оповіданнях, присвячених імперіалістичній війні: «Чорні маки», «Отруйна квітка». Змінюється тип героя: на зміну мрійнику, який фантазує, приходять герої, який втратив відчуття гармонії світу, розгублений перед жахами війни, а саме тому рефлектуючий. На зміну заокруглених, чітко виписаних фразі приходять коротка і уривчаста.

3. З'являються нашарування символізму. Існують незалежно від імпресіоністичних тенденцій: оповідання «Чорні маки», де символ крові і смерті винесений у заголовок, оповідання «Під святий гомін», якому притаманні окремі деталі-символи.

4. Сентименталістські інтенції – від народної творчості, зокрема від ліричної пісні. Поєднання емоційно-чуттєвого начала з моральним пафосом виявляється:

- У доборі об'єктів зображення: діти-сироти, народні таланти;
- у співчутливому ставленні героїв один до одного;
- у безпосередніх авторських висловлюваннях з приводу зображених подій,
- у вживанні пестливих форм: «хмаринка», «дитинка», «хутірець».

Наприклад, оповідання «На хуторі». Доля бідної обдарованої співачки викликає співчуття і героїв оповідання, і самого автора: «І були вони, всі ті таланти рідного люду, як і оце вбоге й забите дівча, – люди з найбільш бідні, з найтемніших темні, буди наймитами у чужих людей і пасинками в долі». Герої й автор ніби вчать читачів, як треба ставитися до таких простих

людей, як дівчина-сирота. «У панів», «Дома», «За мурами» – герої також плачуть над долями один одного, посилюючи співчуття до них читачів.

Блискучі зразки впливу сентименталізму – розробка Степаном Васильченком дитячої теми. Оповідання «Доц», «Волошки», «Дома»: пишучи про дитячий світ добра, письменник хоче змусити дорослих людей, зі сформованим світоглядом, замислитися над своїм життям. Тому всі «дитячі» оповідання він адресує дорослим.

«На чужину»

Жанр – оповідання. Початок – ліричний заспів: «Тиха і смутна весняна ніч, мов молода черниця. Не чути на селі ні гомону, ні співу. Все повилося в тіні». Функція: створюється відчуття тривоги, яка нарастає. Головний засіб пейзажотворення – персоніфікація: «Може думають вони про те, що завтра рано має одбутися на селі смутне свято і після того свята багато їх (хат) остаються пустками; загуде в негоду вітер у димарі, завітає в гості лупатий сич, і буде в них моторошно й сумно». Оповідання присвячене темі переселення селян на нові землі. Написане від імені автора. З метою глибшого розкриття трагедії селян, які змушені залишати батьківщину, Степан Васильченко кілька разів упродовж оповіді змінює дистанцію між собою та зображуваними подіями, то наближаючись до них, то віддаляючись.

Ідея болісного розриву зі своєю батьківщиною проводиться автором від поетичного заспіву – через сцени нічного прощання по окремих дворищах – до загального виїзду односельців, поглиблюючи відчуття смутку.

Сцени прощання: спостерігаючи за нічним селом з висоти, автор опускається до однієї з хат і вже далі крупним планом подає читачеві побачене і відтворює почуте: стара людина прощається із старим ясенем, що став символом цілого роду. Всі думки героя переповідає автор: «Знає Жук, що останній раз сидить під ясенем; назад він не сподівається повернутися хоча б у гості. Старий він дуже».

Залишивши дворище Жука, автор у панському садку натрапляє на молодят, яких розлучає далека мандрівка. На ранок він знову наближається до села і малює загальну картину виїзду односельців. Оповідання закінчується словами: «Село здавалося покинутою пусткою». Оповідання закінчується двома символічними, опорними образами. Бачення автора – від частини до цілого – позначилося:

- на композиції – панорама,
- на образній системі: герої зовсім не взаємодіють між собою.
- на стилістиці – односкладні речення, як у Шевченка: «Затихло кругом. Тільки чути, як тихо схлипує дівчина». «Затихло все. Тільки дівчата...».

