

перетину» (надто з урахуванням окремих рис своєрідності становлення італійського проторенесансу та Ренесансу).

Обмеженість виявів Ренесансу як пластичної системи на тлі, з одного боку, органічної присутності українців-«русинів» в «європейському просторі», а з іншого, – неоднорідності власного «внутрішнього» культурного світу.

Багатоплановість й виразність в українській традиції мистецьких форм, що є виявами барокового типу світовідчуття.

Від «нового культурного ландшафту» поч. XIX ст. до процесів кін. XIX – поч. XX ст., індивідуальних європейських студій українських митців, органічної особистісної присутності в процесах та комунікативних середовищах знакових культурних центрів. Є очевидним природне європейське пластичне мислення й готовність до безпосереднього входу в простір експериментів та інновацій.

Продуктивність українського авангарду поєдналась з суперечливістю історичного та ідеологічного тла подальшого розвитку української традиції (нелінійність розгортання новаторських започаткувань, «ідеологічні реалізми» в загальноєвропейському контексті, два «струмени» розвитку традиції в діаспорі й «материковій» Україні тощо).

І зрештою, – органічна суголосність художнього мислення українських митців загальноєвропейським й світовим тенденціям, присутність їх в актуальних середовищах, проєктах, акціях поруч з актуальною інтерпретацією власної вітчизняної традиції.

Окреслені позиції могли б бути поглиблені й унаочнені на численних прикладах, введених у науковий обіг як в узагальнюючих, так і в спеціальних монографічних дослідженнях. Безсумнівно, вони уточнюватимуться в перспективі. Надто в умовах актуальності писання власне українськими авторами розвідок з історії світового, зокрема й європейського, мистецтва. Інтенсивне розпрацювання такого напрямку у вітчизняному мистецтвознавстві мало б принципове значення не лише в контексті розвитку гуманітарної думки, а й стало б ґрунтом розповсюдження певних бачень серед українського найширшого загалу. До того ж найрізноманітнішими засобами, включаючи й екранні. Як уявляється, маємо підстави констатувати навіть без спеціального статистичного аналізу непропорційно малий у співвіднесенні з європейською практикою обсяг не лише друкованої, але й кіно- та телепродукції (як документальної, так і художньої), що унаочнювала б саме для української аудиторії специфіку європейських процесів, поглиблювала розуміння контексту розвитку української традиції. А відтак, – створювала б «оптику» погляду на український досвід як європейський. Йдеться про бачення українських митців «акціонерами»

світових процесів, розуміння пластики їхнього художнього мислення в контексті відповідних тенденцій, відчуття його своєрідності, усвідомлення актуальних реалій в їх становленні, та водночас – про можливість побудови індивідом власного поля асоціацій й вражень на максимально широкому ґрунті. Не лише «світ друкованої книги», а й сучасні медіа мають можливості творення передумов таких бачень. «Можливо перфектно вивчити давньоримську історію за фільмами. Необхідно лише вибирати ті фільми, що не брешуть, – показово зауважив Умберто Еко, – Помилка Голівуду не в тому, що нам підсовують фільми замість Тацита та Гіббона, а в тому, що ці фільми – кичеві й солодкуваті версії Тацита та Гіббона» [9].

Окреслене є додатково присутнім на тлі сучасного медіакультурного простору й відповідних актуальних практик, коли потенційний глядач-«не фахівець» стає не лише співтворцем, а й власне автором. Надзвичайно продуктивно, що культурні акції й виставкові проєкти в Україні сьогодні створюють широкий «полюс можливостей». Чи не буде така «творчість мас» більш насиченою сенсами й більш проясненою вже власне для «реципієнтів», якщо якнайширше ґрунтуватиметься не лише на необхідній орієнтації в актуальних концептах, а й на максимально широкому розумінні ґенетики медіакультури у досвіді та логіці розвитку традицій візуальних мистецтв, авангардових практик поч. XX ст., їх природи як інноваційної, логіки розвитку попередніх пластичних систем та орієнтації у просторі різних етапів європейської художньої культури, включаючи й українські реалії? Розумінні, для формування якого українська гуманітаристика сьогодні, як і українська культура загалом, має створювати відповідні передумови.

