

Міністерство освіти і науки України
Херсонський державний університет
Університет ім. Ф.Палацького в Оломоуці (Чеська Республіка)
Київський університет імені Бориса Грінченка
Миколаївський національний університет імені В.О.Сухомлинського
Південноукраїнський національний педагогічний університет
ім.К.Д.Ушинського
Українська академія акмеології

ТВОРЧІСТЬ МИКОЛИ КУЛША У СВІТОВОМУ ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНОМУ КОНТЕКСТІ

Матеріали Міжнародної наукової конференції

Херсон – 2017

УДК 821.161.2.09 : 82-2
ББК 83.3 (4Укр) 6-8
Т 28

Рекомендовано до друку рішенням Вченої ради Херсонського державного університету (протокол № 3 від 30 жовтня 2017 року)

Редакційна колегія

Лідія Бондаренко – доцент кафедри української літератури Херсонського державного університету, кандидат педагогічних наук, доцент

Галина Немченко – доцент кафедри української літератури Херсонського державного університету, кандидат філологічних наук, доцент

Іван Немченко – доцент кафедри української літератури Херсонського державного університету, кандидат філологічних наук, доцент

Т 28 **Творчість Миколи Куліша у світовому історико-літературному контексті:** матеріали Міжнародної наукової конференції, присвяченої 100-річчю Херсонського державного університету (Херсон, 10-11 листопада 2017 року) / Херс. держ. ун-т; [редактори-упорядники Л. Бондаренко, Г. Немченко, І. Немченко]. – Херсон: Айлант, 2017. – 92 с.

У збірнику матеріалів науково-практичної конференції вміщено тези з актуальних проблем дослідження спадщини видатного українського драматурга Миколи Гуровича Куліша (1892-1937). порушені питання розглядаються на літературознавчому, лінгвістичному та методичному рівнях.

Видання адресоване науковцям, аспірантам, студентам, учителям-філологам.

УДК 821.161.2.09 : 82-2
ББК 83.3 (4Укр) 6-8

За зміст і правильність цитування відповідальність несуть автори.

ЗМІСТ

Андрієць О.М. ДЕВІАНТНА ЛЕКСИКА ГЕРОЇВ МИКОЛИ КУЛША ЯК ОСНОВА ПОПЕРЕДЖЕННЯ ІНТЕРФЕРЕНТНОГО МОВЛЕННЯ СТАРШОКЛАСНИКІВ	6
Атаманчук В.П. ПРОБЛЕМА ТРАНСФОРМАЦІЇ СВІДОМОСТІ У ТРАГІКОМЕДІЇ МИКОЛИ КУЛША «НАРОДНИЙ МАЛАХІЙ»	8
Бахтіарова Т.В. МІФОЛОГЕМА ДОМУ У «ПАТЕТИЧНІЙ СОНАТІ» М. КУЛША	10
Бовдир О.С. ДРАМАТУРГІЯ М. КУЛША: АСПЕКТИ ЕСТЕТИКО- ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ.....	11
Бондаренко Л.Г. ПІДГОТОВКА СТУДЕНТІВ-ФІЛОЛОГІВ ДО ВИВЧЕННЯ БІОГРАФІЇ ПИСЬМЕННИКА-ЗЕМЛЯКА (НА МАТЕРІАЛІ ЖИТТЄПИСУ МИКОЛИ КУЛША)	13
Гайдаєнко І.В. СИНЕРГЕТИКА МОВИ У ТВОРАХ М. КУЛША (НА МАТЕРІАЛІ КОМЕДІЇ «МИНА МАЗАЙЛО»).....	15
Гайдученко Г.М. ЛІНГВІСТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ТВОРІВ МИКОЛИ КУЛША В ОЦІНЦІ ДОСЛІДНИКІВ	17
Галаган В.В. МИКОЛА КУЛШ ТА ОЛЕСЬ ГОНЧАР: ІСТОРИКО- КУЛЬТУРНІ КООРДИНАТИ ТВОРЧОСТІ	18
Гриценко І.В. МУЗИЧНИЙ ІНТЕРТЕКСТ У «ПАТЕТИЧНІЙ СОНАТІ» МИКОЛИ КУЛША	21
Демченко А.В. ОНІРИЧНИЙ ДИСКУРС ДРАМАТУРГІЇ МИКОЛИ КУЛША	23
Загороднюк В.С. ЯРОСЛАВ ГОЛОБОРОДЬКО ЯК ДОСЛІДНИК ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ КУЛША.....	25
Корівчак Л.Д. МОТИВ РОЗДВОЄННЯ СВІДОМОСТІ У ДРАМАХ М. КУЛША	26
Кропивко І.В. ВИКОРИСТАННЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ ПІД ЧАС ВИВЧЕННЯ П'ЄСИ МИКОЛИ КУЛША «МИНА МАЗАЙЛО»	28
Кузьма О.Ю. БІБЛІЙНИЙ КОНТЕКСТ ДРАМИ «ЦІНА КРОВІ» С. ЧЕРКАСЕНКА	30

Мелконян В.М. PROBLEMATIC OF LARISSA ONYSHKEVICH ARTICLE "UKRAINIAN AMERICAN THEATRE".....	32
Немченко Г.В. ПРОБЛЕМА НАЦІОНАЛЬНОГО ТА ПСЕВДОНАЦІОНАЛЬНОГО У КОМЕДІЯХ «СПІВОЧІ ТОВАРИСТВА» В. ВИННИЧЕНКА ТА «МИНА МАЗАЙЛО» М. КУЛІША.....	34
Немченко І.В. ПСИХОЛОГІЗМ У ЗОБРАЖЕННІ ДИТЯЧИХ ХАРАКТЕРІВ У П'ЄСАХ МИКОЛИ КУЛІША.....	36
Окуневич Т.Г. ОНІМНИЙ ПРОСТІР ДРАМАТИЧНИХ ТВОРІВ МИКОЛИ КУЛІША	38
Олексенко В.П. ФУНКЦІЙНО-СЕМАНТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ОНІМІВ У ТВОРІ М. КУЛІША «НАРОДНИЙ МАЛАХІЙ»	41
Омельчук Ю.О. ДРАМАТУРГІЯ МИКОЛИ КУЛІША В ЗАКОРДОННИХ СТУДІЯХ	43
Пасько І.В. СПЕЦИФІКА ВИВЧЕННЯ КОМЕДІЇ М. КУЛІША «МИНА МАЗАЙЛО» ТА ТРАГІКОМЕДІЇ І. КАРПЕНКА-КАРОГО «МАРТИН БОРУЛЯ» НА КУРСАХ ПІДГОТОВКИ АБІТУРІЄНТІВ ДО ЗНО.....	45
Пашинська Л.М. ФРАЗЕМИ ЯК ЗАСІБ ЕКСПРЕСІЇ У П'ЄСІ МИКОЛИ КУЛІША «МАКЛЕНА ГРАСА».....	47
Пентиліук М.І. МОВНІ ДЕВІАЦІЇ ЯК ЗАСІБ ІНДИВІДУАЛІЗАЦІЇ ОБРАЗІВ ДРАМАТИЧНИХ ТВОРІВ М. КУЛІША.....	49
Перепьолка В.І. ЕМОЦІЙНО-ЕКСПРЕСИВНІ МОВНІ ЗАСОБИ У ТРАГЕДІЇ МИКОЛИ КУЛІША «97».....	51
Пренько Я.О. ОСОБЛИВОСТІ ЛІНГВІСТИКИ У П'ЄСІ МИКОЛИ КУЛІША «МИНА МАЗАЙЛО».....	53
Резніченко Ю.О., Олійник Н.П. ОБРАЗ М. КУЛІША В ПОВІСТІ І. ПІЛЬГУКА «ГОМІН ТРИВОЖНИХ ДНІВ»: ІСТОРИЧНА ОСНОВА Й ПОЕТИКА ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ.....	55
Руссова В.М. СМІХ КРІЗЬ СЛЬОЗИ (ГУМОР І САТИРА НА МАТЕРІАЛІ ЕПІСТОЛЯРІЮ М. КУЛІША).....	57
Сидоренко Н.І., Чухонцева Н.Д. ОБРАЗ МИКОЛИ КУЛІША У ПОВІСТІ-ЕСЕЇ НІНИ БІЧУЇ «ДЕСЯТЬ СЛІВ ПОЕТА»	59
Скорина Л.В. ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ ВИМІРИ ДРАМАТУРГІЇ МИКОЛИ КУЛІША	61

Соломахін А.Ф. СИМВОЛИ «ГОЛОДУ» У П'ЄСІ МИКОЛИ КУЛІША «97»	63
Тихоша В.І. ГОВІРКА ХЕРСОНЩИНИ У ТВОРАХ МИКОЛИ КУЛІША	64
Товт О.О. РЕЦЕПЦІЯ АНТИЧНОГО СВІТУ В ДРАМАТУРГІЇ М. КОСТОМАРОВА («КРЕМУЦІЙ КОРД», «ЭЛЛИНЫ ТАВРИДЫ»)	66
Хом'як Т.В. ПОЕТИКА ВІЗУАЛІЗАЦІЇ В ДРАМІ «ВІЧНИЙ БУНТ» М. КУЛІША	68
Худенко О.М. ФІЛОЛОГІЧНИЙ КОНФЛІКТ У П'ЄСАХ М. КУЛІША «МИНА МАЗАЙЛО» І Б. ШОУ «ПІГМАЛІОН»: АСПЕКТИ ТИПОЛОГІЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ	70
Цепкало Т.О. СОЛЯРНА І ЛУНАРНА СИМВОЛІКА В ДРАМАТИЧНИХ ТВОРАХ МИКОЛИ КУЛІША	72
Чабан Н.І. ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОМОВНОЇ ПРОФЕСІЙНОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ В ІНОЗЕМНИХ СТУДЕНТІВ ПРИРОДНИЧИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ ЗАСОБАМИ ДРАМАТУРГІЇ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ ЛЕСІ УКРАЇНКИ ТА М. КУЛІША)	74
Чаура Н.С. ТЕАТРАЛЬНИЙ ДИСКУРС НА СТОРІНКАХ ПЕРІОДИЧНИХ ВИДАНЬ 20-30 рр. ХХ ст.	76
Чернюк С.Л. ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ ЯК ЗАСІБ ПОДОЛАННЯ КОМУНІКАЦІЙНОЇ КРИЗИ: МИКОЛА КУЛІШ, СОНАТА ДЛЯ ФОРТЕПІАНО №8, ДО МІНОР, ОР.13	79
Школа В.М. КАЗКОВА СКЛАДОВА ТВОРІВ МИКОЛИ КУЛІША	81
Школа Г.М. ФУНКЦІОНАЛЬНЕ НАВАНТАЖЕННЯ ФРАЗЕОЛОГІЧНИХ ОДИНИЦЬ У П'ЄСІ МИКОЛИ КУЛІША «97»	83
Янчук К.Ю. ЛІТЕРАТУРНИЙ ДИСКУРС «УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ ГАЗЕТИ»	86
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ	89

ДЕВІАНТНА ЛЕКСИКА ГЕРОЇВ МИКОЛИ КУЛІША ЯК ОСНОВА ПОПЕРЕДЖЕННЯ ІНТЕРФЕРЕНТНОГО МОВЛЕННЯ СТАРШОКЛАСНИКІВ

Однією з актуальних і малодосліджених проблем сучасності є девіантність. Нині девіантна наука активно почала розвиватися в психологічній і педагогічній галузях, у соціології, кримінології, медицині, а також лінгвістиці та лінгводидактиці.

