

3. *Потапенко С.* Інтертекстуальність та її фольклористичні обрії / *С. Потапенко* // Слово і Час. – 2009. – № 11. – С. 55.
4. *Росовецький С.* Український фольклор у теоретичному висвітленні: посібник для університетів / *С. Росовецький*. – К., 2005. – Частина 1: Теорія фольклору. – 232 с.

#### Аннотация

В статье идет речь об интертекстуальных взаимодействиях заимствованного и авторского слова, которые воплощаются на примере повести И. Микитенко «Братья» и анализируются сквозь призму фольклорных, интернациональных и библейских аллюзий. Представляется структурно тематическая обусловленность повести в контексте соцреалистической литературы, очерчивается ведущая концепция – смычка города и села, которая проецируется на способ мышления того времени.

*Ключевые слова:* интертекст, авторское слово, фольклор, цитата, аллюзия.

#### Summary

The article describes the interaction of intertextual borrowings and copyright words, that is embodied on the example of I. Mykytenko's story „Brothers” and is analyzed through the prism of folklore, international and biblical allusions. It is represented a structural-contextual conditionality in the novel, in a context of social realism literature, describes the leading concept – the conflict of cities and villages, that immanently hints on a way of thinking of that era.

*Key words:* intertekst, author word, folk-lore, quotation, alyuziya.

**УДК 821.161.2.09**

**Валентина ШКОЛА**, к. філол. н., доц.  
Бердянського державного педагогічного університету

### **САКРАЛЬНЕ Й ПРОФАННЕ У ДРАМІ М. КУЛІША “ПАТЕТИЧНА СОНАТА”**

Автором розглядається проблема сакрального й секулярного, виражена у творі українського драматурга 20-х років ХХ століття.

*Ключові слова:* сакральне, профанне, драма.

Творчість М. Куліша викликає зацікавленість дослідників української драматургії (Н. Кузякіної, Л. Танюка, Т. Свербілової, І. Михайлина, Я. Голобородька, Н. Корнієнко, Ю. Шереха, Л. Залеської-Онишкевич, М.Ласло-Куцюк та інших). У полі їхніх інтересів була і „Патетична соната” (1929). Л. Танюк назвав цю драму авторською сповіддю [8, с. 20], Г.Семенюк зауважив, що „Патетична соната” продовжила започатковані „Народним Малахаєм” та „Миною Мазайлом” теми історичної долі України, її національного відродження [7, с. 70], В. Працьовитий відзначив, що у цьому творі драматург відтворив трагедію

національної еліти у визвольних змаганнях 1917-1921 років [5, с. 235]. Увага літературознавців спрямовувалася переважно на аналіз нестандартної форми „Патетичної сонати”, на з’ясування функціонального навантаження суміжних видів мистецтва, наявних в художній тканині твору. Виявляючи дискурс трагічного, дослідники вдавалися до змішання різних дискурсів: естетичного, політичного, релігійного [4, с. 106]. Критикою було відзначено, що в „Патетичній сонаті” „трагікомічне переходить зі сфери драматичної дії до характерології” [6, с. 299]. Головним героям твору – Ількові й Марині – слушно ставили на карб “їхню трагічну сліпоту власного гріха, помилку розсудку” [1, с. 213].

Мета нашої розвідки – розглянути образну систему драми з точки зору виявлення у ній сакральних і профанних елементів. Завдання – висвітлити образи головних персонажів твору – Ілька та Марини, прослідкувати етапи кардинальної зміни моделей їхньої поведінки.

Він – поет-мрійник, „горищаний відлюдник” [3, с. 187] нагадує зачиненого у комірці Малахія Стаканчика. І теж, подібно до Малахія, покладав на себе великі функції, бачачи свою місію в тому, щоб „бути за зведеника між небом і землею, між натовпом та ідеалом, між нацією та її майбутнім” [3, с. 252]. Ілько переконаний в тому, що прийдешне – „всесвітня соціальна весна” настане не в результаті його виборювання, а шляхом реалізації своєї рідної “реформи людини”: „як Петраркою стане той, хто сьогодні б’є жінку” [3, 180].