1. Асеева Н. Ю. Украинское искусство и европейские художественные центры: конец XIX – начало XX века / Н. Асеева. – К., 1989. – 197 с. 2. Білецький П. Скарби нетлінні. Українське мистецтво у світовому художньому процесі / П. Білецький. – К., 1974. – 190 с. 3. Демус О. Мозаики византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии / О. Демус. – М., 2001. – 160 с. 4. Дейвіс Н. Європа. Історія / Н. Дейвіс. – К., 2001. – 1463 с. 5. Ле Гофф Ж. Рождение Европы / Ж. Ле Гофф. – СПб., 2008. – 400 с. 6. Лисяк-Рудницький І. Україна між Сходом і Заходом // Лисяк-Рудницький І. Історичні есе. – К., 1994. – Т. 1. – С. 1–9. 7. Історія українського мистецтва: У 5 т. – Т. 2: Мистецтво середніх віків – К., 2008. – 1296 с. 8. Лотман Ю. М. Память в культурологическом освещении // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. – Т. I: Статьи по семиотике и топологии культуры. – Таллин, 1992. – С. 200–202. 9. Попович М. В. Нарис історії культури України. – К., 1998. – 728 с. 10. Чижевський Д. Культурно-історичні епохи – Авґсбург – Монреаль, 1948. – 16 с. 11. Еко У. От Интернета к Гутенбергу: текст и гипертекст [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.twirpx.com/file/328637/>.

УДК 821.161.2/82-321.2 В. Стефаник

Леся Назаревич

Мовні засоби як вираження духовної культури українців у новелістиці Василя Стефаника

У статті окреслено художній світ Василя Стефаника. Методологічною базою послуговували праці М. Гайдерґера, С. Кіркегора, Е. Фромма, Л. Віготського, Ю. Кузнецова, М. Коцюбинської, Т. Бойка. На основі аналізу низки новел В. Стефаника охарактеризовано екзистенційність як систему мислення автора на рівні творення образів персонажів, використання художніх деталей. Аналіз діалогів, монологів, псевдо-діалогів, лейтмотивів, ретроспекцій, внутрішнього мовлення персонажів дозволив під особливим кутком зору розглянути поняття межової ситуації, збагнути духовну багатогранність українців. Через висвітлення тем сенсу людського буття, приреченості, смерті, відчаю, відчуженості, абсурду, самотності, болю, жаху, страху доведено, що українську словесну творчість можна аналізувати крізь призму суб'єктивності людського існування.

Ключові слова: модернізм, екзистенційність, духовність, діалог, монолог, внутрішній діалог, лейтмотив, художня деталь, образ.

The article outlines the artistic world of Vasyl Stefanyk. Methodological basis of the article are the works by M. Heidegger, S. Kirkegard, E. Fromm, L. Vygotsky, U. Kuznetsov, M. Kotsubynska, T. Boiko. On basis of the analysis of a certain amount of V. Stefanyk's novels the existentiality as the system of author's type of thinking with his own way of images' and persons' creating as well as of usage of artistic details is analysed. On the base of analysis of the dialogs, monologs, pseudo dialogs, leitmotifs, retrospections, personages' inner speaking the study the spiritual multiplicity of Ukrainian under special Focus was done. Through the comprehension of the problems of man's existence sense, condemnation, death, despair, absurd, loneliness, pain, fear it is proven that Ukrainian literature could be analysed in the focus of subjectivity of the human being.

Keywords: Modernism, Existentiality, Spirituality, Dialogue, Monologue, Inner Dialogue, Leitmotif, Artistic Detail, Image.

У літературі доби модернізму навколо проблем особистості з її почуттями, внутрішніми драмами, специфічним буттям, особливим мікросвітом формувалися центральні теми, які до сьогоднішнього дня не втратили актуальності. Екзистенційність як система мислення митців кінця XIX – початку XX століття реалізувалася на рівні творення образів персонажів, їхнього мовлення, мислення, де екзистенційні мотиви стали своєрідним живильним імпульсом модернізму.