Витоки терміна походять із пізньолатинського слова *deviatio*, що означає відхилення. Мається на увазі відхилення у поведінці, мові, мовленні від сталих, загально визнаних правил, або прийнятих у суспільстві (чи окремій галузі знань) правових, моральних та інших норм. У лінгвістиці цю дефініцію час від часу використовують як прикметник у поєднанні з терміном лексика.

Простудіювавши наукові концепції учених-мовознавців і проаналізувавши різножанрові та різностильові тексти, ми переконалися, що сфера вживання девіантної лексики є обмеженою, наприклад, розмовно-побутовий стиль невисокорозвиненої, духовно збіднілої людини, й художній, у якому автор для змалювання характеру, рівня освіченості й культури персонажа подекуди використовує «ненормативний» словниковий запас – вульгаризми, просторіччя, згрубилі слова, слова-«паразити» тощо. Часом в основі девіантної лексики лежать інтерферентні явища, тобто ті, що мають відхилення від норм однієї мови під впливом іншої мови, або якогось із її діалектів.

Вивчення теорії інтерферентності у мовознавчій науці простежується у працях таких дослідників, як Е. Ахудзянов, У. Вайнрайх, А. Дібольд, Ю. Жлуктенко, Т. Ілляшенко, С. Семчинський, І. Протченко, О. Черемська та інших науковців. Проте девіантна лексика як основа попередження інтерферентного мовлення не була предметом спеціального дослідження. Відтак простежимо це явище на прикладі персонажів твору «Мина Мазайло» відомого херсонського художника слова, українського письменника зі світовим ім'ям Миколи Гуровича Куліша.

Твір митця-ювіляра, перш за все, спрямований на ствердження морально-етичних та культурно-духовних цінностей і виходить далеко за межі мовних проблем (і не тільки того часу – 1920-х років).

«Філологічна дискусія» «Мазайлівської» родини, включаючи родичів із Києва і Курська та комсомольців, сприймається трагіко-пародійно й проектується на всю тоталітарну радянську систему. Цьому сприяє живе розмовне мовлення дійових осіб, що можна класифікувати як форму просторіччя чи розмовного мовлення, утвореного в ситуації нерівноправної (диглосної) двомовності. Така девіантна мовна поведінка персонажів проявляється на різних рівнях – фонетичному, граматичному й особливо – лексичному.

Надзвичайно виразно в творі простежуються фонетичні риси, які є наслідком чужомовного (а саме російськомовного) впливу, що часто виявляє себе у вимовлянні звуків, котрих немає у складі багатьох українських слів. Серед таких мовців, для яких першою мовою є російська (кулішівська тьотя Мотя з Курська), трапляються й такі, що в своєму українському мовленні не здатні подолати фонетичний вплив мови диглосно-нав'язаної (Рима, Мазайло, Мазайлиха, Баронова-Козино). Особливо прикро чути таку вимову з уст питомих українців, які мають давні родинні корені: «правильних *проізношеній*» [1, с.28, 36], «без *обєда*» [1, с.41], «*Садітєсь!*» [1, с.42], «губернатора *дочь*» [1, с.43], «*соцілістичєського* лікнепа» [1, с.63], «*Дєті* мої... *дєці*» [1, с.77], «не побачиш нашої *квартири*» [1, с.80], «*недогадлівий*» [1, с.83] та ін.

Водночас особливо потужно українсько-російський суржик виявляє себе на лексичному рівні. Відтак у мовленні персонажів зафіксовано велику кількість так званих суржикізмів – адаптованих українською мовою некодифікованих гібридних форм, створених на основі російської лексики: «*по-руському*», «*по-українському*» [1, с.21], «*по-росєйському*» [1, с.69] (замість – українською (російською) мовою); «*похожій*» [1, с.36] (натомість – схожий); «в *городському* вчилищі» [1, с.41] (замість – у міському училищі); «ще *пожду*» [1, с.42] (у значенні «ще зачекаю»); «в *руській* мові» (натомість – у російській мові); «*іспортілі город*» [1, с.51] (у значенні «зіпсували місто»), «*папиного* прізвища» [1, с.69] (замість – татового прізвища, або прізвища батька), «*конфекти*» [1, с.88] (замість – цукерки), «дивіться в *об'явах*» [1, с.95] (правильно – дивіться в оголошеннях).

Дуже важливо, щоб читач-старшокласник умів чітко відмежовувати власне українську лексику чи визнані запозичення, зафіксовані словниками, від калькованих слів та суржикових форм. Тому під час аналізу таких мовних порушень необхідно застосовувати різні види аналізів, використовуючи при цьому словники – перекладний, орфографічний, етимологічний, тлумачний та інші.

Окрім того в учнів старших класів, які самі часто потрапляють у ситуації диглосної двомовності, повинне формуватися й розвиватися вміння відділяти ненормативні утворення, що проникають з іншої домінантної мови. До них належать і запозичення, наприклад, росіянізми. Так, твір «Мина Мазайло» пересипаний такими інтерференцями, як «*папа*» (тато, батько), «*тьотя*» (тітка), «*город*» [1, с.26] (місто), «*безобразіє*» [1, с.57] (1. брідкість, потворність; 2. неподобство, непогода), «*парєнь*» [1, с.59] (хлопець), «*порядочним чєловєком*» [1, с.63] (порядною людиною), «*жєницина*» [1, с.72, 81] (жінка) та інші.

Таким чином, формуванню мовленнєвої, а відтак і комунікативної та дискурсної компетенцій старшокласника сприяють вправи на переклад, з'ясування етимології окремих слів, і, безумовно, ситуативні завдання, котрі враховують не тільки адресат й адресант мовлення, а й ситуацію та умови спілкування.

На прикладі твору М. Куліша «Мина Мазайло» учні мають змогу «шліфувати» власне мовлення від просторічних слів, вульгаризмів, ненормативних граматичних конструкцій, що трапляються в дискурсному мовленні персонажів, наприклад: «*мадамко*» [1, с.67], «*ідійот*», «*ідійотко*»,

«ідійоти» [1, с.68, 81], «дурна», «дурні» [1, с.18, 32, 90], «по-хохлацькому» [1, с.58], «я возговорю» [1, с.43], «А дзутьки!» [1, с.70], «прізвище демократично-плебейське» [1, с.73] та ін.

Отже, текст твору «Мина Мазайло» Миколи Куліша вже більше 90 років є сильним і потужним засобом у боротьбі за розвиток української національної мови, самодостатньої і гідної для поцінування й використання у всіх життєво важливих сферах.

Список використаних джерел

1. Куліш М. П'єси / М. Василенко, В. Загороднюк, І. Корольова / М. Куліш. – Херсон: Гілея, 2012. – 360 с.

В.П. Атаманчук

м. Київ

victoriaatamanchuk@gmail.com

ПРОБЛЕМА ТРАНСФОРМАЦІЇ СВІДОМОСТІ У ТРАГІКОМЕДІЇ МИКОЛИ КУЛІША «НАРОДНИЙ МАЛАХІЙ»

Драматургія Миколи Куліша відзначається інтелектуальною насиченістю, художніми експериментами, філософською заглибленістю. Г. Семенюк наголошує на унікальності його драматургічного таланту: «Микола Куліш – найтрагічніша постать в українській літературі. Він був одним із найвизначніших речників національного ренесансу театру й драматургії 20-х – початку 30-х років в Україні» [3, с. 55]. Трагікомедія «Народний Малахій» привертає особливу увагу дослідників своєю неординарною художньою конфігурацією та багатовимірними смисловими аспектами. Я. Голобородько відзначає мистецьку прозорливість драматурга: «Народний Малахій» «містить класичні риси, якості майбутнього «театру абсурду» [2, с. 55].

Твір Миколи Куліша «Народний Малахій» присвячений осмисленню проблеми духовності та спотворень у людській свідомості. Драматург показує багатовимірний образ головного героя твору, який претендує на роль проповідника у постреволюційний час – його ім'я – Малахій – відсилає до Книги малих пророків зі Старого Заповіту. Микола Куліш показує формування психології псевдопророка, свідомість якого, роз'їдену страхом, поглинає фанатична ідея. Етапи шляху від заляканого революцією листоноші, який замурувався у комірчині, до фальшивого реформатора, що проповідує у божевільні і домі розпусти, відображають внутрішню взаємозумовленість. Придушений страх у героя трагікомедії перетворився на фанатизм. Драматург показав, що страх, який змусив Малахію замуруватись від революції, був утечею від реальності. У такому стані неприйняття реальності і неприйняття власного страху він переживає трансформацію, яка продовжує заперечення дійсності, але вже у формі фанатизму, і повністю переносить героя у світ ілюзій. Власні

нездорові думки, які стали результатом перемішування релігійних ідей із більшовицькими, сформували його ілюзорну реальність.

Микола Куліш показує Малахія, який знищує усе своїми нав'язливими ідеями, хоча він точно бачить вади, від яких потерпає суспільство; його занурення у світ власних божевільних візій надає йому проникливості і переконливості. Малахій уявляє себе страдником за правду, зрікається свого минулого життя для здійснення фантазмагорійної місії, викликає підозри у випадкових людей, знаходить підтримку у божевільних, стає причиною загибелі своєї доньки. Його марення, обумовлені вимогою духовного й морального удосконалення людини і суспільства у постреволюційний час, зрештою повністю підпорядковують розум Малахія, показані в різних аспектах. Незвичайність образу простежується через взаємозаперечні властивості, дії та вчинки. Малахій через деформації доводить свої ідеї до абсурду, знищуючи духовну основу. Микола Куліш показав героя, який захотів реформувати людей, щоби втекти від самого себе. Задля цього він повністю сфокусувався на ідеї (аби не бачити реальності), приєднав до неї власні марення, які розвивалися завдяки відсутності зворотнього зв'язку зі світом, створив замкнутий штучний простір. Зруйнована психіка Малахія своєрідно відображає і моральний занепад суспільства, а його протиставлення здійснюється в межах самозаперечення, тому він не усвідомлює катастрофічної різниці між мотивами і наслідками його дій. «Безумство у п'єсі М. Куліша засновується на вірі у те, чого насправді не існує, і циклічно повторюється у вигляді безумних революційних вчень, божевільних ідей Малахія, і нарешті як спроба втілення їх у життя» [1, с. 131].

Не маючи можливостей для самореалізації у міщанському середовищі, Малахій прагне взятися морально вдосконалювати інших. Його ілюзії щодо себе (Малахій уявляє, що він перетворюється на народного комісара, його хвора уява диктує йому і відповідне ім'я – Нармахнар); щодо реформи, яку він зібрався здійснювати за допомогою покривала і магічних рухів, відокремлюють його від дійсності: «Малахієве захоплення «проектами» реформи людини забезпечує йому відмежовану від людства позицію, конфліктну більшою або меншою мірою по відношенню до інших дійових осіб, оскільки його проекти складають для них незручності (для комендантів, яким він надокучає, для випадкових людей, яких він хоче реформувати) і навіть нещастя (для близьких, яких Малахій покинув, для доньки Любуні, для санітарки Олі)» [1, с. 132].

Драматург показав етапи формування фантазій Малахія, які для нього стали цілком автономним замінником реальності. Заляканий обиватель провінційного містечка у своїх примарних мріях стає реформатором. Він замінює своїми вигадками дійсність, яку не приймає і яку намагається цими вигадками переробити.

Список використаних джерел

1. Атаманчук В. Жанр трагедії в українській драматургії 1910-1920-х років: монографія / В. Атаманчук. – Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2011. – 180 с.

2. Голобородько Я. Художньо-інтелектуальна аура Миколи Куліша / Я. Голобородько // Українська література в загальноосвітній школі. – 2003. – № 1. – С. 50-64.
3. Семенюк Г.Ф. Українська драматургія 20-х років / Г.Ф. Семенюк. – К.: Либідь, 1992. – 184 с.