1912 – початок другого періоду творчості С. Васильченка. Ознаменований циклом «Осінні новели». Письменник упритул підійшов до настроєвої прози. Перехідний період між першими збірками і циклом «Осінні новели» – оповідання про імперіалістичну війну: «На золотому лоні», «Під святий гомін», «Отруйна квітка», «Чорні маки». Писалися в час світоглядних змін С. Васильченка.

Поняття «народ» у свідомості письменника набуває ширшого значення: від майже повного ототожнення з селянством – до врахування класу робітників та інтелігенції і не тільки селянської. Розширюється тематика: при домінуванні селянської, з'являється тема інтелігента. Позиція автора в тексті не стільки виражає колективну думку демократичного читача, як індивідуалізується ним. Мета: наблизити її (позицію) однаковою мірою до всіх соціальних верств.

1914 рік – збірка «Чорні маки». Критика фіксує зміну в еволюції творчого шляху письменника. Степан Васильченко перестав писати «вегетаріансько-народницькі твори», які не випускали світогляд письменника за межі повіту. Теми вселюдські, обробка і тлумачення – «як у людини світу, а не мешканця якогось села з глухого повіту».

Степан Васильченко перетворює суб'єктивно-оцінну позицію в ліричне начало. Найкраще це простежується на прикладі трансформації народної пісні у прозі періоду написання «Чорних маків» та «Осіnnих новел».

Її роль у ранній прозі – письменник створював певний настрій, вводячи уривки пісень у текст, за асоціацією викликаючи у читачів зміст пісні в цілому, пов'язані з нею події, спогади, переживання. Пізніше – настроєність досягається завдяки запозиченням з народної пісні повторів, паралелізмів: «Чорні маки», «Отруйна квітка», «На золотому лоні», ще пізніше – архітектонікою, подібною до пісні.

«Чайка»

Жанр – оповідання. Уміщене в циклі «Осінні новели». Демонструє найглибший зв'язок творчості С. Васильченка з фольклором. Основа сюжету – мотив народної пісні про чаєчку. Текст С. Васильченка – її прозова інтерпретація. Народна пісня перетворюється у своєрідну думу про революційні події 1905 року:

- трагічність зображуваної ситуації (три сини пішли в революцію і жоден не повернувся),
- інтонація оповіді, зумовлена вірою в сили народу – оптимістичний пафос характерний для творчості письменника взагалі. Головний засіб його досягнення в цьому творі – рефрен: слова Т. Шевченка:

І буде правда на землі...

Повинна бути, бо сонце встане

І осквернену землю спалить!..

- внутрішня побудова: оповідання поділені на окремі, об'єднані однією думкою картини;

- ритмізована мова. Головні засоби ритмізації: повторення простих поширених речень, які поєднуються у складні та синтаксичний паралелізм.

У другому періоді творчості (1912-1917рр.) письменник звертається до жанру «Поезія у прозі». Ліричний герой має змогу найповніше виявити душевний стан: «Осінь», «Осінній вечір», «Любов хмаринки», «Задума».

У переломні епохи суспільство і література, як правило, переглядає свої погляди на світ, аналітична функція літератури зростає. Степан Васильченко звертається до середньої епічної форми. Домінує «дитяча тематика»: повісті, «Авіаційний гурток» (1924), «Олив'яний перстень» (1926). Степан Васильченко остаточно утвердився як письменник, що пише для дітей. Твори I-II періодів («Дош», «Волошки», «Дома») написані про дітей, але не для дітей. Тепер діти стають читачами текстів письменника. Новаторство в підходах до зображення дитячого світу:

1. По новому заявлена проблема світосприймання дитини. Природні риси дитячого характеру – радісність, дотепність, кмітливість – не вступають у суперечність з умовами їхнього життя.

2. Посилюється оптимістичний пафос, у ранніх оповіданнях приглушений відчуттям безвиході. Він свідомо протиставляється мотивам зневіри й розпачу.

