

Квіти і коштовне каміння різноманітних відтінків творять у творах художника красу, недоступну у повсякденному житті. По суті, Вайльд таким чином підтверджує свої думки про взаємини мистецтва з дійсністю: «Art begins with abstract decoration, with purely imaginative and pleasurable work dealing with what is unreal and non-existent. <...> Art takes life as part of her rough material, recreates it, and refashions it in fresh forms, is absolutely indifferent to fact, invents, imagines, dreams, and keeps between herself and reality the impenetrable barrier of beautiful style, of decorative or ideal treatment» [8].

Тяга до декоративної сторони мистецтва вважається найважливішою рисою вайльдівського естетизму, але тут необхідно розрізнити два аспекти проблеми. З одного боку, Вайльд, дійсно, цікавився прикладним мистецтвом і так званою естетикою побуту, з іншого боку, і це набагато важливіше, він розробляв «декоративний стиль оповіді», в якому дуже важлива роль відводиться опису.

На підставі поданого матеріалу можна зробити такі висновки:

1) колір, що знаходить своє концентроване вираження у квітах і коштовному камінні, широко використовується О. Вайльдом в описах одягу, інтер'єру та пейзажу, тобто на першому рівні візуалізації, який виконує в художньому творі допоміжну функцію, відображаючи естетику автора і стаючи рушійною силою сюжету, що втілює в собі художню картину світу художника і епохи, і підводить реципієнта до сприйняття глибинного смислу всього художнього твору.

2) описове використання кольору прийнято вважати предметним, проте у О. Вайльда колір завжди корелює з емоційною гамою переживання і сприйняття, тобто використовується апертурно.

#### Список використаних джерел

1. Барт Р. S/Z. – М. : РИК Культура, Изд-во «Ad/Marginem», 1994. – 303 с.
2. Вежбицка А. Язык. Культура. Познание. – М.: Русские словари, 1996. – 416 с.
3. Люшер М. Цвет вашего характера / Пер. с англ. – М. : «Рипол классик», «Вече», 1997. – 240 с.
4. Платон. Собрание сочинений в 3-х томах / под общ. ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса. – Т. 1. – М. : Мысль, 1968. – 621 с.
5. Серов Н. В. Цвет как метафизическое обобщение // Перспективы метафизики: классическая и неклассическая метафизика на рубеже веков. Материалы межд. науч. конф. – Санкт-Петербург, 18-29 окт. 1997. – СПб, 1997. – С. 160-168.
6. Langer S. K. An Essay on Human Feeling. – New York: A. A. Knopf, 1967. – 211 p.
7. Wilde O. The Picture of Dorian Gray [Электронный ресурс] / O. Wilde. – Режим доступа: [http://fictionbook.ru/author/wilde\\_oscar/the\\_picture\\_of\\_dorian\\_gray/](http://fictionbook.ru/author/wilde_oscar/the_picture_of_dorian_gray/)
8. Wilde O. Intentions [Электронный ресурс] / O. Wilde. – Режим доступа: <http://www.gutenberg.org/dirs/etext97/ntntn10h.ht>

*Summary.* The artistic and aesthetic functions of colour in the O. Wilde's works are investigated in the article. Subject-coloristic descriptions are interpreted as the first level of visualization in Wilde's fiction that expresses the author's intention of creating the artistic picture of the world.

**Keywords:** visualization, colour, aperture, chromatic, worldview, symbol, description.

УДК 821.161.2-2.09

М.Г. Кудрявцев

## ТРАГЕДИЯ МИКОЛИ РУДЕНКА «НА ДНІ МОРСЬКОМУ»: АНТИТОТАЛІТАРНИЙ ДИСКУРС

У статті висвітлюється проблематика та літературно-мистецька доля забороненої в ідеократичні часи трагедії Миколи Руденка «На дні морському», котра розглядається в історико-літературному контексті проблеми почуття та обов'язку.