Т.В. Бахтіарова

м. Херсон

tstv1509@gmail.com

МІФОЛОГЕМА ДОМУ У «ПАТЕТИЧНІЙ СОНАТІ» М. КУЛІША

«Патетична соната» М. Куліша – одна із знакових п'єс славетного драматурга. Це твір із непростю історією із багатьма варіантами, п'єса, що розкриває складні революційні перипетії 1917-1918 рр. У драмі вишукано поєдналися лірика, музика, а також драматизм зображення переломного соціального етапу. М. Куліш великого значення надавав цій п'єсі, оскільки вважав її перехідною від «однієї лінії творчості до іншої».

Художня специфіка драми «Патетична соната» М. Куліша ґрунтовно розглянута у низці праць, зокрема Н. Кузякіної, Л. Залеської-Онишкевич, М. Кудрявцева, С. Жили, Л. Ставицької, Я. Голобородька. Дослідники розкривають оригінальну жанрову організацію твору, спектр проблематики, складну сценічну історію п'єси.

Міфологема дому у «Патетичній сонаті» – аспект мало досліджений науковцями. «Дім» у творі є своєрідним, організуючим композиційним центром, який дозволяє ґрунтовніше проінтерпретувати події та визначити приналежність і ставлення героїв п'єси до соціально-політичних перипетій доби.

Дослідниця Т. Цив'ян розглядає дім як своєрідний мікрокосм, який захищає, оберігає людину і в той же час пов'язує з зовнішнім світом. «...Людина створює дім (світ/дім), за зразком зовнішнього макросвіту, але адаптує при цьому до своїх роздумів» [2, с.73]. Важливими при цьому є компоненти, що вказують на обмеження простору дому – це хронотоп дверей, порога, вікна. «Дім – це світ, пристосований до масштабів людини і створений нею» [2, с.74]. Комунікація між домом і «макросвітом» відбувається за допомогою топосів лісу, поля, дороги.

У п'єсі М. Куліша дім репрезентує соціально-політичну ієрархію суспільства. Так, у двоповерховому, великому будинку генерала Пероцького квартирують: на мансардному поверсі мрійниця Зінька та поет-романтик Ілько Юга, на другому – генерал Пероцький із родиною, на першому – вчитель Ступай-Ступаненко із донькою Мариною, у підвалі живе робітник Оврам та його дружина Настя. Дослідниця С. Жила підкреслює вертепну специфіку у побудові твору, а також звертає увагу на циклічність в організації часу від

Великодня до Великодня. Н. Кузякіна зауважує, що дім у М. Куліша є символом співіснування суспільних прошарків.

Міфологема дому у драмі спочатку заявлена як простір надії, любові (через любов всесвітню сприймає життя молодий закоханий Ілько Юга): «Ми пливемо над життям на кораблі «Арго» до вічно прекрасних країн, кожний по своє золоте руно» [1, с.158]. Донька вчителя Ступая-Ступаненка Марина зауважувала: «Ми всі на світ із вікон датських виглядали і мріяли, що він буде нам такий ясний і теплий...». Націонал-патріотичними сподіваннями сповнений учитель Ступай-Ступаненко [1, с.185]. Романтичним ідеалам замріяних героїв протиставляється жорстока реальність революції.

Події на початку твору відбуваються перед Великоднем, і закінчується драма згадками про Великдень. Однак духовного очищення, відродження особистості у п'єсі не сталося, натомість взяла гору руйнівна сила фанатичної революційної ідеї. Дім у творі десакралізується, він утрачає свої функції захисту, асоціюється з руйнацією, смертю та людською трагедією.

Список використаних джерел

1. Куліш М. Патетична соната / М.Г. Куліш // П'єси. – Херсон: Гілея, 2012. – С.149-213.
2. Цивьян Т. Дом в фольклорной модели мира (на материале балканских загадок / Т.В. Цивьян // Ученые записки Тартусского государственного университета. Семиотика культуры. Труды по знаковым системам X. – Тарту: Изд. Тартусского университета, 1978. – Вып. 463. – С.65-85.

О.С. Бовдир

м. Херсон

alena20061977@ukr.net

ДРАМАТУРГІЯ М. КУЛІША: АСПЕКТИ ЕСТЕТИКО-ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ

Микола Гурович Куліш як художник слова мав від народження єдине велике й непохитне призначення – писати.

У постаті драматурга синтезувалися досягнення національної художньої естетики й західної психологічної та формотворчої культури.

У своїй мистецькій діяльності М. Куліш визначав естетичний напрям, що «драматургія мусить весь час непокоїти, збуджувати, загострювати, навіть за іншого разу занадто загострювати деякі проблеми і ніколи не пристосовуватись до міщанських смаків глядача», як автор «Народного Малахія» та «Патетичної сонати» сформулював своє кредо в Харкові в червні 1929 р. під час виступу на театральному диспуті щодо досягнень і перспектив українського сценічного мистецтва [1].

Найважливішою рисою таланту Миколи Куліша є трагедійність світобачення, яке поступово перетворювалося на трагікомічне, трагіфарсове, що визначає тип сучасної культури взагалі. Як драматург він послідовно йшов до створення драми модерну, яка за останні сто років отримала в різних країнах кілька назв – від драми експресіонізму до драми абсурду.

«Народний Малахій» – це трагікомедія людської мрії, що несе на собі тавро тієї маленької особистості, яка її репродукує, це трагікомедія історичного максималізму, що здатний покласти людське життя на вівтар вистражданої ідеї. П'єса будується як історія хворої на шизофренію людини з типовими маніями та нелюдською наполегливістю в досягненні фанатичної мети. Для сучасної світової драматургії така побудова не є абсолютно новою, вона досить часто використовувалася в літературі авангарду, у драматургії абсурду. Весь світ постає як суцільна божевільня в сприйнятті хворої, за нормами «здорового глузду», людини.

Перед нами утопізм мислення людини ХХ ст. як неодмінна риса будь-якого соціально-політичного руху. Тоталітаризм «голубого» мислення, за М. Кулішем, – це не витвір сучасної доби, це риса релігійного типу свідомості взагалі. Цей тип існує за рахунок соціального міфотворення будь-якого гатунку. Драматург ставить питання про незмінність у світі зла, існування якого не залежить від зміни соціальних систем і реформ. Божевільним є не Малахій, а той ідеологічний фанатизм, що здатний штучно та всупереч її власному бажанню реформувати людину. Саме цей фанатизм призводить до трагедій. Трагедія фанатизму «малахіанства» полягає в тому, що, прагнучи до фальшивого, він несе у світ тільки зло: закінчує життя самогубством єдина істота, яка любила Малахія, – його донька Любуня, йде в дім розпустити «зреформована» Оля, яка повірила «голубій мрії» про своє щастя. Але сам Малахій свого сатанізму не відчуває, він уявляє себе всесвітнім месією [2].

П'єса М. Куліша звернена в майбутнє: завжди існує можливість трагедійного там, де панує міфічна, релігійна свідомість, що твердить, ніби зло може бути усунене шляхом будь-яких реформ чи революцій економічних, політичних, соціальних. Малахій – персонаж трагікомічний, він не усвідомлює всієї безодні своєї помилки, у котру його було втягнуто пануючою свідомістю епохи.

П'єса «Патетична соната» – продовження теми «Народного Малахія». Ця тема – згубність, трагедійність ідейного фанатизму будь-якого гатунку. Немає у світі такої ідеї, що була б рівноцінною людському життю. Ідея, що змушує людей іти на ешафот – антигуманна, безвідносно до того, чи є то ешафот реальний, чи ешафот, де гине людська душа. Куліш цілком свідомо, послідовно й наполегливо йшов до трагедії. Ані в «Народному Малахії», ані в «Патетичній сонаті» немає нічого оптимістичного. Гине людська душа, до того ж без надії на воскресіння, якого немає й не буде.

Художня сила п'єс Миколи Куліша полягає в тому, що вони пронизані відчуттям незборимого трагізму людського буття, усвідомленням глибинних дисгармоній духу, суспільства, світу. У центрі Кулішевої драматургії перебуває трагедія особистості на тлі соціальних зламів і протиріч [3].

Творчість М. Куліша – це не тільки драматургія характерів, сцен, ідей, це також і драматургія мови. Він надавав неабиякого значення мовній відшліфованості, мовно-тропеїчним якостям своїх п'єс. Слово в драматургії М. Куліша характеризувалося влучністю, образністю, асоціативністю, інтелектуальністю. Особливо яскраво в його п'єсах подано народну мову, якою дихає ледь не кожна з них. Художній метод М. Куліша відрізнявся неоднорідністю й синтезованістю. Попри всі різноякісні складові його метод являв собою цілісність – органічну у своїй складності естетичну цілісність, у якій акумульовано досягнення поетик різних літературно-мистецьких напрямків і течій [4].

М. Куліш був митцем, який постійно прагнув новизни у творчості – нових художніх засобів, прийомів, рішень; несподіваних думок, образів, конфліктів; нової, до нього ще не відкритої, якості драматургічного світобачення. Він шукав і знаходив нові напрямки розвитку мистецтва, літератури, драматургії, що потім ураховувалися іншими письменниками, художниками наступних поколінь.

Список використаних джерел

1. Куліш Антоніна. Спогади про Миколу Куліша / Антоніна Куліш // Куліш М.Г. Твори: у 2 т. – К., 1990. – Т. 2. – С. 695-753.
2. Куліш М. Народній Малахій; Патетична соната : п'єси / М. Куліш // Антологія модерної української драми / ред., упоряд, авт. вступ. ст. Лариса Залеська Онишкевич. - Київ; Едмонтон ; Торонто : Видавництво Канадського Інституту Українських Студій : ТАКСОН, 1998. - 533 с.
3. Куліш М.Г. Народний Малахій : трагедійне / М.Г. Куліш // Українське слово : хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. : у 4 кн. / упоряд. : В. Яременко. – 2-е вид., змін., доопрац., доп. – К. : Аконіт, 2001. – Кн. 2. – С. 296-360.
4. Куліш М.Г. Твори : у 2 т. / М.Г. Куліш – Т. 1. П'єси [упоряд., вступ. ст. Л.С. Танюка] – К. : Молодь, 1990. - 507 с.

Л.Г. Бондаренко

м. Херсон

lidiya.bond.2001@gmail.com

ПІДГОТОВКА СТУДЕНТІВ-ФІЛОЛОГІВ ДО ВИВЧЕННЯ БІОГРАФІЇ ПИСЬМЕННИКА-ЗЕМЛЯКА (НА МАТЕРІАЛІ ЖИТТЄПІСУ МИКОЛИ КУЛІША)

Вивчення біографії митця традиційно є важливою складовою підготовки учнів до сприймання художнього тексту. Опрацювання цього матеріалу покликане ознайомити школярів із долею автора, допомогти їм уявити його стосунки з оточуючими людьми та суспільством загалом, зрозуміти його як особистість, дізнатися, чи було визнано талант письменника за життя, увести їх

до світу його естетичних переконань [2, с. 180]. Готуючись до представлення цього матеріалу, учитель ураховує принципи історизму, фактуальності, психологізму, екзистенційності та естетизму [2, с. 180-181]. Розгляд біографії автора-земляка, безумовно, потребує особливої уваги до його малої батьківщини, місць, пов'язаних із навчанням та становленням митця. Це допоможе наблизити постать автора до учнів, представити його як людину, що також народилася в цьому краї, переживала свої болі і радощі, мала неповторний внутрішній світ. Словесник повинен пам'ятати, що від того, як пройде засвоєння біографії письменника, великою мірою залежить, чи зацікавляться школярі його спадщиною, чи виникне у них бажання прочитати його твори. Саме тому велику увагу приділяємо підготовці майбутніх учителів до опрацювання життєвого шляху автора. Згідно із навчальною та робочою програмами курсу «Методика викладання української літератури» на вивчення цієї теми відводимо лекційні і практичні заняття, на яких розглядаємо принципи, завдання, джерела, методи і прийоми вивчення біографічних відомостей в основній та старшій школі [1].