Один із наймайстерніших новелістів, Василь Стефаник, інтуїтивно відчуваючи дух доби, писав у річищі екзистенціалізму. Сьогодні, коли знято ідеологічні кліше, твори майстра слова легко піддаються екзистенціальній інтерпретації. Автор засобами внутрішнього мовлення персонажів, використанням речових деталей зобразив суперечливий духовний світ звичайних людей: батька, що топить доньку («Новина»); митця, котрий втратив сенс буття через пиятику («Майстер»); жінки-страдниці, для якої Україна понад усе («Марія»); старого чоловіка, який свариться із болячками («Озимина»); хлопчика-сироти, що ще не усвідомив власної трагедії («Кленові листки»); бабусі, котра помирає сама-саміська у зачиненій хаті («Сама-саміська») та ін. Михайлина Коцюбинська зауважила, що окрім Стефаника, «в українській класичній прозі, мабуть, нема письменника з такою напругою загальнолюдського, з таким наближенням до глибинних засад людського існування: життя і смерть, злочин і кара, духовне становлення та її знелюднення, коріння й ґрунт, відповідальність за свої вчинки і покута» [4, с. 193]. Витоки такої творчої зосередженості очевидні: В. Стефаник був дуже вразливою людиною і «переживав болі інших, наче свої, чужі страждання сприймав, як свої власні» [1, с. 128]. Цим можемо пояснити трагічний ритм життя і творчості митця, про який писав Т. Бойко. Письменникові довелося перестраждати, пережити чимало потрясінь, смертей, що й відобразилося на його світогляді, а згодом – експресіоністичній манері письма, яка чимось близька до манери викладу Ф. Кафки. Юрій Кузнецов твердив: «Певна різкість, карбованість у деталях, монтажі картин властиві [...] творам Стефаника, що позначені трагедійною тональністю» [5, с. 223]. Завдяки такій різкості авторові вдалося досягнути глибин трагедійності буття. Митець екзистенціально осмислював проблему трагізму як невід'ємну частину особистісного життя у зрілі роки. Саме в той час на долю кожного індивіда припадає найбільше болю, туги, відчаю, нерозуміння в сім'ї, самотності, розлуки з дітьми. Новели «Виводили з села», «Стратився», «Марія» становлять низку картин, у яких розкривається людська екзистенція через відтворення трагічної атмосфери. Пейзажі підсилюють емоційно-трагічне звучання цих текстів. Особливого екзистенціального значення тут набувають паралелізми як провісники зла (хмара, схожа на голову). Новелістика митця шокує (як, наприклад, «Новина», «Стратився»), сприяє глибинному перетворенню свідомості читача. Автор, порушуючи теми сенсу людського буття, приреченості, смерті, відчаю, відчуженості, абсурду, самотності, болю, жаху, страху, дав можливість зрозуміти, що він належить до тих, хто скеровував українську словесну творчість у сферу суб'єктивності людського існування. Більше того – проза буковинського

новеліста переконливо довела, що українська література розвивається на рівні із європейською.

Митець зобразив своїх персонажів у межових ситуаціях, завдяки чому розкривав зболену від докорів сумління душу кожної людини. Художньому мисленню Стефаника характерна сповідальна манера, що тісно переплетено із філософією екзистенціалізму, для якої «сповідальність» є визначальною рисою. Манері Стефаника властиво зображати індивідуумів-мучеників із докорами сумління за колишні злі вчинки. Зокрема, у новелі «Гріх» («Вдова Марта давно хора») письменник показав глибоку пробуджену мораль старої вмираючої жінки, яка хотіла висповідатись передусім перед людьми, а потім перед Богом за скоєний коліс гріх – підпал села. Страх смерті, трансцендентності штовхає Марту до такого вибору. Стара жінка перед кончиною піднеслася до усвідомлення моральних підвалин людського існування: «О, то як сумління заговорить, то такі слова палючі в кожній жилці, що ті слова скалу розсиплють на дрібен порох. Найстрашніше то слово від сумління» [6, с. 232].

Подібна проблематика характерна і для новели «Палій», де завдяки прийому ретроспекції автор змалював глибокий трагізм Федора. Події теперішнього та минулого тісно переплетені у тексті, минуле постає як найбільше лихо: в дитинстві Федір утік із села, тому що не знаходив порозуміння з батьком, потім працював у пана, який знущався з нього, згодом одружився, але за роботою не відчув сімейного щастя. Трагедію приземленого життя людини видно зі спогаду про смерть дружини: «Люди, люди, я до неї ніколи слова не заговорив, я за роботов за ню забув та й за бесіду. Прости мені, Катеринко, приятелю мій добрий!» [6, с. 132]. Автор стверджував, що спілкування будує стосунки між людьми, сприяє розумінню, душевній гармонії. Час пройшов повз Федора, зруйнував його молодість, забрав дружину. Це стало переломним моментом життя: він зрозумів свою самотність та конечність. Розмови із собою розкривають переживання старого з приводу того, що донька стала покриткою, усвідомлення того, що робота була сенсом усього його життя, своєрідним забуттям. Такий екскурс у минуле розкриває і суть злочину Федора – підпалу стодоли пана Курочки – як вияв помсти за вкрадений час, за змарновану молодість. У творі прочитується й тема відповідальності за скоєні гріхи. Час муки знедоленого чоловіка розтягнутий, на схилі літ йому вдалося подолати страх шляхом самокаяття та усвідомлення несправжності прожитих років, де теперішнє і майбутнє – не лише нерозривні часові пласти існування, а згусток розпачу, відчаю та негативних емоцій.