3. Твори про дітей характеризують Васильченка як радянського письменника. Повість «Авіаційний гурток»:

- з'являється тема трудового єднання міста й села. (Продовжена в повісті «Олив'яний перстень»).

- романтична окриленість, ентузіазм шкільної молоді протиставляється селянському консерватизмові.

- романтизм Васильченкових героїв радянського часу стає прикметою соціальною. Степан Васильченко дедалі впевненіше стає на позиції соціалістичного реалізму. При цьому Васильченко декларує необхідність вивчення досконалих художніх форм мистецтва: «Нова форма, нові художні засоби – річ, виявляється, не така проста, по суті, ще не опановані форми Чехова, Короленка, Стефаника».

Тема 8. Жанрово-стильова еволюція творчості

Архипа Юхимовича Тесленка

(1882-1911)

Література:

1. Євшан М. А. Тесленко // ЛНВ. – Ч. 4. – Львів, 1912
2. Півторадні В. Архип Тесленко. – К., 1991
3. Процюк С. про Василя Стефаника, Карла-Густава Юнга, Володимира Винниченка, Архипа Тесленка, Ніку Турбіну / Київ: Грані-Т, 2008. – 96 с.
4. Сарана Ф. Бібліографія творів і літератури про А. Тесленка // А. Тесленко. Твори. – К., 1956.
5. Смілянська В. Архип Тесленко. – К., 1971

Творча спадщина Архипа Тесленка невелика за обсягом, уміщена в одному томі. На рівні оповідної манери продовжує традиції, започатковані К. Основ'яненком та утверджену Марком Вовчком. Пише для читача з народу.

У трактуванні характерів домінує історико-соціальна визначеність (на відміну від антропологічної у С. Васильченка).

Картина світу соціально контрастна. А. Тесленко зобразив відчай і трагізм соціально знедоленого персонажа, який не знаходить виходу із критичної життєвої ситуації і у стані безнадії накладає на себе руки. Звідси **лейтмотив творчості** Тесленка – мотив страченого життя.

Стильова манера творчості характеризується стенографізмом, економією мистецької фарби. Мета: А. Тесленко прагне досягти максимального впливу на читача. На жаль лаконізм стилю поєднується у Тесленка з крайньою простотою художніх засобів (простий епітет, еліпс).

Еволюція творчості А. Тесленка через жанрову специфіку

Дебютував у 1900 році драмою «Не стоїть жити». Дебют невдалий.

- Конфлікт типово соціальний «боротьба сільської молоді з темними силами села». Але А. Тесленко намагається тлумачити його як морально-абстрактний через боротьбу добра і зла.

- Композиція дуже недосконала: зайві персонажі, натуралізм окремих сцен, штучність деяких ситуацій. Неправдоподібна розв'язка: головні персонажі Василь і Галя самотні в боротьбі, тому закінчують життя самогубством.

- Стиль ампліфікаційний: А. Тесленко наслідує стиль «Вечорів на хуторі біля Диканьки» М. Гоголя. Лаконізм його стилю лише в окремих епізодах.

Свідомий творчої невдачі у драмі А. Тесленко під впливом М. Гоголя починає писати нариси російською мовою. За змістом це веселі сценки з життя молоді: «Досвідки», «Ігри в ніч на Івана Купала» на фоні української

природи. Так виявила себе етнографічно-побутова тенденція у творчості письменника.

Пафос нарисів комічний досягається невідповідністю форми і змісту: знижені, комічні ситуації подаються високим стилем. Він ампліфікаційний – багатий на постійні епітети та описові звороти «любо и мило на досведках в зимною вечерною пору, когда морозная ясная ночь таинственно тихо опустится на спящую землю, и торжественно ярко засверкает...».

Після невдачі в нарисі А. Тесленко обирає жанр оповідання. Давав можливість не потребуючи дистанції в часі на дрібних фактах життя розглядати глибокі соціальні процеси. Це головний підхід Тесленка у цьому жанрі, який найкраще відповідає природі його творчого обдарування. Із оповідань, написаних у 1904-1905рр. склалася рукописна збірка. Журнал «Киевская старина» відмовився друкувати за «ясно висловлені мужицькі симпатії».