Його мрії на майбутнє пов’язані з голубоокою сусідкою Мариною Ступай, піаністкою. У дихотомії „особистісне – суспільне” віддає перевагу першому елементу: “...легше, мабуть, вчинити аж три революції зразу, ніж, скажімо, відкритися дівчині вперше, що любиш...” [3, 193]. Любов, а не боротьба (революція) лежить в основі його ієрархії цінностей. Цим обумовлена переконання Ілька в тому, що “прапор вільного труда”, для якого “полощеться в крові прапор боротьби”, підніметься лише тоді, “як над світом замає прапор вічної любові” [3, 180]. Маючи такі переконання, він не сприймає звинувачення у зраді за бездіяльність у революційних подіях [3, 193].

Те, що дівчина віддала перевагу іншому, не змінило його побожного ставлення до неї. Думки про Марину наповнюють його душу музикою. Та юнак не пройшов випробовування стражданням – відмова коханої спричинилася до його „сходження з небес”. Ілька починають цікавити не лише вічні проблеми, а й події сьогодення. Співчуваючи пораненому другу, він спускається з горища (за трирівневою містеріальною структурою – на землю) і наближається до гурту більшовиків-підпільників. Соціально Ілько відповідає їхнім критеріям – син пастуха, але національно – чужинець, якого, залучаючи до свого табору, все ж

відділяють від решти: „до них пристануть, мабуть, і ваші українці” [3, с. 192].

Поступовий відхід юнака від національних уподобань і засвоєння ним інтернаціональних поглядів засвідчив перший діалог Ілька й Марини. У ньому тоді ще живим був Поет і на питання „Невже, скажіть, вам чужа найрідніша і свята ідея національного визволення?” – він відповідав: “Я за, але...” [3, с. 219]. Дівчина, якій було під силу зупинити цей процес національного відступництва, не зрозуміла його загрози, не використала можливості повернути Українця коханого, друга, помічника. У цьому й полягає її трагічна помилка. Ю.Шерех провину Марини вбачає в іншій площині – в тому, що вона, відкинувши гуманізм, зневажила силу людського почуття [9].

Дівчина, нехтуючи особистісним, використовує юнака (як і його суперника) як засіб – звертається з проханням, виконання якого робило Ілька відступником (цей вчинок був ніби фатально призначений Ількові: зрадником його невинного називав друг Лука, зрадником почував себе у марені, коли здавалося, що покинув варту). Нову його роль підкреслено прямою паралеллю з образом апостола Петра, який зрікався свого вчителя.

Ілько виконав прохання коханої, але зрада своїм партнерам вбила у ньому Поета, що відобразилося у ставленні юнака до дівчини – вона втратила ореол святості. Це засвідчила їхня зустріч, яка виявилася для нього прозаїчною: „На одну мить ми спиняємось, скидаємось очима і розходимось” [3, с. 237]. Інші емоції викликав у Ілька її образ раніше: „...у крові вибухає музика (з „Патетичної”), колихають заграви-акорди” [3, с. 218]. Колись навіть ім'я дівчини було для закоханого майже табуїтованим. Він подумки побожно звертався до коханої: „вона” [3, с. 175], „В о н а” [3, с. 183], „в о н а” [3, с. 191]. Тепер же Ілько почав сприймати Марину як звичайну дівчину – десакралізація образу паралельно підкреслюється реплікою суперниці-Зіньки: „Мрія! Я думала, яка? А вона в панталонах і в юбці, як і всяка” [3, с. 237]. Цей вчинок змінив життя Ілька, зумовив кардинальну зміну його поглядів, відмову від мрій і входження у буденний ритм життя.