**Ключові слова:** трагедія, конфлікт, почуття, обов'язок, ідея, дискримінація, фатальність, відступництво.

Чи були в українській драматургії 1950-1980 рр. трагедії, що по-новому, правдиво зображували великі людські пристрасті, складні трагічні конфлікти, де б нетрадиційно осмислювались поняття вірності й зради, почуття й обов'язку, морального падіння й стійкості, відступництва і каюття? Чи існував драматичний твір, у якому з позицій загальнолюдської правди, а не ідеологічної

доктрини зображувалась суворо дійсність сталінської репресивної системи, котра породжувала у народу сумніви в казарменому соціалізмі, а то й протест проти нього, що, на жаль, у роки війни з гітлеризмом виявлявся у відступництві та зраді?

Такою драматичною оповіддю є п'єса Миколи Руденка *“На дні морському”*, написана понад три десятиліття тому і поставлена у 1962 році Київським академічним театром ім.І.Франка. Народна актриса СРСР Наталя Ужвій, виконуючи головну роль, “вклала всю свою зболілу душу й подиву гідну майстерність, аби створити образ Оксани Лугової – однієї з мільйонів жертв карної машини тридцятих років” [3, 58].

П'єса, втім, була заборонена як ворожа й шкідлива, що нібито перекреслювала історичні завоювання нашого народу в роки п'ятирічок і Великої Вітчизняної війни [див.: 7, 211]. Певний час критики ще наважувалися розглядати її в літературному контексті, але оцінювали твір з позицій догідливості тогочасній ідеологічній машині [див.: 2, 185-186].

А незабаром і на всі твори Руденка, як “відступника”, дисидента, було накладено “вето”. За участь у правозахисному русі письменник-громадянин був надовго вилучений з літератури, пройшовши при цьому брежнєвські табори 70-80-х років [див.: 5, 6]. Тільки тепер, по вимушеній еміграції, Микола Данилович Руденко повертається до читача. І першим твором, що гідно репрезентує автора після довгої перерви, стала трагедія *“На дні морському”*, написана тоді, коли, намагаючись демократизуватись під впливом теплих вітрів 60-х, суспільство все ж не дозріло до сприйняття не скутої соцреалістичними догмами правди.

Символічною є сама назва п'єси. Розкішні наддніпрянські простори, де відбувається дія твору, незабаром стануть “дном морським”: їх затопить вода штучного моря, поховавши пам'ять народу про трагічне минуле, про страшні суспільні катаклізми 30-40-х років. Залле новостворене море й останню церковну дзвіницю: репресивна машина методично й цілеспрямовано ліквідувала в часи культівської сваволі храми та собори, руйнуючи духовність не одного покоління.

“Кажуть, у нас гарна церква була. Як задзвонить – аж поза лиманами люди шапки знімають та хрестяться. Так матуся розповідали” [4, 61], – говорить дівчина з прологу.

На дні морському має опинитись і могила Миколи Лугового, що загинув від пострілу рідної матері. Так, саме вона, Оксана Лугова, півтора десятка років тому, керуючись почуттям партійного та громадського обов'язку, пустила кулю у свого сина, що поза власною волею опинився серед гітлерівців. І всі ці роки карається материнське серце, жінка піддає сумніву моральність свого вчинку, усвідомлюючи його не тільки як особисте горе, а й як трагедію покоління, що потонули у вирі соціальних ексцесів, відчаю і духовної кризи.

“Здається, світ перевернувся. Не такий він, Іване, як ми дітям нашим пояснювали” [4, 61], – з боєм говорить Лугова старому чекістові Зачепилу – одному з непрямих винуватців її горя.

Якщо в пролозі та епілозі драми постають картини кінця 50-х, то перша дія твору переносить нас у страшний 37-й рік. Складні, напружені драматичні колізії морального, соціального, психологічного планів розвиваються стрімко, у сконденсованій дії чітко окреслюються персонажі твору, виявляється непересічність його проблематики.

Вихований на революційних традиціях, маючи за взірць загиблого в громадянську батька, самовіддану революціонерку-матір, юний Микола Луговий рветься до Іспанії, йому не до сентиментів Юлі – першого, не усвідомленого ще кохання (“Коли гримлять гармати – квіти не пахнуть” [4, 62]). А в цей час провокатор НКВС Рябоконт уже перегортає знайдені “заборонені” книжки як майбутній речовий доказ проти “ворога народу” Оксани Лугової.