Тематика збірки дещо однотипна. Українське село напередодні революції 1905 року, класове розшарування в ньому. Оповідання зображують поневіряння наймитів «пасинків життя». Багатий матеріал давало власне наймитування Тесленка. Тип героя – соціально знедолений, виражає надію на краще життя. Шлях поліпшення у кожного свій. Наприклад, наївна ідеалізація патріархальної старовини («Дід Омелько»), самогубство («Хуторяночка»). Пафос збірки трагічний, лейтмотив – розбиті немилосердним життям надії бідняків. Художнє досягнення Тесленка – майстерне використання діалогу як засобу характеротворення. Специфіка – діалог між оповідачем (співчутливий слухач) і головним героєм. Функція прийому: діалог пом'якшує трагізм життєвої ситуації.

Від оповідання А. Тесленко еволюціонує до повісті.

«Страчене життя»

Задум написати повість з'явився у 1909 р. Тесленко повернувся із заслання і близько ознайомився з історією трагічної загибелі своєї двоюрідної сестри Зинаїди Строй. Доля Зинаїди – основа сюжету, сама вона прототип головної героїні Оленки Панасенко.

Характер матеріалу, який А. Тесленко обирає для зображення: У короткому житті Оленки мало зовнішніх подій. Автора цікавить процес духовного становлення героїні, еволюція свідомості, обставини, які зумовили становлення ідеалів і привели до рішення вчинити самогубство. Звідси – тема повісті – духовне формування інтелігента початку ХХ ст. (неонародницький варіант), тому А. Тесленко вилучає з сюжету любовну лінію: головна увага – на соціально-викривальних тенденціях, які пов'язані з образом головної героїні.

Зовнішня композиція: повість має дві частини, кожна з яких має дві сюжетні лінії.

I частина. Перша головна сюжетна лінія – дитинство, юність, навчання Оленки, коли відбулось становлення її ідеалів.

Друга сюжетна лінія – взаємини між батьками Оленки, оленчиним батьком та його братом.

II частина. Головна сюжетна лінія – повернення Оленки додому після навчання і перевірка її ідеалів реальною дійсністю.

Друга сюжетна лінія – суд за землю як одна із причин самогубства.

Внутрішня композиція обумовлена жанровою специфікою повісті. За жанром це біографічна повість, твір, в основі якого життєвий шлях головної героїні.

Специфіка цього жанру: він завжди ґрунтується на відборі матеріалу, головним при цьому є принцип дискретності (дискретний – лат. Переривчастий, складений з окремих частин). Як він працює? Тесленко виділяє окремі етапи в еволюції свідомості Оленки, на кожному з них у неї формується нова система ціннісних орієнтацій, їх зміна лежить в основі еволюції образу Оленки. Таких етапів 3.

1) Релігійно-духовна та прагматична орієнтації формуються в умовах сім'ї. Першу формує батько «Богомільний там такий, як зачув дзвін, так він і в церкві тобі». Служив у хазяїна грамотного, грамоти навчився, читав Святе Письмо, Житія. Моральна позиція батька – жити по-божому, не грішити. Тому Оленку привчає до сліпої віри – в дитинстві вона живе майже за законами поведінки святого «Оленка таке манюсюзінке, в сорочечці, чорнявенька, як і батько сідає, це «А», а це «Б», а ранок вечір настане. Михайло «Ану, Оленко, Бозі молитися. Бозя папки дасть, здоров'ячка дасть». Стає Оленка, молитесь».

Прагматична орієнтація формується під впливом матеріальних умов життя родини. Тесленко розкриває дитячі мрії Оленки про заможне життя. Насамперед про красивий побут «Татусю, матусю, вивчусь, знатиму і я вже тоді, як учитель, тоді мене настановлять учителькою. Книг, картин накуплю. Питиму чай і вас напою.