Наскрізь екзистенціальною є новела «Скін», де прочитується абсурдність людського життя, бунт проти кончини, страх перед небуттям, приреченість людини, відповідальність за гріхи. До Леся прийшла смерть, передчуття якої є мукою. Він, як може, тримається за життя. Підсиленням цього мотиву є предметна деталь – каганець як мірило життя – гасне світло, гасне й людське життя. Людина існує доти, доки перебуваючи у часопросторі, може все роздивитись очима, тому, вмираючи, персонаж твору тримався каганця, «в'язався очима, держався і все мав страх, що повіки запруться, а він стрімголов у невидінний світ звалиться»

[6, с. 114]. У передсмертній агонії Лесева підсвідомість нагадує про скоєний гріх.

За словами С. К'еркегора: «Страх – це можливість свободи, тільки такий страх абсолютно випробовує силою віри, оскільки він поглинає все конечне і виявляє всю його оманливість» [3, с. 242]. Саме це почуття філософ вважав вирішальною причиною у зверненні людини до Бога і до духовності загалом. Згідно з його моральною діалектикою, тільки соціальної істоти, яка визнає власну провину і слабкість перед Богом, доступні істинні віра, праведність, мораль.

Новели «Виводили з села» та «Стратився» становлять диптих, у якому виявилась трагедія і внутрішнього світу батьків, і Всесвіту. Відхід селянських дітей на службу до австро-цісарської армії, їхня загибель формувала в батьків та односельців відчуття безповоротності, яке охоплювало внутрішнє буття і вояків, і рідних. У першому творі письменник зосередив особливу увагу на психологічному переживанні батька, яке висловлено такою фразою: «Тато вправ головою на віз і трясся, як лист» [6, с. 30]. Саме у мовчанні, акценті на жестах, порівнянні батька з листом виявляється трагізм чоловіка, розкриваються глибинні почуття любові до сина. Підсилюється моторошність ситуації вміло вкрапленим пейзажем: «Ліс перейшов голос мамин, ніс його у поля, клав на межі, аби знало, що як весна утвориться, то Миколай на нім вже не буде орати» [6, с. 31]. Останні слова дають ключ до розуміння туги і жалю батьків. Прочитується гайдегґерівська концепція – життя людини визначається як буття-до-смерті. Цю проблему порушено у творах «Самасаміська», «Осінь», «Святий вечір», «Ангел», «Діти», «Скін», «Озіміна», «Басараби».

Аналіз творів Василя Стефаника доводить, що «буття-до-смерті» – домінанта світовідчуття його персонажів, для яких кончина – єдиний вихід із страждань. Так вважала Митрова мати з новели «Осінь». Письменник, зобразивши предметний світ, показав убогість помешкання. Старенька мати відчуває свою зайвість, вважає життя важкою карою, тому просить: «Божечку, Божечку, найди мені смерті, най я так гірненько не валеюси!» [6, с. 62]. Виникає абсурдна ситуація, де словом вбивають – Митро ранив свою матір, кажучи: «...ліпше собі погадайте, чим я вас буду ховати? Чекаєте тої смерті, як каня дощу, [...] – а то все на мою голову» [6, с. 62]. Тут і син, і мати, і невістка однаково трагічно переживають власну темпоральність.

У новелі «Святий вечір» старенька жінка, відчуваючи свою зайвість та непотрібність, б'є головою до стіни. Так бабуся прагне позбавити дітей тягаря, яким стала для них, наблизивши кінець, скоротивши час власного існування на землі. Замкнутий простір – холодна хата – підсилює внутрішнє переживання старенькою часу, який видається їй безконечним, статичним. Бачачи страждання матері, син каже: «Коби хоть Бог змилювався та муки вам довгої не дав та й лежі гнилої, аби вас борзо спретав» [6, с. 93]. Єдиний вихід – смерть. Усвідомлення того, що вона приїде, полегшує страждання. Тут автор підкреслює, що люди вірять у буття за межею земного світу, що молитва – основа людського буття.