У рік 125-літнього ювілею славетного сина херсонської землі – драматурга зі світовим ім'ям Миколи Куліша – доречно поставити завдання змоделювати сучасні форми розгляду біографії видатного земляка. Для його виконання використали інтерактивну технологію «Робота в малих групах», що дозволило залучити до діяльності усіх студентів. Провели велику підготовчу роботу: опрацювання літературознавчих розвідок, поурочних планів словесників-практиків, розміщених у науково-методичних періодичних виданнях та в інтернет-мережі, перегляд відеоматеріалів про життя драматурга тощо. Зокрема запропонували третьокурсникам звернутися до відомої автобіографії М. Куліша 1921 року, публікацій його рідних та сучасників (А. Куліш «Спогади про Миколу Куліша», В. Петрова «Спогади про Миколу Куліша»), а також до праць відомих дослідників (Ю. Лавріненка «Микола Куліш», Н. Кузякіної «Микола Куліш», «Траєкторії долі», Я. Голобородька «Микола Куліш: людина, аналітик, митець, особистість», «...Я все одно буду відбивати і освітлювати національну проблему») та ін.

Серед підібраних студентами епіграфів до уроку були, зокрема, такі рядки М. Бажана: «Гострий гоголівський профіль, чорнильна шіточка вусів, нервові, але стримані рухи. І тільки очі були такі мінливі, такі щедрі, що через них ставало видно, яке складне, напружене, суперечливе життя кипить у глибинах цього незмірно багатого людського ества». Обираючи форму розгляду життєпису, третьокурсники використали мандрівку шляхами славетного земляка, екскурсію до віртуального музею М. Куліша, літературно-музичну композицію, телевізійне «інтерв'ю» з автором, телерепортаж із Олешків, квест, «подорож сторінкою митця в соцмережі», діалог «Улі» та «Рини» про життя драматурга, відеоролик, комп'ютерну презентацію тощо. Для унаочнення інформації підібрали світлини драматурга, його родини, друзів, Олешок, Херсона, Харкова, Одеси, Єлисаветграда тих часів, афіші про гастролі театру «Березіль», карти Таврійської та Херсонської губерній, України в роки Першої світової війни, Соловецьких островів, фото Соловецького монастиря, соловецьких тюремних камер, місць ушанування пам'яті безневинно страчених

в урочищі Сандармох у Карелії. Із метою створення необхідної емоційної атмосфери підібрали музичні фрагменти, запис гудка потяга тощо. Студенти також наголосили на вшануванні пам'яті Миколи Куліша на Херсонщині: у 1990 році обласному музично-драматичному театру присвоєно ім'я видатного українського драматурга; на честь 100-річчя митця у цьому закладі пройшов театральний фестиваль за п'єсами М. Куліша; відкрито пам'ятники видатному землякові у Чаплинці й Олешках, музей та пам'ятну дошку в Чаплинці; його ім'я присвоєно Чаплинській спеціалізованій школі I-III ступенів № 3, засновано обласну літературну премію, що присуджується за кращий драматичний твір; у Херсонській обласній науковій бібліотеці імені Олеся Гончара діє літературне об'єднання «Кулішева криниця» та ін.

Набутий студентами на заняттях із методики викладання української літератури досвід вивчення біографії М. Куліша, безперечно, сприятиме самостійному моделюванню ними сучасних варіантів опрацювання життєпису автора під час виробничої практики та в майбутній педагогічній діяльності.

Список використаних джерел

1. Бондаренко Л.Г. Методика викладання української літератури / Л. Бондаренко // Збірник авторських програм навчальних дисциплін літературознавчого циклу для студентів I-V курсів денної, заочної та екстернатної форм навчання. – Херсон : Видавництво ХДУ, 2015. – С. 153-158.
2. Токмань Г.Л. Методика навчання української літератури в середній школі / Г.Л. Токмань. – К. : Академія, 2012. – 312 с. – (Альма-матер).

І.В. Гайдаєнко

м. Херсон

СИНЕРГЕТИКА МОВИ У ТВОРАХ М. КУЛІША (НА МАТЕРІАЛІ КОМЕДІЇ «МИНА МАЗАЙЛО»)

Перед нами постало завдання обстежити мовні особливості частини літературної спадщини М. Куліша, що є недостатньо вивченою мовознавцями з погляду функціонування лінгвокультурних концептів та їх значущості у відтворенні синергетики української мови. Зокрема звернулися до сатиричної комедії «Мина Мазайло», у якій повно об'єктивуються лінгвокультурні синергетичні вияви чуттєвих концептів, що є відтворенням першої сигнальної системи мови і засобом формування мовної національної синергетики.

Підґрунтям для сучасного вивчення та впровадження когнітивної методики вивчення семантики чуттєвих концептів стали погляди В. Гумбольдта, Ф. де Соссюра, Ч. Філмора, Дж. Лакоффа та інших учених.

Добираючи відповідні лексичні засоби, кожен письменник передає запахові, смакові, звукові, слухові, дотикові концепти. Завдяки використанню лексем на їх позначення створюється конкретна чуттєва образність мови персонажів,

оскільки саме за допомогою відчуттів ми глибоко пізнаємо й виражаємо власне «я», навколишній світ.

Значущість української мови та слова яскраво простежується у текстах М. Куліша, який майстерно володіє арсеналом засобів рідної мови і презентує його. Наприклад, часто вживаними вербалізаторами, що відтворюють концепт *відчуття* в комедії «Мина Мазайло». Виходячи з цих позицій, розглянемо семантику, фреймові вияви, синергетичне функціонування та антропоцентричну спрямованість назв на позначення чуттєвих концептів у даній п'єсі.

Оригінально за допомогою окремих реплік, діалогів письменник розкриває багатство, красу, національну своєрідність і неповторність української мови. Наприклад, уплітаючи в канву тексту висловлювання з чуттєвим концептом *зір*, автор лексему *очі* уводить до метафоричного порівняння: «*Твої очі нагадують два вечірні озерця в степу*» [1] і цим самим створює синергетику ніжності, ласкавості, прихильності, що вказує не лише на позитивні почуття персонажа, а й на його позитивне ставлення до навколишнього світу, рідної землі.

Окремі лексеми разом із чуттєвими допомагають відтворити національно-духовне сприйняття картини світу. Наприклад, слово *степ* у поєднанні разом з усіма іншими номінантами у фразі беззаперечно вказує на українську ментальність виражену письменником, тобто презентує фрейм *рідна земля*. Про це свідчить і використання синонімічних назв відтінку кольору *темно-синій, бразолійний*, що також уходять до концептосфери зорових вербалізаторів. Художнє вживання епітета *бразолійний*, яким автор наголошує на особливості почуттів персонажів драми, допомагає читачам (слухачам) чіткіше уявити картину стосунків між героями, характерну власне українській ментальності.

Таким чином, М. Куліш майстерно презентує лінгвокультурологічну, антропоцентричну, національно-синергетичну спрямованість та багатство української мови, зокрема значення для мови/мовлення чуттєвих концептів та їхнього фреймового вираження.

Отже, наведений матеріал із використаними драматургом лексемами, що вербалізують концепт *відчуття*, яскраво відтворює духовну синергетику української мови, на підтвердження слів філософа П. Флоренського, який сказав: «Мова – це рояль серед інших інструментів духу» [2, с.267].

Список використаних джерел

1. Куліш Микола. Мина Мазайло // Електронний ресурс : Режим доступу: <http://www.ukrlib.com.ua/books/printitzip.php?tid=1087>
2. Флоренский П. Имена / П. Флоренский. – М.: Эксмо, 2006. – 896 с.

ЛІНГВІСТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ТВОРІВ МИКОЛИ КУЛІША В ОЦІНЦІ ДОСЛІДНИКІВ

Ліна Костенко вважала таких письменників як Микола Куліш «провидцями», «поводатарями своєї осліпшої від сліз нації», «діагностиками суспільства». Його художньо довершені, гостроконфліктні твори вражають своєю актуальністю і сьогодні.

«Звучить, ніби вчора написано! — пише Ю. Карпенко у «Нотатках про ономастику Миколи Куліша». — Проти надмірностей і недоречностей у більшовицьких перейменуваннях писалося багато, ... але так гостро й дотепно, як Куліш, не виступив, мабуть, ніхто» [1, с.88]. «Коли мати на увазі мову його творів, то можна сказати, що мало хто з «радянських» письменників 20-х років так дбав про свою мову, як Микола Куліш» — зазначав В. Чапленко [5, с.443]. На думку В. Русанівського: «Мова Куліша — це цілий океан, особливо в таких гротескних драмах, як «Народний Малахій», «Мина Мазайло», «Патетична соната» [4, с.317].

У драмі «Мина Мазайло» М. Куліш правдиво показав мовні конфлікти 20-х років минулого століття, наголосивши на необхідності відродження української мови, духовності, культури, на пробудженні почуття національної гідності.

Леся Танюк назвав твір М. Куліша «Мина Мазайло» «філологічним водевілем», тому що розмовне мовлення персонажів є дуже специфічним, наповненим колоритністю народного гумору, поетичною глибиною висновків. Окрім живої, колоритної мови розгорнутих ремарок, монологічних, діалогічних чи полілогічних реплік письменник відкриває невичерпні багатства та мелодійність українського слова, яке вирізняється образністю, асоціативністю. У різних епізодах М. Куліш в оригінальній формі розкриває багатство, красу, національну своєрідність і неповторність української мови.

Сюжет п'єси «Мина Мазайло» розгортається довкола словесного конфлікту і представлений драматургом у лінгвістичних термінах. Філологічні суперечки між дійовими особами пов'язані з процесами українізації. Дружина М. Куліша згадувала, що пишучи «Мину Мазайла», письменник «прочитував нам цілі лекції, говорячи про те, як мало на світі таких багатих та соковитих мов, як наша українська» [3, с. 699].

Як відзначала відома дослідниця творчості М. Куліша Наталя Кузякіна: «Мина Мазайло» — справді філологічна п'єса, у ній багато власне мовознавчої уваги до слова, до емоційних барв та відтінків. Митець був закоханий у красу і виразність рідної мови, слово — ніби покладене на долоню — мінилось перед ним і сяяло веселкою. Чуйне вухо драматурга сприймало найтонші звукові нюанси слова, і, найбуденніше, воно звучало поезією слова або, навпаки, соковитим ляпасом. Слово було для М. Куліша зброєю в повному і абсолютному розумінні, він дбав про його точність і милувався його вагомою ошадністю» [2, с. 217].

Список використаних джерел

1. Андрієнко О.Ю. Нотатки про ономастику Миколи Куліша / О.Ю. Андрієнко, Ю.О. Карпенко // Мова та стиль творів І.О. Буніна, М.Г. Куліша, Ю.І. Яновського: зб. наук. праць. – К., 1994. – С. 81-93.
2. Кузякіна Н.Б. Нариси української радянської драматургії: частина 1 (1917–1934) / Н.Б. Кузякіна. – К.: Рад. письменник, 1958.— 240 с.
3. Куліш А. Спогади про Миколу Куліша / А. Куліш // Куліш М.Г. Твори: у 2 т. — Т. 2: П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади / упоряд., підгот. текстів, документ. Л.С. Танюка. – К.: Дніпро, 1990. – С. 695-753.
4. Русанівський В.М. Історія української літературної мови / В.М. Русанівський. – К.: Артек, 2002. – 423 с.
5. Чапленко В. Історія української літературної мови / В. Чапленко. – Нью-Йорк, 1970. – 448 с.