У Марини стала система цінностей – з панівною ідеєю державної незалежності України. Прагнучи її наближення, дівчина виступає в ролі своєрідного жреця, залучаючи до свого табору новонавернених. Та і сама має пройти випробування на готовність бути ініціантом. Спокусою для неї стало кохання: отримавши лист-освідчення, дівчина вагається з відповіддю. Будучи розірваною між почуттями і обов'язком. Тричі заперечуючи сама собі, вона, врешті-решт, здається: „Ні!.. Цього не напишу, бо це вже од програми. Хай буде од душі. /.../ Ні! Краще од програми! /.../ Ні, хай буде од душі!..” [3, с. 187].

Марина обирає почуття, погоджуючись на підготовлену коханим роль „дівчини самотньої”, яка чекає на „юнака, що мчить конем степами, шукає країни вічного кохання” [3, с. 179]. І коли вже прийнято рішення, з’являється нова спокуса, яку вона прийняла за чарівного помічника. Перед Мариною відкривається можливість іншої ролі – рятівниці нації. Процес вибору між „душею” і „програмою” розпочинається знову (подано через ремарку: „Крок вперед, крок назад” [3, с. 188]) і завершується на користь останньої: „Поет, можливо, завоює твою душу, цілий світ, але жодного кілометра території, моя Жанно Д’Арк...(Вертається)” [3, с. 188].

Зміна імені обумовлює зміну поведінки, вона, як і національна французька героїня, своє покликання бачить у порятунку батьківщини. Дії Марини кардинально різняться від цінностей Ілька: дівчина зважується, продавши себе (цим вона подібна до сусідки-повії Зіньки), отримати дієвого помічника – військового офіцера росіянина Андрія Пероцького. Тому до обранця вона промовляє лише „од програми” [3, с. 187].

Він є не мрійником, як Ілько, а бійцем, якому під силу реалізувати її програму: він формує загони вільного козацтва, вона – організацію Золота Булава. Українські реалії надають нове ім’я вітчизняній Жанні Д’Арк – Чайка. Та воїн-росіянин реалізовував свою програму, яка зруйнувала сподівання Марини на виборення державної незалежності за допомогою чужинців. Дівчина переконалася, що імперським духом перейняті не лише монархісти генерал Пероцький та Жоржик, а й республіканець Андре.

Чайка обирає іншу стратегію боротьби за вільну Україну. Своїм помічником бачить українця Ілька, не розуміючи, що вже раніше саме вона зумовила його остаточний космополітичний вибір.

У сценах, які можна трактувати як епілог, зображений зовсім інший Ілько – юнак-месник, який, несучи й шукаючи смерть („йшов героєм Жодній кулі не кланявсь!” [3, с. 251]), спокутує страшні наслідки зради – загибель близьких людей. І хоч він став під „прапор боротьби”, який „полощеться в крові” [3, с. 180], для того, щоб бути „солдатом революції з простим серцем” [3, с. 254], Ілько має пройти обряд ініціації.

Юнак, прагнучи очиститись, переживає ініціаційне відторгнення: „...весь день блукав степом /.../Всю ніч ходив. Була перша в людині розмова в степу з самим собою про зраду і про смерть” [3, с. 252]. Він словесно кається у зраді, його емоційний стан у цей момент передано ремаркою „ніби в передсмертному екстазі” [3, с. 251]. Повне оновлення, на його думку, може дати перемога над тією, хто спонукала до зради, перемога над собою – гуманною людиною, спраглою кохання, а не автоматом: „розмова людини в підвалі із своєю вчорашньою мрією, розмова до певної міри і з собою” [3, с. 254]. (Виразні паралелі із створеною у 1924 році новелою М.Хвильового „Я-Романтика”). Ілько

спускається в підвал (у побудові сценічного простору містерії йому відповідає нижчий рівень – пекло).