Приєм ретроспекції (спогад баби) – втілення основної екзистенціальної ідеї – людина відповідальна за власні вчинки, а найменша її слабкість чи потурання гріху руйнують її зсередини і ззовні. Так сталося зі старою жінкою, яка горе заливала горілкою. Через самокартання виявляється, що баба збагнула власну провину, усвідомила сенс життя. Відчуттям «буття-до-смерті» проиняте й існування діда з

новели В. Стефаника «Діти». З буркотіння старого зрозуміло, що він почувався непотрібним. Долю головний персонаж сприймає, як даність, а час, прожитий на землі, – як безповоротність: «чоловік мус свої три дні (тобто життя – Л. Н.) на місці коротати» [6, с. 98]. Звідси трактується сприйняття життя як миті. Старий живе у передчутті смерті, але не знає, коли настане його час. Про втрату сенсу життя, яке майнуло, як одна мить, згадує й баба Тимчиха із новели «Ангел»: «Старого лиш озми та закопай! Шкода тої ложки страви, що з'їст, та того кута печі, що залежит. Всім великий у очах, ніхто слова не заговорить, ци бісе, ци чорте. Таки не варт старому жити та й решта!» [6, с. 55]. Автор, використавши прийом внутрішнього монологу, показав самотню стару жінку, болі й жалі якої нікого не цікавлять, тому в баби єдина втіха – згадувати молодість і чекати скону. Часовість людського існування підкреслює художня деталь: ангел на портреті, який завжди статичний, а баба з того часу, як купила його, постаріла, і тепер єдина її мета – померти зі свічкою в руках.

Відчуває останні хвилини свого існування і дід із твору «Озіміна», який розуміє, що його перебування на землі обмежується часовими рамками. Це видно з монологу, що відтворений у формі псевдодіалогу: звертання-гримання до смерті є своєрідним запрошенням загибелі до себе.

Оповідання «Камінний хрест» – це один із найкращих творів про еміграцію. Автор майстерно передав екзистенційні переживання Івана Дідуха через розрив із землею, життя на якій було для нього найвищою суттю. Чоловік, заживо ставлячи собі хрест на рідній землі, ідентифікує свій від'їзд за кордон із смертю. Іван Дідух переживає внутрішній біль, не уявляє свого існування поза межами близького серця села, відчуває свою непотрібність на чужині. Трагізм селянина сягає апогею у словах: «Катерино, що ти собі, небого, у своїй голові гадаєш? Де ті покладу в могилу? Ци риба ті має з'їсти? Та тут поредні рибі нема що на один зуб узети. Аді!» [6, с. 76]. У мові персонажа передано страх перед невідомим. З абсурдною ситуацією стикається читач, коли перед ним розгортається прощальний танець, у якому Іван з дружиною притуплюють горе, а прощання з сусідами перед від'їздом набуває характеру похоронного голосіння, крику.

Василю Стефанику була близька і дитяча психологія, розкрити яку йому вдалося крізь низку надзвичайно драматичних творів. Аналіз «Кленових листків», «Катрусі», «Діточої пригоди» сприяє усвідомленню того, що дитячий світ – це особливий вимір, у якому екзистенційні проблеми не менш значущі, ніж в оточенні дорослих, проте ці труднощі сприймаються дітьми неусвідомлено. Василь Стефаник інтерпретував усвідомлення смерті дітьми, використовуючи різні образи та засоби, поглиблюючи в такий спосіб екзистенціальне звучання творів. Митець робив акцент на невідповідності дитячого розуміння смерті, що трансформувало різні типи моделі сприйняття, які в дітей завжди більш загострені, ніж у дорослих.

Маленькі індивіди починають усвідомлювати смерть як таку після п'яти років, внаслідок так званої соціалізації. Саме тоді починає розвиватися асоціативне мислення, яке виникає з набуттям соціального досвіду (дитина пережила смерть рідних чи близьких, побувала на похороні). Осмислення малюками життя як виходу за межі земного буття, звісно, інше, ніж у дорослих, але інколи воно набуває форм панічного страху перед невідомістю.

У новелі «Катруся» В. Стефаник зосередив особливу увагу на внутрішньому бутті хворої дівчинки, яка відчувала подих

смерті, свою зайвість та непотрібність. Інколи слова тата і мами звучать надто жорстоко: «Коби ті Бог хоть до осені додержев... ей, дівко, дівко, тото-с себе та й нас зневолила!» [6, с. 51]. Батько, не замислюючись, завдає психічної травми своїй дитині, раз-у-раз раниць дочку словами: «То, небого, нема що плакати, лиш таки, що правда! Ти собі вмреш і гадки не маєш, нібито не однаково в землі гнити? Яке сьогодні легке життє, то ліпше вмрети та не капарати цілий вік по чужім полі!» [6, с. 53]. Стефанику вдається протиставити образи батька та доньки – селянин очерствів, зневірився від безвихідної екзистенційної дійсності, а хвора дівчина ще тишить себе надією, що житиме, ще сама у собі знаходить сили, аби підбадьоритись, аби протистояти смерті: «Маю в Бозі надію, що підведуся, що ще весни не стратю. Зараз-таки найду собі роботу... Боже, Боже, найди мені лік!» [6, с. 52]. Але з тексту бачимо, що ліку не знайти, а трагізм посилюється постійним нагадуванням найближчих людей, що вона помере, хоч і намагається знайти вихід із межової ситуації. Прочитується основна ідея релігійного екзистенціалізму – дитина в надії покладається на Бога, а батьки-селяни звертаються до знахарів, тому й убивають у душі віру на одужання.