Душа жінки протестує проти атмосфери недовіри й підозри, які роблять вчорашніх революціонерів заложниками репресивної системи і, в кращому разі, заляканими спостерігачами злочинних акцій:

“Це мучить мене, тяжко мучить. Ходити по власній землі, озираючись... Наче вона не твоя. Наче ми не за неї кров проливали...” [4, 64].

Пов'язавши долю з революцією ще в юні роки (кулеметна тачанка була коліскою навіть для її сина), щиро вірячи в комуністичну ідею, Лугова, вражена арештами бойових друзів, знаходить мужність виступити на захист Голованя, звинувачуваного в троцькізмі. Після цього жертвою новоявлених опричників є вже сама Оксана. Заарештована за сфабрикованими доказами (зберігання старих “контрреволюційних” книжок), жінка і за моральних та фізичних тортур зберігає гідність та людську честь:

“А над душею ви не владні. Мефістофель, даруйте із вас не вийшов” [4, 68], – каже вона слідчому. Такою ж постає Оксана і в конфлікті з гітлерівцем Венцелем, який, звільняючи “ворогів народу” зі сталінської в'язниці, намагається використати ображених і кривджених комуністичним режимом людей для служби рейху:

“Чого ви від мене хочете? Щоб я читала політграмоту есесівцям? О, ні! Даруйте” [4, 74].

Колізії: Оксана – Замогильний, Венцель – Оксана – визначають одну з головних проблем (до речі, широко представлену в багатьох творах радянської літератури 60-х: у романах “Лю-

дина і зброя” О.Гончара, “Живі і мертві” К.Симонова, “Вир” Г.Тютюнника, “Люди не ангели” І.Стаднюка, в поемі “Політ крізь бурю” М.Бажана, у п’єсах “На Івана Купала” та “Правда і кривда” М.Стельмаха, “Горлиця”, “Планета Сперанта” О.Коломійця та ін.): аморальна культівська сваволя не могла вбити совість, почуття патріотизму у справжньої людини-громадянина. Оксана Лугова, що і в сталінській тюрмі була членом підпільного комітету комуністів (серед них і українські комуністи-боротьбисти), своєю вищістю над особистими образами вражала навіть гестапівця.

У зверненні Лугової до побратимів звучить відповідь і есесівцю Венцелю, й енкаведистським катам:

“Підлі нікчеми хотіли посварити нас із власним народом. Але ж народ... Хіба він винен перед нами? Погляньте на українську землю. Вже й сліз у неї немає, щоб плакати. Ми мусимо визволити її від нелюдів. І ми це зробимо!” [4, 77].

Головний конфлікт, що визначає трагедійність твору, – це фатальна сутічка Оксани та її сина Миколи. Проблема почуття й обов’язку, традиційна у творах з трагічними колізіями: чи то класичний роман “Хіба ревуть воли, як ясла повні?” Панаса Мирного або драма “Оборона Буші” М.Старицького, чи то твори радянського часу – повість “Сорок перший” Б.Лавреньова, п’єси “Патетична соната” М.Куліша, “Вагрова ніч” Л.Первомайського та ін.

Пріоритет суспільних інтересів над особистими часто був одним із головних рушіїв трагедійних конфліктів у численних творах радянської літератури. Конфлікти ці висвітлювались в ідейно-політичному спектрі доби на вимогу соцреалізму. Скажімо, Микола Воркалюк із драми Я.Галана “Любов на світанні”, стріляючи у власного сина-відступника, знаходив не тільки моральне виправдання у людей – він сам пишався своїм вчинком: “Я лише одного боюся: щоб він не втік. Я міг не влучити, Семене...” [1, 395].

Такою бачила свого часу критика і Оксану Лугову, зазначаючи:

“І за найбільш несприятливих життєвих умов вони (Оксана і Зачепило – М.К.) зберегли свою ленінську стійкість і відданість, свою непоборну мужність комуніста, свої ідейні, політичні переконання” [7, 185].