Останній діалог Ілька з Мариною не відбувається, бо співбесідники не налаштовані вислухати один одного, тому говорять кожен про своє: вона – про кохання, він – про зраду. Вона звертається до романтика: „І нарешті ви примчали...” [3, с. 254], а їй відповідає реаліст: „Я прийшов” [3, с. 255]. У цій останній їхній зустрічі Марина постає колишньою дівчиною з країни вічного кохання, підкреслюючи це атрибутами: гра на уявному роялі, голубе вікно вічності, мармурові сходи, ложе вічного кохання, сад кохання – „квітник надій моїх” [3, с. 256]. Він же сприймає її лише як організатора контрреволюційної організації. Тому Ілько не довіряє дівчині: “Я думаю: грає вона, вдає чи говорить щиро” [3, с. 255].

Можливо, це стратегічний хід Чайки, яка прагне досягти реваншу, народивши і виховавши сина. Пройшовши страсті (втрата найдорожчих, розчарування в обранцях, крах дороги, якою йшла), вона усвідомила, що українську державу зможе вибороти не росіянин, а лише українець, і то не її сучасник, а нащадок, вигодуваний „не молоком “расейской культури”, як годували всі – цією сумішшю Візантії з Василієм Блаженним...” [3, с. 258]. Надії на визволення батьківщини дівчина пов’язує вже з прийдешнім поколінням.

Саме в Ількові Марина бачить чарівного помічника – батька її майбутнього сина. Вона звертається до поета, відділяючи його від двійника-ката. Але поет втомлений, активним постає його двійник, який акцентує на результатах зради: загибель сім’ї робітника, загибель модистки.

І Марина – знову стає Чайкою. Прагнучи повернути Українця, який воював за чужі інтереси – „за Китай-город” [3, с. 256], вона окреслює масштаби національної трагедії: „Ми не жили, зрозумійте ж ви, національним життям, ми ще не дихали, ми не творили, ми ще не знаємо, хто ми і де наш власний шлях в історії, а ви пропонуєте зректися себе заради соціалістичних експериментів і бути матеріалом для лабораторії” [3, с. 259].

Та українець уже деградував, що засвідчено як словесно – проголошує відмову від минулого, від мрій, від індивідуального на користь колективного: „моїм катом була національна ідея” [3, с. 260], так і дієво – вбивство коханої – свого другого „я”. У „Патетичній сонаті” поставлено, щоправда, героїв – представників взаємоборних ідеологій у революції – у становище, виходом з якого нормально може бути тільки смерть, проте протягом відбування цілої речі на кожному кроці входить у дію якесь „якби”, яке могло б дати дії вихід у цілком новій (і так само закономірній) можливості”, – слушно відмітив Ігор Костецький [2, с. 248]. У цій можливості вибору й полягає драматизм „Патетичної сонати”,

автора якого критик назвав уособленням трагедійного генія українського народу, найбільшого досі з його драматургів [2, с. 245].