Як відомо, все, що людина сприймає в дитинстві, згодом впливає на її вчинки. Часто, намагаючись самовиразитися, неповнолітні індивіди обирають для себе роль дорослих, які їх оточують. Правда, не завжди наслідування чи імітація чужих дій відповідає реальному стану речей. Л. Виготський з цього приводу констатував: «Ігри дитини дуже часто є тільки відгомном того, що вона бачила та чула від дорослих [...]». Гра дитини є не звичайним спогадом про пережите, а творчим переосмисленням пережитих вражень, їх комбінуванням і побудовою з них нової реальності, яка відповідає запитам і захопленням самої дитини» [2, с. 7]. Промовистим прикладом є новела В. Стефаника «Пістунка», у сюжет якої вплетена гра дітей у похоронні голосіння, що загострює відчуття трагізму, розкриває дитячу психіку, відтворює стосунки дітей і батьків. Чоловік, повернувшись з війни, у розпачі наказав жінці вбити незаконнонароджене дитятко, а дівчинка Параска підслухала цю розмову батьків і розповіла її одноліткам. Діти обрали соціальні ролі дорослих, імітуючи похорон. Саме голосіння малюків, які виконувалися неусвідомлено, стали кульмінацією, що визначає трагедію людського існування. Дітлахи, можливо, знають, що конечність людського життя – невід'ємний елемент буття, але їхнє розуміння абсолютно умовне: є мрець, отже, потрібно голосити так, як це роблять старші. У цьому творі світ несформованих особистостей постає у формі забави, через полілог: «Малий Максим, якого гусари вже дуже інтересували, викинув свою дитину з подолка та почав докладно розглядати гусарську дитину. Він говорить: Це така дитина, як кожда, а твій тато якийсь дурний. / Але як тато гадає душити цю дитину? / А то штука таке мале душити? Задушить, та й поховають. / Ото твоя мама буде голосити, ай-ай! / Голосім, але самі дівчата! Хлопці мовчять, бо ви не голосите. / Дівчата голосять по звичаю жінок, вигін заливається похоронним співом» [6, с. 194]. Трагічне звучання твору посилює образ баби Дмитрихи: вона тверезо оцінює ситуацію та розуміє людську жорстокість. Тут слід звернути увагу й на взаємини батьків і дітей. Вони виконують роль незаперечного екзистенціального підґрунтя для моделювання картини світу у свідомості малюків.

Вершинний вияв нещастя в дитячому віці – це залишитися сиротою. Тоді загострюється відчуття непотрібності,

безпорадності, загубленості у світі, що змалечку виробляє тривогу за майбутнє і усвідомлення власної відповідальності за життя. У «Кленових листках» персонажі перебувають у межовій ситуації – між життям і смертю. Прочитується приреченість малих на злидні після кончини матері. Перед смертю жінка навчає улюбленого сина Семенка відповідальності за свою долю й долю рідних: «Як віростеш, аби-сте си межі собов дуже любили, дуже, дуже! Аби-с помагав їм, аби-с не давав кривдити» [6, с. 144]. У новелі представлено переживання жінки-матері за долю власних дітей, що є ознакою справжньої безумовної любові, яка – блаженство та спокій, яку не потрібно досягати чи заслуговувати (за Е. Фромом) [7, с. 131]. Таку любов трактує М. Гайдегґер як екзистенційну турботу. Це видно з маминих настанов, у яких трагізм досягає найвищого прояву. Жінка усвідомлює, що доживає останні хвилини на землі. Вона передбачає те, що буде в майбутньому з її сиротами. Діти ще не розуміють власної приреченості, хоча мати намагається дати їм життєві настанови.

Кульмінацією є діалог Семенка з найріднішою людиною: «Дєдя зсукали ще свічку та й казали, що якби-сте умирали, аби вам дати у руки і засвітити. Коли я не знаю, коли давати?...» [6, с. 145]. Прочитується абсолютне нерозуміння екзистенційної безвиході, яка в очах малого є буденною, а настанова батька є черговим завданням, яке він старанно виконує. Хлопчик навіть не усвідомлює, яка відповідальність впала на його плечі. Однак розуміння поступово приходить... Передсмертна пісенька матері про кленові листочки (які виступають деталлю-символом) є своєрідним передбаченням «захмареного» майбутнього сиріт. Листочки символізують дітей: кожен з них матиме власний життєвий шлях, по якому вони «розвіюються», розбіжаться хто куди без материнської опіки.