Так, революційний фанатизм, класова ідейна нетерпимість, нещадність до ворога, хоч би й близької людини (М.Хвильовий осудив такі явища ще в 20-х у новелах “Я” (“Романтика”), “Мати”), не тільки виправдовувались, а й возвеличувались. Властиве це й фольклорним та класичним літературним творам: близькі друзі вбивають зрадника Саву Чалого (пісня “Був у Січі старий козак”, трагедія І.Карпенка-Карого “Сава Чалий”), гоголівський Тарас Бульба смертю карає сина Андрія, благословляє покару синові-боягузу горда горянка-мати (поема “Утікач” Лермонтова).

Вбивство Оксаною Луговою сина Миколи (п’єса “На дні морському”) ніби теж морально виправдовується: народна, загальнолюдська правда стоїть і понад священну материнську любов. Однак Оксана все життя карається власним вчинком (“Сниться він мені... Майже щоночі. Вчора наснився малим школярем... Павло був такий щасливий, що народився син. Тяжко він помирав мій Павло. Груді пробиті навиліт. Шепотів перед смертю:

“Живи для нього, Оксано” А я – рукою власною” [4, 61].

Неоднозначне ставляться до матері-синовбивці й люди:

– Через те й страшно... Щоб сина власного...

– В неї, мабуть, не серце в грудях) цеглини шмат.

– ...Це в неї серця немає? В кого ж тоді воно є?

Не на сина руку підняла – на зрадника” [4, 60].

Палко люблячи сина, Оксана хотіла бачити його патріотом, схожим на батька. Схвильована зустріччю з ним після довгої розлуки, жінка й не помітила зразу на синові німецької уніформи. Але, усвідомивши нарешті його зраду, не відмовляється від рідної дитини, по-материнському вимагає від Миколи каяття і спокути:

“Сину мій! Ти ще не встиг звалитися у прірву. Ти тільки ногу підняв над нею... Вернись! Іди назад, до своїх. Ти сміливий і дужий. Ти проб’єшся... Дай мені померти з чистою совістю” [4, 75].

Від прохання Миколи розповісти жахливу правду про тридцять сьомий рік у фашистській газеті Оксана відмовляється тому, що за неї “хапаються криваві руки фашистів” [4, 75], хоч і впевнена: настане час і для цієї правди. Постріл у сина, коли той привів карателів-есесівців до партизанів, – це її свідомий вибір. Цей трагедійний епізод переданий із вражаючою силою:

“Оксана (вихоплює парабелюм). Не смій. Чуєш? Не смій, негіднику...

Микола не чує її. Ще сота доля секунди – й німецька граната полетить на Зачепила та на його бойових друзів. Хмілько цілиться в Миколу, але не встигає вистрелити – перша стріляє Оксана. Парабелюм випадає її з рук, а Микола, похитуючись, падає на той самий горбик, де в пролозі ми бачили могилу. Продовжуючи бій з німцями, повз неї пробігають Хмілько, Зачепило, кілька партизанів.

Оксана хитається – ось-ось упаде.

Оксана. Що я наробила? (З божевільними очима, рвучи на собі волосся. Оксана ступає кілька кроків до глядача – і падає на труп сина)” [4, 83].

Що ж, якщо брати, до уваги всю складність і драматизм подій і ситуацій у п'єсі, авторський акцент на внутрішніх і зовнішніх колізіях, моральних принципах героїв, сцена синовбивства є достатньо вмотивованою. Тому не можна погодитися з думкою Й.Кисельова, “що така трагічна акція, як синовбивство, повинна бути добре психологічно підготовлена, а не відбуватися зненацька, наче грім з ясного неба” [7, 186]. Цілком умотивовано й те, що жінка каратиме себе все життя, усвідомлюючи, що їхнє з сином нещастя – це трагедія цілого покоління “коліщаток і гвинтиків” нещадної системи казарменого соціалізму:

“Хто моєю рукою в тебе цілився? Кажуть, це не вона своїх дітей нищила. Не вона, кажуть. А хто ж тоді, хто? Де віднайти винних? ... Я питаю: що для чого існує – система для людей чи люди для системи?” [4, 83].