В.В. Галаган

м. Херсон

МИКОЛА КУЛІШ ТА ОЛЕСЬ ГОНЧАР: ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ КООРДИНАТИ ТВОРЧОСТІ

Життя і творчість найвизначнішого українського драматурга, активного діяча мистецького та національного руху Миколи Куліша нерозривно пов'язані з Херсонщиною. На таврійській землі він сформувався і зріс як потужний громадський і культурний діяч. Буття та доля людей степового краю знайшли втілення в таких його творах: «На рыбной ловле», «97», «Комуна в степах», «Отак загинув Гуска». Він любив Таврію – своїх земляків, природу, степ, зворушливо й ніжно любив свою Чаплинь, як називав батьківське село, з яким був сорок років кривно пов'язаним. *«Куліш досконало знав і відчував український світ, його дух і найглибші традиції. А вже щодо України сучасної, то ліпшого знавця, ніж Микола Куліш, мабуть, не було серед письменників»* [6, с.47]. Історія нашого краю привернула теж майже на сорок років думки і душу визначного митця, громадського діяча, великого Українця Олесь Гончара. Таврія для нього стала другою домівкою: *«Зелені тополі під ясно-блакитним українським небом... І так вабить мене той далекий виднокрай... невже для мене вже закриті дороги на Полтаву, в степи? Невже більше не побачу Таврію? Де взяти сил? Хоч би ще раз глянути на даленіючий степ, васильки побачити десь над шляхом, петрів батіг в голубих зірочках... Так небагато прошу!»* [3, с.194] (запис від 18.07.88). Враження від степового краю та його мешканців у О. Гончара виливалися у щоденникові записи, художні твори («Таврія», «Перекоп», «Тронка», «Берег любові», «Бригантіна», «Чари-Комиші», «На косі»), статті та виступи. Отже, дослідження того, як таврійська земля поєднала не тільки творчу направленість, естетичні уподобання, філософські думки, а й душі двох визначних митців заслуговує окремого глибокого аналізу.

Незважаючи на вихід великої кількості дослідницької літератури (праці Н. Кузякіної, Л. Танюка, І. Семенчука, С. Гречанюка, Я. Голобородька, О. Марущак, М. Гуменного, М. Степаненка, Н. Зборовської, Н. Волошиної, М. Зоценко, О. Ковальчук, В. Корчак, В. Ковалю, П. Параскевича та інших) заявлена тема не була предметом наукового вивчення.

З розповідей земляків-заробітчанин Таврія відкривалася в усій своїй загадковості малому полтавчанину Олесю, котрий *«немало наслухався довгими зимовими вечорами, притулившись спиною до теплого коминка, і про неозорі поля пшениці, і про небачене кавуняччя, що встилає степ, і про кам'яних баб на могилах, і про зарізяк, і про свищі-хвищі, і про отари, що блукають по безмежжю, мов клубки перекотиполя, і про зимові хурделиці та замерзання на степових просторах, де годі віднайти шлях, якщо ти з нього збився»* [8, с. 72].

Перше ж знайомство митця Олесея Гончара з південним краєм відбулося у 1951 році саме на батьківщині Миколи Куліша – в Чаплинці: *«Перший мій візит в Таврію відбувся тоді, коли я почав працювати над однойменним романом. І першою була Чаплинка. Для мене вона явилася найтипівішим, найхарактернішим степовим селом, у якому вмістилася, відтворилася сама доля українського народу – важка, героїчна. Все тут ніби переплелось, ніби в образі цієї Чаплинки відтворилася народна судьба, відбився, як промінь у маленькій краплі, великий світ»* [3, с. 176].

Пізніше, Олесь Гончар як депутат Верховної Ради буде робити кроки по увічненню пам'яті Миколи Куліша, котрий реально сприяв поширенню не тільки української культури на терені Таврії, а й свідомого ставлення до цієї культури з боку таврійської громади: *«Домовився в обкомі, щоб клуб у Чаплинці, де народився Микола Куліш, назвали його іменем. Клуб у Каланчаку вже названо іменем Дніпровського, їхнього земляка»* [3, с.114] (запис від 21.08.1986).

У щоденникових записах Олесь Гончар наголошував, що Микола Куліш є одним із найталановитіших творців «розстріляного відродження»: *«Донесли газети в Юрмалу звістку про смерть Н. М. Ужвій. Велика втрата. Пішла чи не остання з когорти славетних, з покоління Курбаса, Куліша, Гната Юри, Бучми, Крушельницького... А де ж зміна? Таке враження, що відбувається процес здрібнення талантів. Які причини? І якого треба імпульсу, щоб народ знову явив світові свою могутню творчу силу?»* (запис від 02.08.1986).

Отже, будучи могутньою творчою силою, М. Куліш, зазначає О.Гончар, був раніше за інших знищений молохом радянського тоталітаризму: *«бо ж кращі люди партії, такі як Микола Куліш, і Хвильовий, і Скрипник, самі стали першими жертвами сталініцини, жертвами всіх отих катів кривавої системи тоталітаризму»* (запис від 24.03.1990). З глибоким болем та великим осудом пише автор «Щоденників» про щойно почуту інформацію: *«Сьогодні ж, після похорону Бучми, дізнався, як загинув Курбас. Десь на далекій Півночі в Білому морі вивезли баржею їх – Курбаса, Куліша та інших – там, у відкритому морі, розстріляли, щоб і сліду на землі не було, щоб падали просто за борт. Чорне, і в той же час, боягузливе вбивство...»* (запис від 08.01.1957).

Аналіз щоденникових записів Олесея Гончара, присвячених вихідцю з Таврії, драматургу світового рівня, розкриває суперечливість поглядів автора:

«Вечір у консерваторії, присвячений 90-річчю від дня народження Миколи Куліша. Лунають слова (і справедливо) про світове значення творчості драматурга, цитуються Луначарський, Фрідріх Фольф, а публіки в залі...ледь-ледь. Де ж той театральний інститут? Де ти, молодь Народу? Невже аж так всі оміщанились?» (запис від 25.01.1983). Отже, О. Гончар радіє, що намагання стерти з народної пам'яті ім'я М. Куліша виявилися марними. Однак, він констатує той факт, що *«отруйне насіння манкуртства дало дружні всходи, шар ментальності тоншав на печальних очах людей»* [1, с.5].

Наведені приклади демонструють перейнятість проблемами, що є наслідком усвідомлення митцями системної соціально-політичної і духовної кризи радянської держави.

У період духовного відродження України, Олесь Гончар згадує Миколу Куліша серед визначних українських літописців і просвітників, поетів і художників, достеменних подвижників, чий долі стали зразком служіння рідному краю: *«Завтра референдум. Завтра, Льоню, і твій день. І твого улюбленого професора Зерова, і Миколи Куліша. Голосуватиму і за вас, мої дорогі»* (запис від 29.11.1991).

Домінантним об'єднуючим фактором у долі митців, пов'язаних із таврійською землею, є концепт «степ»: *«Великий степ і в ньому – маленький вогник. Вогник – то людина. Я вітаю тебе, невідомий вогнику! Я радий, що ти є. Доки ти є – степ живий, ти душа цього степу, без тебе він був би мертвий – нічна пустиня»* [2, с. 250]. Концепт «степ» презентує і духовне безсмертя митця: *«І дім його – то степ, / То світ, / Що краю і кінця не має...»* [1, с.5].

У подальшій перспективі – дослідження ряду питань суспільно-політичного, мистецького та культурного життя, які є збіжними для М. Куліша та О. Гончара: просвітницька діяльність, стан української мови як однієї з основних ознак нації, місця і ролі її в житті народу, орієнтири та тенденції української художньої літератури, роль літературної критики у процесі піднесення українського мистецтва, голодомор як геноцид українського народу.

Список використаних джерел

1. Голобородько Я.Ю. Херсонщина у життєвому й драматургічному розвитку Миколи Куліша // Степ: літ.-худож. альм. – Херсон, 2002. – № 11. – С. 4-31.
2. Гончар О.Т. Щоденники: у 3-х т.: Т.1 (1943-1967) / упоряд., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу та передмова В.Д. Гончар; [худож. оформ. М.С. Пшінки]. – К.: Веселка, 2002. – 455 с.
3. Гончар О.Т. Щоденники: у 3-х т.: Т.2 (1984-1995) / упоряд., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу та передмова В.Д. Гончар; [худож. оформ. М.С. Пшінки]. – К.: Веселка, 2003. – 607 с.
4. Гончар О.Т. Щоденники: у 3-х т.: Т.3 (1984-1995)/ упоряд., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу та передмова В.Д. Гончар; [худож. оформ. М.С. Пшінки]. – К.: Веселка, 2004. – 666 с.
5. Куліш М.Г. Твори : у 2 т. / Микола Куліш. – Т. 2. П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади про письменника / упоряд., підгот. текстів, комент. Л.С. Танюка. – К. : Дніпро, 1990. – 877 с. : портр.

6. Лавріненко Ю.А. Розстріляне відродження: антологія 1917—1933: поезія — проза — драма — есей / підгот. тексту, фахове редагування і передм. проф. Наєнка М.К. — К.: Вид. центр «Просвіта», 2001. — 794 с.
7. Параскевич П. Олесь Гончар і Херсонщина: статті, роздуми, спогади / П.К. Параскевич. — Херсон, 2011. — 116 с.
8. Слово про Олесь Гончара: нариси, статті, листи, есе, дослідження / упорядник Коваль В.К. — К.: Рад. письменник, 1988. — 630 с.

І.В. Гриценко

м. Херсон

МУЗИЧНИЙ ІНТЕРТЕКСТ У «ПАТЕТИЧНІЙ СОНАТІ» МИКОЛИ КУЛІША

Уже сама назва трагедії «Патетична соната» (1931) Миколи Куліша спонукає до ґрунтовного вивчення ролі музики у творі, яке на сьогодні здійснено лише частково, найповніше – у монографії Наталії Кузякіної «П'єси Миколи Куліша» [2], але дослідниця, сконцентрувавши увагу на розгляді цього питання у літературознавчому та театрознавчому аспектах, недостатньо висвітлила його у музикознавчому ракурсі. Ми ставимо мету повніше з'ясувати специфіку і функції музичного інтертексту в цій п'єсі.

На обговоренні «Патетичної сонати» у Будинку В. Блакитного в Харкові автор відзначив: «Патетична – це експериментальна робота, це спроба сконденсованого драматичного образу, стислої сцени, стислого слова, це спроба запровадження в драматичний твір музики, як органічної складової частини, а не як супроводу, це спроба ритмічної будови п'єси од початку до кінця, це спроба збудувати твір на органічному пов'язанні слова, ритму, руху, світла, музики, це боротьба, шукання (можливо і невдале) нової драматургічної техніки» [цит. за: 2, с.348].

Цілком очевидно, що герменевтичний код до розкриття глибинного сенсу «Патетичної сонати» Миколи Куліша слід шукати в однойменному творі Людвіга ван Бетховена (соната для фортепіано № 8, до мінор, ор. 13), де відобразилися драматичні переживання композитора, пов'язані з французькою революцією та його особистою долею (нещасливим коханням до Жозефіни Дейм, симптомами поступової втрати слуху). «Постреволюційний синдром» та «заборонене кохання» терзали душу і Миколи Куліша. Отже, драматург відчував органічну суголосність славнозвісної сонати і своєї п'єси.