2) Вироблення власних поглядів на життя під впливом прогресивної літератури під час навчання. Читає Фламмаріона, Дарвіна і поступово мрія про красивий побут втрачає значення. Оленка засвоює гуманістичний зміст прогресивної літератури і формує мету життя. Це чесна праця на благо народу. На цьому етапі внутрішній світ Оленки зображений як гармонійний, цьому підпорядковані два прийоми:

- пейзажні замальовки
- образ музики

Пейзаж поданий відповідно до мрій Оленки про краще життя. Домінують звукові образи: «Там на майдані бекають вівці, птичка якась цвірінчить у калині, перепілка чуть як у житі лящить».

Образ музики пов'язаний з естетичним виміром життя Оленки. «Сергій на скрипку трохи грає умів. Грає Сергій, і не змигне Оленка, слухає так. Ну і музика, як вона душу проймає».

3) Пошуки примирення між ідеалізованим внутрішнім світом і реальною дійсністю. Оленка переживає ряд розчарувань: у сім'ї не миряться батьки, батько з братом, розчаровується у слугах христових, коли отець Полієвкт вимагає приниження за посаду вчительки, розчаровується в інтелігенції та її місії.

Оленка вирішила полишити думки про інтелігентну працю і зайнятися господарством. «Квіточки, сонечко, і ніяких освічених, ніякої інтелігенції тобі, тупої і нікчемної».

Портретна характеристика є засобом вираження душевної кризи Оленки. Наприклад, портрет Грищенка в її суб'єктивному сприйнятті. Коли він їй подобається: «Чорнявенький, вусики невеличкі, в тужурці синенькій», і після розчарування: «Такий повний, червоний, в'язи товсті, зовсім і обличчям не схожий на того, про якого я читала».

Боротьба за удосконалення світу подана виключно в роздумах Оленки, не зосереджена і зводиться до рефлексії. А. Тесленко у психологічному плані простежує, як Оленка приходить до думки про самогубство: «Могила – це місце, якого не минеш. Що ж тоді всі оці місця, які од Полієвктів, од Качур усяких залежать. Яке безглуздя запобігати ласки у них. Життя... Яка нікчемна річ воно».

Отже, творчість С. Васильченка та А. Тесленка засвідчує тенденцію до ускладнення внутрішнього світу персонажа, новаторство художніх прийомів та жанрово-стильову еволюцію неонародницької прози в цілому.

ЗМІСТ

Передмова	3
Тема 1. Загальна характеристика літературного процесу кінця ХІХ – початку ХХ століття	5
Тема 2. Творчість М. М. Коцюбинського	20
Тема 3. Творчість В. С. Стефаника.....	39
Тема 4. Творчість В. К. Винниченка	48
Тема 5. Творчість Лесі Українки(Л. П. Косач-Квітки).....	58
Тема 6. Творчість О. Ю. Кобилянської	69
Тема 7. Жанрово-стильова еволюція творчості Степана Васильченка (С. В. Панасенка).....	83
Тема 8. Жанрово-стильова еволюція творчості А. Ю. Тесленка	91

Навчальне видання

Михальчук Ніна

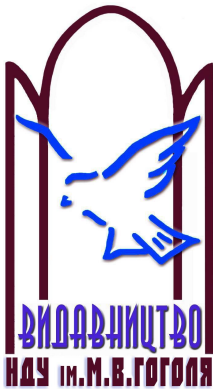
**ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ
КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ:
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ РОЗВИТОК
(курс лекцій)**

Навчальний посібник

Технічний редактор – Борис І. П.
Верстка, макетування – Косяк В. М.

Видання друкується за авторським редагуванням

Підписано до друку 21.09.22 р.	Формат 60х84/16	Папір офсетний.
Гарнітура Computer Modern	Ум. друк. арк. 5,58	Тираж ел. вид.
Замовлення №	Обл. вид арк. 4,87	



Видавництво
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.
м. Ніжин, вул. Воздвиженська, 3/4
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру
суб'єкта видавничої справи ДК №2137 від 29.03.05 р.

8(04631)7-19-72
E-mail: vidavn_ndu@mail.ru