Новим і нетрадиційним є образ відступника Миколи. Не боягузливим егоїстом чи користолюбцем (як, скажімо, Анатолій із п'єси І.Рачади “Суд матері” чи Олег Римар із роману П.Автомонава “Коли розлучаються двоє”) змальований Микола Луговий. Не схожий він і на честолюбивого Семка Пугача з “Партизанської іскри” О.Гончара. Оксанин син-відступник є великою мірою жертва сталінського Молоху казарменого соціалізму. Ще одна “натяжка” критика 60-х – щодо неприйнятності в п'єсі філософсько-етичної концепції і зокрема всього, пов'язаного з образом сина Лугової: “З перебігу подій і, власне кажучи, з самого тексту виникає, ніби зрада Миколою Батьківщини обумовлена несправедливостями, яких у свій час зазнав юнак. Може, й так... І все ж чи варто шукати виправдання зради, чи правильно пояснювати зраду ошуканством, а не ідейно-політичним відступництвом?” [7, 185].

Та ж автор не виправдовує зради Миколи, не ідеалізує його, намагаючись не тільки осудити свого персонажа, а й зрозуміти його трагедію, осмислити проблему відступництва підданих більшовицьким репресіям наших співвітчизників – проблему, яка раніше трактувалась у літературі “соціалістичного реалізму” спрощено і однобоко.

Слід нагадати, що навіть у написаному ще в 50-х роках романі “Вітер в обличчя” М.Руденко вивів образ Івана Миколайовича Солода-Загреби – людини складної, навіть трагічної долі, що, ставши відщепенцем і шкідником вимушено, під тиском умов і обставин, приходять врешті-решт до фатального кінця, з жалем усвідомлюючи марноту свого життя, власну моральну спустошеність і духовну порожнечу. Вже тут автор намагався зрозуміти героя і навіть поспівчувати тому, чий вчинки, як “куркульського сина”, були запрограмовані системою, недовір'ям і переслідуванням. Подібне бачимо і з Северином Джмеликом з роману Г.Тютюнника “Вир”: ставши прислужником фашистів з метою поквитатися з радянською владою, герой, однак, ненавидить і своїх нових хазяїв, часто суперечливий у діях і вчинках.

Микола Луговий із п'єси М.Руденка, вихований у душі комуністичних ідеалів, мріяв зі шкільної парти про незвичайний подвиг, готував себе свідомо до майбутніх боїв з фашистами. Однак розумний і мислячий юнак (цьому сприяли, мабуть, і оті приховані старі книжки) усе ж сумнівається у справедливості вибраного старшим поколінням шляху, в гуманізмі соціальних перетворень, у доцільності експериментів над народом:

“... експеримент епохи... А справжні люди... Вони прийдуть потім. І треба, щоб це сталося якомога швидше” [4, 63].

Не випадково вразливий ідеаліст кидається з шаблею на чекістів, котрі прийшли заарештувати його матір.

Однак не тільки жорстокість репресивної системи, постійна дискримінація (син “ворога народу”) призвели молоду людину до моральної кризи. Цьому сприяли й деякі риси характеру хлопця: надмірна вразливість, гарячковість, нетерпимість, наївна довірливість – вони й визначили подальшу долю Миколи. Трагедія юнака художньо вмотивована минулим, стверджується в п'єсі, – і в цьому насамперед, винна антилюдяна сталінська епоха “коліщаток і гвинтиків”.

Носієм антигуманних чинників каральної культівської машини у п'єсі М.Руденка виступає беріївський кат “вищого рангу” Замогильний – безпосереднє й закономірне породження тоталітарної системи. Політичний фанатизм і підозріливість, патологічна жорстокість, катівське блюзнірство й цинізм, темне авантюрне минуле боягуза-самостріла, віроломність і підступність, моральна розпуста і нищість – ось далеко не все, що визначає сутність генерала-беріївця.

Характерно, що між енкаведистом Замогильним і гестапівцем Венцелем багато спільного, хіба що першому властиві більше злоба й фанатизм, другий же відзначається насамперед хитрістю й лицемірством. Перетворення коханки Замогильного Зіни в наложницю Венцеля є якоюсь мірою символічним і несе певний підтекст, підкреслюючи моральну й духовну спорідненість сталінізму та гітлеризму. Не дивно, що партизанський командир Зачепило кидає вслід Замогильному:

“Свастику б вам на рукави, а не революційний меч!” [4, 81].