Наталія Кузякіна назвала «Патетичну сонату» Миколи Куліша «музичною драмою» і, порівнявши з «Крейцеровою сонатою» Льва Толстого, дійшла такого висновку: «І все-таки Куліш ставить по-іншому і до музики, і до любові. Викинути сонату з його драми не можна, бо її найтісніше вплетено у сюжет, органічно введено в дію. На крилах музики і сама лірика кохання стає тонкою і багатобарвною. Так, Куліш бачить небезпечну владу музики і все-таки співає їй осанну, бо вона є виявом краси людського духу, і навіть фантастичні замки, які

будуються за її допомогою, прекрасні. «Патетична соната» виступає тут символом могутнього і вічного мистецтва, яке плине над розпанаханим пострілами світом, вбирає в себе його страждання й перетворює їх у високу гармонію» [2, с.350]. До цього варто додати, що Бетховенова соната у п'єсі акцентує також і дисгармонію між мрією і дійсністю, між прекрасним світом мистецтва і жорстокістю революції, яка розводиться закоханих по різні боки барикад. Музика емоційно підсилює і загострює конфлікт Кулішевого твору. Неупереджені реципієнти сприймають постріл Ілька Юги в кохану Марину як знищення ним прекрасного у власній душі, а її підпільне прізвисько Чайка асоціюється зі символічним пісенним образом, що є втіленням самої України.

«Патетична соната» Миколи Куліша має сонатну структуру. Її композиція є ніби дзеркальним відображенням усіх компонентів однойменного музичного твору. Соната Бетховена розпочинається величним вступом в уповільненому темпі. «У ньому – пафос трагічної декламації. Він побудований цілком на одному елементарному мотиві, що проходить потім через усю сонату» [1, с.166]. Після вступу динамічне Allegro першої частини, наповнене контрастними мотивами, переривається повторенням початкових грізно-урочистих акордів і надалі лунає з новою силою. Особлива простота мелодії другої частини «Патетичної» – Adagio cantabile, ля-бемоль мажор, – зближує цей мужній наспів з народною піснею. У спокійну, плавну течію Adagio раптово вклинюються патетичні оклики. «Третя частина «Патетичної» – рондо, до мінор, легке, струнке... У рондо вплітаються контрастні епізоди. Наспиви рондо поєднують у собі відчуття молодості, радості життя зі світлим сумом. Кінець рондо вражає своїми сильними динамічними контрастами» [1, с.166-167].

У цілому «Патетична соната» Бетховена має героїчно-оптимістичний характер, що акцентовано життєствердними мотивами рондо. П'єса Миколи Куліша після трагічної розв'язки завершується могутнім звучанням цієї частини сонати у виконанні симфонічного оркестру. Обраний драматургом музичний інтертекст дозволив йому в латентній формі відобразити власне бачення трагізму своєї епохи.

Список використаних джерел

1. Альшванг А. Людвиг ван Бетховен: очерк жизни и творчества / Арнольд Альшванг. – М.: Сов. композитор, 1971. – 558 с.
2. Кузякіна Н. П'єси Миколи Куліша / Наталія Кузякіна. – К.: Рад. письменник, 1970. – 448 с.
3. Куліш М. Патетична соната / Микола Куліш // Куліш М. Твори: у 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2. – С. 173-260.

ОНІРИЧНИЙ ДИСКУРС ДРАМАТУРГІЇ МИКОЛИ КУЛІША

Українська література здавна послуговується художнім прийомом сновидіння, вдаючись до асоціацій та символічних інтерпретацій. Асоціативно-символічний потенціал оніричного простору невичерпний, здатний розширити художні можливості літературного тексту, розмиваючи хронотопні межі, поглибити психологізм характерів, поліаспектно розкрити внутрішній світ персонажів, поєднати реальну та містичну, ірреальну дійсність, передбачати майбутні події.

Сновидна структура у художніх текстах різних родів літератури стала предметом дослідження цілої низки українських науковців. Оніричний хронотоп у прозових творах розглядали Т. Бовсунівська, О. Вещикова, Ю. Григорчук, В. Ніколаєнко, Н. Тодорчук тощо, в поезії – Д. Анцибор, О. Бідюк, Г. Віват, Н. Мочернюк, С. Саковець, а в драматичних творах – Є. Ліберт, С. Хороб та інші.

У вітчизняній літературознавчій науці спостерігаємо інтерес до вивчення художнього сновидіння. У дисертаційному дослідженні «Естетичні функції картин сновидень у художніх творах українських письменників другої половини ХІХ – ХХ століть» (1999) Н. Фенько репрезентувала класифікацію картин сновидень, якою послуговуються літературознавці у пізніших наукових розвідках. Т. Жовновська в науковій роботі «Онірично-міфологічний дискурс прози Валерія Шевчука» (2000) зосередила увагу на особливостях функціонування міфотексту сновидень. Функціонально-естетичну природу сновидного висвітлює Х. Ворок у дисертації «Поетика сновидень у прозі Івана Франка» (2017).

Звернемо увагу на онірику драматургії Миколи Куліша. Незважаючи на те, що творчість митця перебуває у центрі уваги сучасних науковців, особливості картин сновидень ще потребують детального вивчення.

С. Хороб справедливо вказує, що «онірична парадигма у драмі як роді літератури й виді мистецтва (на відміну від лірики й епосу) має свої особливості, зумовлені передовсім дійовою візуальністю і драматизмом зображених подій, конфліктів, персонажів» [4, с. 465].

М. Куліш удається до зображення власне снів, марень, сонних фантазій, снів наяву, видень. У п'єсі «Народний Малахій» особливу роль відіграють віщі сні, зокрема пролептичні. Дослідниця О. Вещикова розмежовує такі сні за функціональним критерієм на профетичні (пророкують долю народу, людства чи важливі історичні події) та пролептичні (передбачають долю персонажів). «Функція пролептичних сновидень – підтримувати читача в напрузі, поступово примиряючи з думкою про невідворотну містичну смерть головного героя» [1, с.16]. Пролептичні сні Тарасовни, Любуні віщують смерть (фізичну чи духовну) Малахія. Це своєрідний натяк читачеві/глядачеві на подальший

розвиток подій. Драматург послуговується оніремами *дорога, місяць, вінок, васильки, доля*. Спостерігаємо чіткі перегуки з фольклорними оніричними прототипами. І. Качуровський зазначає, що «онірична антиципація в формі віщого сну – це один з тих мотивів, без яких була б немислима світова епіка. <...> Сон може бути компонентом у степенованій, багаточленній антиципації» [2, с. 472–473]. Візії і марення Малахія Стаканчика, Любуні, Агапії («Народний Мадахій») носять метафоричний характер. Оніреми *Бог, ангел, Христос, Апокаліпсис* посилюють абсурдність реального існування дійових осіб, розмивають межі між реальним та уявним, справжнім і бажаним. Біблійний текст тут прочитується на рівні гротеску, що призводить до десакралізації християнського міфу та заміни його міфом радянським.

Завдяки оніричному простору митець розкриває психічний стан дійових осіб. Наприклад, у п'єсі «97» автор драматично передає стан матері, яка переживає смерть дитини внаслідок голодної смерті, тому підсвідомість убитої горем Орини через марення апелює до жорстокого і несправедливого реального світу. Оніреми *кісточки, свічки, мухи* асоціюються з чужим простором, носять танатологічний характер, посилюють натуралістичні картини описуваного.

М. Куліш вдало і доречно використовує художній потенціал картин сновидінь. Оніричний простір у драмах митця увиразнює авторський задум, постає органічною складовою наративної структури тексту, містичним чином пророкує майбутнє.

Список використаних джерел

1. Вещикова О. Пролептичний потенціал сновидіння у структурі художнього наративу (Романи В. Даниленка «Кохання в стилі бароко» і В. Шевчука «Кросворд» [Електронний ресурс] / О.С. Вещикова // Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія»]. Серія : Філологія. Літературознавство. – 2015. – Т. 259. – Вип. 247. – С. 14-18. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npchdufl_2015_259_247_4.
2. Качуровський І. Антиципація як архітектонічний засіб / І. Качуровський // *Symbolae in honorem Volodymyri Janiw*. – Мюнхен : Український Вільний Університет, 1983. – С. 468–478.
3. Фенько Н. Естетичні функції картин сновидінь у художніх творах українських письменників другої половини ХІХ – ХХ століть : автореф. дис. ... канд. філ. наук : спец. 10.01.01 – українська література / Н.М. Фенько. – Дніпропетровськ, 1999. – 19 с.
4. Хороб С. Моделі оніричного простору в системі художнього мислення Франка-драматурга / Степан Хороб // *Ukrainika III. Současná ukrajinistika. Problémy jazyka, literatury a kultury. 2 část.* – Olomouc, 2008. – S. 465-471.

ЯРОСЛАВ ГОЛОБОРОДЬКО ЯК ДОСЛІДНИК ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ КУЛІША

У сучасній українській літературно-критичній думці постать Ярослава Юрійовича Голобородька досить помітна. Його дослідження – не рідкість у літературознавчих виданнях, проблематичні та актуальні. Вони відзначені премією імені Олександра Білецького. І коли простежувати витоки наукової діяльності вченого, то один із них – звернення до творчості херсонських письменників. За авторським неологізмом – таврізнавство.

У цьому руслі виокремлюються дослідження про творчість драматурга Миколи Куліша. Один лише факт, що засвідчує домінанту цієї динаміки. У 1997 році в Київському національному університеті ім. Т.Г. Шевченка Я. Голобородько захистив докторську дисертацію з теми: «Художні константи Миколи Куліша». Звичайно, цьому передували численні дослідження, розвідки, публікації з цієї теми у багатьох виданнях. Їхнє розширення, нові акценти відбуваються й донині, що підтверджує творчий потенціал доктора філологічних наук, професора Я. Голобородька. Називаємо деякі з них, що, на наш погляд, мають підвищений попит у всіх читачів творів М. Куліша, дослідників його спадщини. Вони по праву входять до кулішезнавчої скарбниці українського літературознавства: «Система часових вимірів у п'єсі М. Куліша «Комуна в степах», «Естетика драматургічної форми в творчій свідомості М. Куліша», «Художньо-естетична цивілізація Миколи Куліша», «Драматургічна глибинність Миколи Куліша», «Його знала вся Україна: життєва і творча доля Миколи Куліша», «Діяльність, політика, вибір: Микола Куліш у 1917 – 1920 роках», «Мистецтво полюсів і полюси мистецтва: Курбас, Куліш, Крушельницький». Уже цей, далеко не повний перелік досліджень, дає нам уявлення про масштабність наукового підходу Я. Голобородька до творчості драматурга. Ця масштабність аргументовано поєднується з монографізмом, що забезпечує багатосторонність і глибину бачення доробку митця.

Зокрема, це наявне у дослідженні «Художньо-естетична цивілізація Миколи Куліша». Тут автор осмислює та аналізує першоджерела та формування мистецьких віх М. Куліша і логічно переходить до сюжетотворення, структури, форми, новелістичних пошуків у драматургічному тексті, проблем мови і полімовності, що в свою чергу деталізуються на інші питання й аспекти.

Я. Голобородько найбільше дослідив драматургію М. Куліша. Проте, слід відзначити, що даний підхід у нього був не ізольований, він спрямував свою наукову концепцію крізь бачення педагогіко-публіцистичної, критико-полемічної, епістолярної спадщини митця. Це забезпечило розуміння художнього феномена М. Куліша з новаторською драматургічною культурою, що витримала випробування часом, і тому актуальність його п'єс у сьогоденні є безперечною. Приймаючи дану тезу, дослідник акцентує увагу на загостреному відчутті драматургом складних і суперечливих реалій, на їх художній безкомпромісній інтерпретації у творах, де реформувалася при цьому

драматургічна форма, збагачувався текст численними зображально-виражальними засобами, опираючись на традиційне, шукалось і використовувалося модерне.