Наголос на невідповідності сприйняття дійсності двома осиротілими дітками загострює та підсилює трагізм у новелі «Діточа пригода». Василько у межовій ситуації, переживши смерть матері, залишившись у голоді, дуже швидко збагнув недовговічність усього сущого, але по-дитячому не проєктував це на власне життя. Його увага була прикута до іншого – до війни, яку він сприймає як захопливе видовище («Ти дивиси на войну, яка вона файна»).

Новела, написана у формі монологу, відтвореного як псевдодіалог. Такий письменницький прийом сприяє тому, аби читач «побачив світ» очима дитини та проїнявся від такого фрагментарного, дуже розгалуженого сприйняття, що прагне одразу охопити багато аспектів: «Видиш, Насте, куля брінькнула та й убила маму, а ти винна: чоги ти ревіла, як той жовнір хотів маму обіймити? Це тобі що вадило? Утікали-м, а куля свиснула... А тепер вже не будеш мати маму, підеш служити... Лягай борзо коло маму, бо зараз кулі будуть летіти. А чуй, як брінькають [...]. Та гармати аби-с не бояласи. Куля в неї така, як я, завелика, а колеса як млинські. Але ти нічого не знаєш, ти ще лиш ходити ледве знаєш, то я вмю брикати, як кінь [...]. Ліпше най тебе куля вб'є, бо я трафлю сам і дам знати, та вас обоє вуйко поховає. [...] Насте, бігме, буду бити, що я тобі дам їсти? Ти дивиси на войну, яка вона файна, а рано аж підємо до вуйка та будемо їсти борщ» [6, с. 192–193]. Останнє речення підкреслює трагізм ситуації, неадекватність сприйняття та гіркий екзистенційний досвід, який, можливо, дасть поштовх до стоїчності у характері. Василько ще не до кінця збагнув згубну силу війни, він не сприймає її як трагедію, а наголос на тому, що Настя не вміє говорити, вказує на те, що велика

відповідальність і за власне життя, і за життя сестрички впала на малою. Дитина відчуває неминучість долі та розуміє, що ніхто не може знати власного майбутнього, можна лише здогадуватися: «А може, куля вже і дедю убила на війні, а може, ще до ранку і мене вб'є, і Настю, та й би не було нікого, нікого» [6, с. 193]. Кривава боротьба змусила малою різко подорослішати і збагнути те, чого можна чекати на землі: неминучості смерті.

Несформована дитяча свідомість, яка породжує невідповідність сприйняття, – одна із найдраматичніших тем В. Стефаніка. Діти, як і дорослі, здатні переживати та відчувати, але їхнє сприйняття є значно загостренішим. Без урахування психологічних аспектів дитячої свідомості автор не зумів би так влучно моделювати внутрішні емоційні стани персонажів.

Бачимо, що Стефанік постає наслідувачем к'єркегорівської моделі світосприйняття: його естетика спрямована на розкриття глибинних порухів людської душі, нерідко гіперболізованих проявів підсвідомості, надламані психіки, надмірної душевної чутливості. Автор вдається до такої манери викладу, аби наблизити читача до проникнення у глибинні пласти буття, змусити його замислитися над власним життям, самому знайти відповіді на одвічні питання.

Проаналізувавши малу прозу Стефаніка, робимо висновок, що для нього центральним об'єктом рефлексій постає людина, її буття у світі, її почуття, переживання, ставлення до навколишнього середовища, прийняття або неприйняття тих чи інших форм існування. Здебільшого злидні, покинутість, самотність ставали причиною розчарувань персонажів, що призводило до загострення екзистенційного світосприйняття. Художня література уможливила глибше розуміння екзистенц-філософії.