Безпосередні виконавці злочинів культівської репресивної системи нерідко зустрічались у літературі періоду суспільного пробудження 60-х: одні з них карикатурні й умовно-абстрактні (Чорноволенко з “Правди і кривди” М.Стельмаха), інші – недалекі фанатики (майори Ожогін і Бодростін з роману Ю.Германа “Я відповідаю за все”); образ генерала-беріївця Замогильний – своєрідний, це життєво переконливий тип сталінського ката, влучно конкретизованого у багатьох “вгадуваних” вчинках, почуттях, переконаннях, прагненнях.

Втім, можна закинути авторові п’єси брак глибинного психологізму в змалюванні полковника Зачепила (Старого) та лейтенанта Хмілька – чекістів “гуманних”, які все одно залишались, як ми розуміємо, непрямими винуватцями й виконавцями злочинів сталінщини. Запам’ятовуються епізодичні образи політ’язнів сталінської тюрми – комуністів-боротьбистів.

Мерзенна тоталітарна атмосфера з її доносами, стеженням, провокаціями майстерно втілена автором п’єси в образі таємного агента НКВС-КДБ Рябоколя.

Безперечно, трагедія “На дні морському” не є вільною від недосконалостей: як-не-як, поет і прозаїк М.Руденко дебютував у новому для нього жанрі. Та головним художнім здобутком трагедії “На дні морському” стала неабияка гострота конфлікту, пристрасність боротьби, незвичайність і фатальність ситуацій, що є, власне, визначальними рисами даного жанру.

Репресований свого часу, твір цей був, безперечно, новим і неординарним явищем в українській драматургії 1960-1980-х років, являючи й сьогодні не лише історико-літературний інтерес.

#### Список використаних джерел

1. Галан Я. Драматичні твори / Я. О. Галан; вступ., упоряд., приміт. Б.С.Буряк, рец. І. І. Дорошенко. – Львів : Каменяр, 1981. – 415 с.
2. Кисельов Й. М. Герой і час: літературно-критичні нариси про сучасну українську драматургію / Й.М.Кисельов. – К. : Радянський письменник, 1969. – 239 с.
3. Руденко М. До читачів журналу “Київ” / М. Руденко // Київ. – 1990. – №11. – С. 58
4. Руденко М. На дні морському / М.Руденко // Київ. – 1990. – №11. – С. 59-84.
5. Слабошпицький М. Таке довге повернення / М. Слабошпицький // Літ.Україна. – 1990. – 20 груд. [див.: 5, 6]
6. Слабошпицький М. Та є ще Бог... І є ще Україна / М. Слабошпицький // Укр. мова і література в школі. – 1990. – №12. – С.65-74.
7. Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру. [Ред. М. Йосипенко] – К.: Мистецтво, 1970. – 267 с.

*Summary. Problematics, literary and artistic destiny of forbidden in ideocracy times tragedy “On the Seabed” by Mykhola Rudenko are investigated in the article. The tragedy is considered in historical and literary context of problem of feeling and duty.*

*Key words: tragedy, conflict, feeling, duty, idea, discrimination, fatality, renegation.*

УДК 821.111.091

Т.О. Левицька

## РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ІМІДЖУ «ЧУЖОГО» В СВІТОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ: ІСТОРИЧНА РЕТРОСПЕКТИВА

У статті досліджується репрезентація іміджу «чужого» у світовому літературному процесі, починаючи з Біблії і закінчуючи творами Вальтера Скотта. Проаналізувавши іміджі «чужого» у літературних творах різних епох, автор зупиняється на досягненнях сучасної імагології. У статті подана періодизація репрезентації іміджу «чужого» в історичній ретроспективі.

**Ключові слова:** імагологія, «чужий», «свій», національний імідж, релігійний імідж, компаративна методологія, Вальтер Скотт.

З огляду на посилення у сучасному світі діалогічних тенденцій, комунікативно-рецептивні аспекти дедалі більше цікавлять дослідників-літературознавців. Особливо зростає актуальність імагологічних досліджень наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст., саме у час глобалізації суспіль-