Звернення Я. Голобородька до перерахованих вище констант, розшифровка та деталізація їх означає виважений науковий пошук, аналіз та оцінювання творчості М. Куліша. На переконання дослідника, повна оцінка внеску митця в еволюцію теорії, практики драми ще не здійснена. І враховуючи життєздатність його п'єс, враховуючи досягнення сучасної літературно-критичної думки, будуть з'являтися нові дослідження вітчизняних та зарубіжних учених про письменника зі світовим іменем.

Л.Д. Корівчак

м. Херсон

МОТИВ РОЗДВОЄННЯ СВІДОМОСТІ У ДРАМАХ М. КУЛІША

Домінантною рисою української літератури ХХ століття, як відомо, стає психологізм. Письменники-модерністи використовують різноманітні засоби, щоб увиразнити внутрішній світ персонажа, повніше розкрити його стосунки з соціумом. Особливої популярності набуває мотив роздвоєння свідомості. За спостереженням Л. Петрухіної, «джерела «автодинаміки Я», той поштовх, що примушує митця вийти на дорогу (життя, творчості), вступити у суперечності із світом та суспільством, знаходяться у роздвоєності людської натури, у тому *homo duplex*, що особливо яскраво проявляється в естетиці і психології модерністського бачення» [5, с.176-177].

Романтичний мотив роздвоєння бере свій початок із міфів. Так, в енциклопедичному словнику «Славянская мифология» Є. Левкієвська аналізує дводушників. За давніми уявленнями, це незвичайні люди, які мають містичний зв'язок із нечистою силою і володіють двома душами – людською й демонічною. Свою «демонську силу» дводушники можуть використовувати не лише на зло, а й на добро, приносячи людям не шкоду, а користь. Відтак дводушництво – це і дар, і кара Бога водночас, покликання й прокляття.

М. Куліш був «вірним найістотнішому закону творчості: художньому розкриттю мікрокосму людської душі, в якій, немов у краплі води, відбивається світ» [3, с.86]. За допомогою мотиву роздвоєння свідомості драматург майстерно розкрив абсурдність у вчинках дійових осіб. Уже в першій п'єсі «97» автор зобразив суперечливий образ голови комнезаму Мусія Копистки. Молодий митець прагнув реалістично показати революційні протистояння. Дослідники зазначають, що і сам М. Куліш брав участь у комуністичних акціях. Випадково чи свідомо головний герой драми «97» стає «сліпим знаряддям політики партії» [1, с.532]. Роздвоєння свідомості Мусія Копистки постає як протистояння традиційних українських моральних чеснот і деградації свідомості під впливом більшовицьких гасел. «Наявність кількох варіантів п'єси (збереглося дві машинописні редакції – 1925 та 1929 рр.) засвідчує не так пошуки найточнішого

тексту, як знаходження відповідності вимогам соціального замовлення, розкриває «трагічну духовну розірваність митця», який намагався «порозумітися з «розумнішим» загалом», тобто компартією» [1, с.534].

У драмі «Народний Малахій» М. Куліша мотив роздвоєння свідомості головного героя є центральним у моделюванні персонажа і соціалістичного суспільства. Малахій Стаканчик двадцять сім років прожив як «найвірніший християнин», але начитавшись революційної літератури, всіляко заперечує будь-які релігійні традиції. Хоча герой і викидає паску й крашанки на Великдень, забороняє палити кадило, але йому не так легко позбутися свого минулого світогляду. Тому на деякий час спрацьовує пастка Кума, коли звучить організована ним мелодія «Милость мира» Дегтярьова. Малахій мимовільно згадує видіння про Бога в дитинстві, з певним замилюванням слухає пісню. Але прореволюційна спрямованість його другого «я» швидко повертає його до реальності і спрямовує в дорогу до раднаркомів України. Водночас минуле героя не так легко його відпускає і час від часу проявляється на підсвідомому рівні. Так, Малахій збирається взяти з собою до Харкова атрибути паломників, що ходили на прощу, – ціпок і торбину з сухарями. Саме ім'я героя є алюзією на тринадцятого біблійного пророка, який карав священиків за відступництво від віри. У Малахія-революціонера на заміну релігійному світогляду приходять більшовицький. Від природи боязкий і загалом непомітний у суспільстві громадянин, який навіть замурував себе на два роки в коморі, під час революції поступово покладає на себе місію реформувати людину. Поєднавши протилежні ідеї («... намішав Біблію з Марксом, акафіста з «Антидюрінгом»), Малахій уявив себе Месією, вищою силою. Попри благородні наміри зробити людство кращим, методи героя викликають обурення в суспільстві. Переслідування, звинувачення, застосування сили у реформуванні людини розходяться з загальними лозунгами більшовиків про демократичність суспільства, його свободу. Герой бажає зробити всіх кращими, але приносить страждання для своєї родини (дружина оплакує чоловіка як покійника, нещасні доньки, особливо Любов, яка врешті повісилась), через нього Оля стає повією.

У п'єсі «Патетична соната» автор зобразив романтичну постать Ілька Юги, котрий живе в своєму світі (уявний корабель «Арго», омріяний образ Марини). Роздвоєння особистості героя відбувається внаслідок втрати ідеалу коханої, яка представляє українську націоналістичну силу і є його ворогом. Як результат – духовне спустошення Ілька (постріл у Марину) і його фізична загибель.

М. Куліш, як і більшість письменників-модерністів, за допомогою мотиву роздвоєння свідомості майстерно зобразив протиріччя світогляду героя, крах ілюзій та мрій на нову політичну силу – більшовиків, розчарування в їхніх лозунгах.

Список використаних джерел

1. Ковалів Ю. Історія української літератури: кінець XIX – поч. XXI ст.: підручник: у 10 т. / Юрій Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2013. – Т.4. – С.529-567.
2. Куліш М. П'єси / Микола Куліш. – К.: Наук. думка, 1998. – 304 с.

3. Матющенко А. Час героя: українська драматургія першої половини ХХ століття / Анжела Матющенко. – К.: Фоліант, 2004. – 125 с.
4. Славянская мифология: энциклопедический словарь. – М.: Эллис Лак Год, 1995. – 416 с.
5. Петрухіна Л. «Homo duplex» у модерністському краєвиді (на польському та українському матеріалі) / Людмила Петрухіна // Сучасний погляд на літературу: зб. наук. праць. – Випуск 3. – К. : ВЦ Держкомстату України, 2000. – С. 171-179.

І.В. Кропивко

м. Дніпро

irina_kropivko@ua.fm

ВИКОРИСТАННЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ ПІД ЧАС ВИВЧЕННЯ П'ЕСИ МИКОЛИ КУЛІША «МИНА МАЗАЙЛО»

Творчість М. Куліша вивчається в одинадцятому класі. Тому на уроках паралельно з зосередженням на історико-літературних питаннях, таких як специфіка модерністських рис у драматичних зразках письменника, апеляція до контексту – літературних дискусій часу, зв'язок із експериментальним театром «Березіль», актуальність проблематики, варто освіжити деякі теоретичні знання учнів. Зокрема, слід наголосити на специфіці застосування літературознавчих понять до драматичного тексту, що відрізняються від їх використання в епічному чи ліричному.

Зважаючи на те, що драматичних творів у програмі з української літератури мало, на аналізі тексту «Мини Мазайло» можна прослідкувати специфіку жанру сатиричної комедії в зіставленні (у загальних рисах) з ознаками інших жанрів цього літературного роду – трагедії, трагікомедії, драми, драми-феєрії. Наголосити, що терміни на означення людини в драматичному творі зазвичай відрізняються. Якщо в ліриці це терміни ліричний герой і персонаж (рідко), в епосі – літературний герой, характер і персонаж, то в драмі переважно використовується термін дійова особа як такий, що відбиває родову особливість драматичних творів у їхній орієнтації на сценічне втілення; також в аналізі п'єс послуговуються терміном персонаж.

Характеристика дійових осіб відбувається у спосіб, схожий і водночас відмінний від того, що використовується в епічних текстах, що зумовлено специфікою мовлення автора й персонажів у драмі. Дією в драмі є мовлення дійових осіб, а авторське слово обмежується вказівками для постановника й акторів, виконує оформлювальну функцію. Тому характеристика й індивідуалізація дійових осіб зосереджена переважно в їхньому мовленні, самохарактеристиці (монологи), характеристиці іншими (діалоги, полілоги),

авторських ремарках, де часто зазначається емоція, ключова для розуміння ситуації й образу, до якого належить.

Особливим є використання мовних засобів образності. П'єса «Мина Мазайло» репрезентує численний масив прикладів використання порівнянь, повторів, тавтологій, риторичних запитань і вигуків для характеристики персонажів, ситуації та події. Зокрема, зустрічаємо тавтологію в мовленні Рини, яка повідомляє Улі зміст телеграми, яку збирається відіслати Мазайлиха тьоті Моті, щоб та приїхала якнайскоріше. Тавтологія підкреслює важливість події та її можливих наслідків для родини з погляду Рини. В одній із її реплік зустрічаємо триразове повторення з різними інтонаціями й ритмом слова телеграма, що так само наголошують на важливості термінового приїзду тьоті як активної сили для вирішення спірного питання. Трикратний тавтологічний повтор (двічі: комсомольські збори; ще: збори комсомолу) в репліці Мокія, в розмові з сестрою й Улею свідчить про розгубленість хлопця.

Зважаючи на жанр аналізованого твору як сатиричної комедії, слід особливу увагу приділити поняттю комічного та його видам, зокрема гумору, іронії, сатири, сарказму, гротеску, запропонувати учням знайти приклади їхнього використання в тексті й проаналізувати специфіку вияву на мовному та сюжетному рівнях. У п'єсі можна простежити зазначені види комічного, оскільки Микола Куліш не одразу занурює читача в глибини гострої сатири та сарказму. На початку твору зустрічаємо гумор та іронію, тим більше, що навіть ті дійові особи, які позиціонуються як позитивні, мають риси, що надаються іронічному зображенню. Таким є син Мина Мокій, який не помічає в Улі, у яку закохується, її невідповідності власним ідеалам, що їх намагається продемонструвати йому в ній його сестра. Іронія, у такий спосіб, стає сюжетним прийомом витворення інтриги та зав'язки однієї з сюжетних ліній твору. Текстуальний аналіз дозволить побачити гротескові моменти не лише на сюжетному рівні, а й на мовленнєвому. Показовою є репліка Мазайлихи, якою вона характеризує дядька Тараса, чоловікового брата, називаючи його таким, що в нього і кури по-українському говорять.

Засобом комічного змалювання в п'єсі «Мина Мазайло» виступає звучання імен дійових осіб, що навряд чи є випадковим з огляду на тематику й проблематику твору. Показова систематика персонажів за ідеологічною спрямованістю й відповідно за звучанням імен. З одного боку, сатирично змальовані Мина, його донька Рина, сестра тьотя Мотя, вчителька Баронова-Козино, а з іншого – Мокій і Тарас, до яких можна додати й Улю, чії імена мають виразно українське звучання без надмірної «милозвучності», що співмірна із суржигом, яким розмовляють дійові особи протилежної групи, і втратою ними національної ментальності, своєї самості.

Таким чином, вивчення сатиричної комедії М. Куліша «Мина Мазайло» дозволяє активізувати в учнів їхні теоретичні знання та виробити навички використання літературознавчої термінології під час текстологічного аналізу драматичного тексту.