1. Бойко Т. Трагічний ритм життя і творчості В. Стефаніка / Тарас Бойко // Основа. – 1994. – № 26 (4). – С. 116–129. 2. *Выготский Л. С.* Воображение и творчество в детском возрасте: психол. очерк / Лев Семенович Выготский. – [3-е изд.]. – М.: Просвещение, 1991. – 93 с. 3. *Кьеркегор С.* Страх и трепет / Сёрен Кьеркегор. – М.: Республика, 1993. – 383 с. 4. *Коцюбинська М. Х.* Мої обрії: в 2-х т. / Михайлина Хомівна Коцюбинська. – К.: Дух і Літера, 2004. – Т. 1. – 2004. – 336 с. 5. *Кузнецов Ю.* Импрессионизм в украинской прозе конца XIX – поч. XX ст.: проблемы эстетики и поэтики / Юрий Борисович Кузнецов. – К.: Зодіак – ЕКО, 1995. – 304 с. 6. *Стефанік В.* Моє слово: новели оповід., автобіогр. та критич. матеріали, витяги з листів: Для серед. та ст. шк. віку [упоряд., передм. та приміт. Л. С. Дем'янівської; обкл. В. І. Касіяна; іл. І. І. Литвина]. – 2-ге вид., доп. / Василь Стефанік. – К.: Веселка, 2000. – 319 с. – іл. (Шк. б-ка). 7. *Фромм Э.* Душа человека / Эрих Фромм. – М.: Республика, 1992. – 430 с.

УДК 821.521+ 821.922 + 821.161.1 В.Єрошенко

Юлія Патлань

Про «українське» у долі та творчості письменника Василя Єрошенка: до 125-ї річниці від дня народження

В. Я. Єрошенко (1890–1952) народився в українсько-російській родині у слободі Обухівка Старооскольського повіту Курської губернії на межових з Україною землях Слобожанщини. На його долю вплинули сліпота, захоплення есперантизмом, зацікавлення різноманітними національними культурами. Його книги опубліковані у Японії та Китаї японською мовою та есперанто, а також у перекладах китайською. У статті проаналізовано три варіанти «міфа про Єрошенка». Названо чинники, що вплинули на формування цього письменника: етнонаціональні особливості прикордоння, особистий «позанаціональний» вибір письменника-есперантиста, вплив традиції мандрівних сліпців-оповідачів.

Ключові слова: В. Я. Єрошенко, російський символізм, есперанто, міф, сказителство, сліпецька традиція, Україна, Слобожанщина, Росія, Японія

V. Eroshenko (1890–1952) was born in a mixed Russian-Ukrainian family in sloboda of Obukhovka, Stary Oskol uyezd, Kursk province, on east Slobozhanshchina, on the Ukrainian boarder. His life was affected by his blindness, his passion to Esperanto language and his interest to many national cultures. His books have been published in China and Japan in Esperanto and Japanese languages and in translation to Chinese. The article considers three variants of «Eroshenko's myth». The factors influenced the formation of this unique writer, including the ethno-national characteristics of borderland, his personal «anationalism» choice as Esperanto writer and the influence of tradition of blind wandering storytellers are analyzed.

Keywords: V. Eroshenko, Russian Symbolism, Esperanto, «Anationalism», Mith, Storytelling, Blind man tradition, Ukraine, Slobozhanshchina (Sloboda Ukraine), Russia, Japan.

В історії світової культури є малознаною постать письменника-символіста Василя Єрошенка, який писав японською мовою та есперанто. Збірки його творів було видано японською мовою у Токіо у 1921 та 1924 р., у Шанхаї мовою есперанто – 1923 р. У 1920-х роках тексти Єрошенка не раз публікували та перевидавали у Китаї. Переклади з японської мови виконав Лу Сін та письменники його кола, багато з яких були есперантистами.

У Японії, Тайланді, Бірмі, Індії, Китаї В. Я. Єрошенко мешкав у 1914–1923 роках, 1924 – у Західній Європі, далі повернувся до Радянського Союзу. Відтоді опублікував лише кілька статей та нарисів у журналах «Жизнь слепых» та «В ногу со зрячими» у Москві та в есперантистському журналі для незрячих у Стокгольмі (Швеція). Дослідження його життя і творчості в СРСР велися з 1958 р., а перша збірка творів російською у перекладах зі східних та екзотичних мов

побачила світ у Белгороді до 10-ї річниці смерті В. Я. Єрошенка [9]. Усі дослідження про Єрошенка за радянського часу ґрунтувалися на виданнях японського професора Такасуґі Ітіро (справжнє ім'я – Огава Горо, 1908–2008), а нині спираються на них хоча б частково.

Однією з головних проблем, є віднесення творчості Єрошенка до національних літератур, а відтак – і його самого до певного народу/нації. В СРСР, Японії та Китаї склалися й побутують різні міфи про нього. А після набуття Україною незалежності виникло й намагання зробити з письменника більш питомого й свідомого українця, ніж він був насправді.

Назвемо усталені визначення щодо Єрошенка, які, вважаємо, не зовсім відповідають дійсності. В СРСР це подання його як «радянського письменника», яким він ніколи не був. Насправді його читацька аудиторія – японські, китайські, європейські есперантисти, переважно незрячі,