Отже, головні герої твору – він і вона. Він проходить шлях (з горища до підвалу) від мрійника українця до дієвого космополіта, від Поета до ката. Вона не переживає таких світоглядних змін. З часом змінюються лише її стратегії боротьби: від сподівань на те, що чужинці допоможуть вибороти незалежність рідної країни до розуміння потреби виростити своїх борців. Сакральною і для хлопця, і для дівчини стала ідея, яку сповідували. Профаним – своє й чуже почуття, життя. Саме їх українці приносили в жертву примарним цінностям. Перед новими дослідниками твору стоять завдання відкриття нових граней цього неоднозначного твору.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *Залеська-Онишкевич Л.* Текст і гра. Модерна українська драма / *Л.Залеська-Онишкевич.* – Львів: Літопис, 2009. – 472 с.
2. *Корибут Ю.* Український трагедійний театр / *Ю.Корибут* // Кур'єр Кривбасу. – 2007. – № 206-207. – С. 245-249.
3. *Куліш М.* Твори: в 2 т.; упор. Л.С.Танюка / *Микола Куліш.* – Т.2. П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади про письменника. – К.: Дніпро, 1990. – 877 с.
4. *Мартинюк В.* “Патетична соната”: пристрасть і патос. Гра з дискурсом трагічного / *В.Мартинюк* // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство: зб. наук. праць. Випуск XV / ред. кол. Я.О.Поліщук та ін. – Рівне: Перспектива, 2005. – С. 104-114.
5. *Працьовитий В.С.* Національний характер в українській драматургії 20-х-початку 30-х років ХХ століття / *В.С.Працьовитий.* – 2-ге вид., доповн. – Л.: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2004. – 300 с.
6. *Свербілова Т., Малютіна Н., Скорина Л.* Від модернізму до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття / за заг. ред. Л.Скорини. – Черкаси, 2009. – 598 с.
7. *Семенюк Г.Ф.* Ідеали національного відродження в драматургії Миколи Куліша / *Г.Ф.Семенюк* // Вісник Київського університету. Історико-філологічні науки. – 1992. – № 6. – С. 68-73.
8. *Танюк Л.С.* Драма Микола Куліша / *Л.С.Танюк* // Твори: в 2 т. / *М.Куліш.* – К.: Дніпро, 1990. – Т. 1: П'єси / упор. Л.С.Танюка. – С. 3-35.
9. *Шерех Ю.* Шоста симфонія Миколи Куліша / *Юрій Шерех* // Твори: в 2 т. / *М.Куліш.* – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2: П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади про письменника / упор., підгот. текстів, коментар Л.С.Танюка. – С.326-339.

#### Аннотация

Школа В. Сакральное и профанное в драме Н.Кулиша “Патетическая соната”. Автором статьи рассматривается проблема сакрализации и профанации, отображенная в произведении украинского драматурга 20-х годов XX столетия.

*Ключевые слова:* сакральное, профанное, драма.

#### Summary

Shkola V. The saint and profane of Mykola Kulish drama “ Patetic Sonat”. In the article the problem of saint and secularization in the work of the Ukrainian dramatic 20 th of XX century.

*Key words:* saint, secularization, drama.

**УДК 821.161.2**

**Віта ЯГУШКІНА**, аспірант  
Донецького національного університету

### **БАЛАДА М. І. КОСТОМАРОВА “НАТАЛЯ” В ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОМУ АСПЕКТІ**

Стаття присвячена інтертекстуальному аналізу балади М. Костомарова „Наталя”. У статті простежується вплив попередньої літературної традиції на твір та функціональне навантаження інтертекстуальних елементів у тексті.

*Ключові слова:* інтертекстуальність, мандрівний сюжет, балада, мотив, символ.

М. Костомаров не лише збирав фольклорні матеріали, а й намагався їх осмислити, бо, як дослідник літератури, він вивчав різні фольклорні жанри: балади, історичні пісні, думи, казки, прислів'я та приказки. Глибока зацікавленість народною творчістю відбилася у його художній творчості. Багато його балад мають спільні мотиви та образи з народними піснями. Як представник Харківської школи романтиків, М. Костомаров мав тісні зв'язки з польськими та російськими романтиками. Тому не дивно, що у творчості письменника простежуються численні інтертекстуальні зв'язки з фольклором та літературним доробком попередників.

Д. Чижевський відзначав особливе ставлення М. Костомарова до символіки, вказував на зв'язки з творчістю А. Метлинського, але не здійснив глибокого аналізу цих питань [23, 328]. І хоч дослідники (Є. Шабліовський, В. Смілянська, П. Хропко, М. Яценко) зверталися до аналізу балади „Наталя”, проте не запропонували глибокого інтертекстуального прочитання твору, що дало б можливість виявити як її джерела, так і вплив на становлення літературної балади.

Мета статті – з'ясувати, як позначився вплив попередньої літературної традиції на творі М. Костомарова, виявити його інтертекстуальні зв'язки з іншими текстами, простежити функціональне