БІБЛІЙНИЙ КОНТЕКСТ ДРАМИ «ЦІНА КРОВІ» С. ЧЕРКАСЕНКА

Різнопланова драматургія С. Черкасенка є цікавим явищем українського літературного процесу початку ХХ століття. Вона засвідчує факт поступової еволюції художнього мислення митця до нових способів мистецького моделювання дійсності. Одним із джерел такого моделювання стала Біблія, із якої автор обрав відомий сюжет про зрадника Юду. А. Нямцу цілком слушно наголосив, що „характер використання традиційного символічного навантаження євангельського персонажа і діапазон його трансформації світовою літературою та культурою в цілому надзвичайно багатоманітні і суперечливі” [2, с.84]. Найвідоміші інтерпретації зради Юди у світовій літературі – це насамперед твори Г. Панаса («Євангеліє від Юди»), Г. Гауптмана («Юда»), Г. Даниловського («Марія Магдалина»), Х. Л. Борхеса («Три версії зради Юди»), Л. Андрєєва («Юда Іскаріот»), С. Ердега («Безіменна могила»), Ж. Сарамаго («Євангеліє від Ісуса») та ін. В українському письменстві образ Юди цікаво трактується в драмі Лесі Українки «На полі крові», в поезіях О. Романової «Юда» й А. Кримського «Іуда Скаріотський», у прозових творах В. Петрова («Апостоли»), В. Дрозда («Іскаріот») тощо.

Драма «Ціна крові», що, за твердженням С. Хороба, є зразком національної християнсько-релігійної драматургії, таким чином, стала ще однією версією цього традиційного євангельського мотиву. Варто наголосити, що Біблійний світ ще замолоду заповнив уяву С. Черкасенка. Вивчаючи Закон Божий в учительській семінарії, майбутній письменник замислювався над питаннями віри. В одному з листів до Л. Білецького він писав про конфлікт із учителем на ґрунті канонічного трактування зради Юди: „Бесіда полягала в тім, що він почав задавати мені питання, а я мусів на них відповідати. Слово по слову, дійшло якимсь чином до апостола Юди Іскаріота та його зради. Я, скорчивши найневинніший вираз на тварі, сказав, що ніяк не можу вбагнути в себе, за що було покарано Іскаріота, коли йому заздалегідь Бог сам „предопредєліл” зрадити Христа. Чи ж винен він у тім, що зробив так? Адже на це була воля Божа, а не його” [1]. Цей уривок засвідчує інтерес С. Черкасенка до постаті Юди, зраду якого він оцінював як акт Божої волі. Образ Юди, затримавшись у глибинах авторської підсвідомості, виринув на поверхню в «Ціні крові» як самотній персонаж із власною історією життя. Вважаємо, що письменнику не йшлося про те, аби виправдати чи засудити зраду Юди. Гадаємо, митця цікавив цей євангельський образ як матеріал для психологічної студії над неоднозначністю, складністю людського характеру в його постійній внутрішній боротьбі між добром і злом.

Творчий діалог драми «Ціна крові» і канонічної біблійної версії носить характер діалогу-відштовхування. С. Черкасенко йде шляхом канонічної версії у зображенні Месії та його найближчого оточення, витримуючи оповідь у

хронологічній послідовності: проповіді Ісуса, триумфальний в'їзд до Єрусалима, розп'яття. Але все, що стосується історії Юди, набуває нових акцентів. Письменник вибудовує цілий комплекс мотивацій Юдиної зради, що різняться від канонічного трактування (пор.: в «Євангелії» вчинок Юди пояснюється одержимістю сатаною, бажанням збагачення, „сріблολюбством”). У драмі «Ціна крові» Юда прагне здобути визволення для рідного народу. Він брав участь у боротьбі за волю під керівництвом Юди Голоніта, яким він захоплюється: *„Правдивий вождь!.. / Він, умираючи, до помсти кликав... / Я заповіт той перейняв і з ним / Блукаю ось світами і шукаю / Того, кому його я передам...”* [З, с.760]. Драма буття Юди ускладнюється й особистісними колізіями, адже він палко закоханий у Марію Магдалину, колишню блудницю, яку врятував Христос від одержимості бісами. Подібна версія – закоханість Юди в Марію Магдалину – розгортається і в поезії А. Кримського «Іуда Скаріотський», підзаголовок якої (історія озлобленої душі) виявляє прагнення автора зрозуміти мотивацію Юдиного вчинку.

Біблійний контекст драми не вичерпується образами Юди та Ісуса. Майже кожен персонаж твору тягне за собою цілий „шлейф” канонічних смислів (Симон-Петро, Тома, Яків, Йоан). Сліди Біблії виявляються і на рівні сюжетних запозичень. Наприклад, у пролозі до драми обігрується картина трьох спокус Христа, коли він перебував у пустелі. У ролі спокусника-сатани тут Юда, який прагне заохотити Месію до боротьби за визволення рідного народу. По-новому змальовується й біблійний епізод, в якому Христос нагодував людей двома хлібинами та п'ятьма рибинами. У п'єсі все це відбувається завдяки винахідливості Юди, який запропонував людям розділити свою їжу з іншими. Таким чином, біблійні образи, мотиви і сюжети утворюють широкий діалогічний контекст драми, надаючи їй глибокого філософського звучання.

Отже, «Ціна крові» є ще однією оригінальною версією опрацювання відомого євангельського сюжету. Світ Біблії надихнув митця на створення цікавого художнього дослідження психології Юди, мотивації його вчинків.

Список використаних джерел

1. Котяш І. Епістолярій Спиридона Черкасенка як джерело формування його ідейних та художніх поглядів / Інна Котяш – [Електронний ресурс] Режим доступу: <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/1978/1/Kotjacsh.pdf>
2. Нямцу А. Предательство Иуды (философско-психологические трактовки и литературные версии евангельской коллизии) // Біблія і культура. – Чернівці, 2000. – Вип. 2.
3. Черкасенко С. Твори : у 2-х т. / С. Черкасенко. – К. : Дніпро, 1991. – Т. 1. – 891 с.

**PROBLEMATIC OF LARISSA ONYSHKEVICH ARTICLE
“UKRAINIAN AMERICAN THEATRE”**

The actuality of this work is caused by the lack of enough knowledge in Ukrainian literature about Ukrainian theatre in the USA. It was Larissa Onyshkevich, who gave the information about the existence of these theatres and analysed their work. She noted that Ukrainian immigrants had to solve a lot of difficulties in the new country, at the same time Ukrainians wanted to bring their culture to the USA and organize their cultural and social work including theatres. Three great waves of Ukrainian immigration, which influenced on the development of Ukrainian American theatre, were singled out. The first one was at the end of the 19-th century, the second – in the early 1930s and the third – at the end of World

War 2.

The first period was characterized by Larissa Onyshkevich as one of the most trying and critical periods in Ukrainian history (3,525). In Russian empire Ukrainians were not allowed to publish or stage Ukrainian plays except those which were based on ethnographic themes. They were published in the Russian language, because printing of Ukrainian books was forbidden according to “Valuev Ukaz” and 1878 “Ems Ukaz” which prohibited staging plays in the Ukrainian language. A relaxation came only after 1905. Naturally Ukrainian immigrants wanted to realize their wishes, to create their own theatre, but they don’t have enough money for that.

The first immigrants from Western Ukraine brought the tradition of amateur theatre. In every area of the USA and Canada, where they settled, drama clubs were organized. Among the immigrants, who came around 1920 there were professional actors. They joined the existing drama clubs and trained young people in acting, dancing and singing. Many Ukrainian plays, operas and operettas were staged with singing and dancing. The reason for that was the following: most of the nineteenth century plays in Ukraine were allowed to represent only the village life and its customs, which included singing and dancing and they were appreciated by the nostalgic audiences in the USA.

The first large – scale performance “Evel Spirits” was held in New York in 1900. In 1911 the New York Boyan Mixed Choir staged a very popular play “Natalka Poltavka” by Ivan Kotlyarevsky. Some of the amateur theatre groups were organized by insurance societies. One of the best – known was the “Zaporizka Sich Society” which gave a performance of very popular Ukrainian opera “Zaporozhets beyond the Danube”. This group was in touch with the professional theatre in Lviv from which they got texts.

It should be mentioned that the theatres were not completely professional, sometimes they were semiprofessional with performances mostly on weekends, because the Ukrainian immigrants didn’t have enough money to run the theatre. That is why despite the successes the old groups were reorganized, new ones were formed.

By the end of the 1930s for various reasons Ukrainian-American theatrical activity subsided. Some of the older immigrants had passed away, and others had aged

enough to take part in performances. Their children found no need in it, they became assimilated Americans.

After the end of World War 2 the third wave of Ukrainians came to the USA. They represented numerous social classes and included professionals. These immigrants included Ukrainians who had been forcibly taken from Ukraine by the Nazis to concentration camps or brought to Germany as a labour force.

Again the new immigrants wanted to continue their professional acting, at least on a part-time basis and to bring a touch of their culture to their new homeland. The main difference between the first and the second periods of the Ukrainian theatre organization was that during the latter wave two professional companies were ready to start their theatres. But they had the same problems as the earlier immigrants. After realizing that they would have to make their living from other professions, they had to work in different occupations, and participate in the theatre on weekends.

They organized the Theatre Studio which staged nineteen performances and eight plays. The works performed were Lesya Ukrainka's "Forest Son", Mykola Kulish's "Myna Mazaylo" and several adaptations. Then the studio was reorganized. The regrouped company was named Ukrainian Theatre in America. Between 1954 and 1956 they staged seven plays in New York and other cities. Besides the traditional repertoire they staged new plays written by newly arrived immigrants. Without supporting grants the company could not continue its performances. The group turned to a new form of the theatre; it performed artistic recitations of classical works. Then the theatre was renamed into the "Theatre of the World", its last performance was done in 1960. Later in 1965 there was the new attempt to revive the Ukrainian theatre. It was called the "New Theatre". After several performances it became inactive.

Analyzing the history of the Ukrainian theatre in the United States reveals that most of the groups started their activity with productions of works by T. Shevchenko. His works appealed to wide audience. On the other hand, works by Ukrainka or other strictly intellectual playwrights had a limited audience. Therefore the early immigrants and the later ones found that musicals appealed to a broader group. That's why Larissa Onyshkevich reckons that for future Ukrainian theatre in America lies in the popular works from classical Ukrainian repertoire, thus the emotional and self-indification needs of the audience can be met and the entertainment need satisfied (2,542).

Список використаних джерел

1. Onyshkevich Larissa. Ukrainian Émigré Drama. Queens University Press, 1979. – 215 p.
2. Onyshkevich Larissa. Ukrainian – American Theatre. In History of the Ukrainian theatre. Toronto: Ukrainian academic Press, 1974. 525-548.

**ПРОБЛЕМА НАЦІОНАЛЬНОГО ТА ПСЕВДОНАЦІОНАЛЬНОГО
У КОМЕДІЯХ «СПІВОЧІ ТОВАРИСТВА» В. ВИННИЧЕНКА
ТА «МИНА МАЗАЙЛО» М. КУЛІША**

Українська класична драматургія ХІХ століття ушлявилася іменами І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка, М. Старицького, Б. Грінченка, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, І. Франка, для яких був характерний глибинний зв'язок із фольклором, етнографічні картини народного життя, виведення типових представників різних суспільних верств. Проблема національного / псевдонаціонального в творах цих митців розроблялася здебільшого в плані передачі характерних рис української ментальності, окреслення просвітницького вектора в діяльності інтелігенції, висвітлення патріотичних потенцій у демократичному середовищі та діагностування схильності панства й міщанства до перевертенства.

Доба перших десятиліть ХХ століття вимагала нової драми та театру, що виявилось у модерних мистецьких шуканнях. Оскільки європейська культура зламу віків була «невротичною, а психопатичність – плідним, формотворчим нервом» (С. Павличко), то психоаналітична теорія, яка складалася згідно з духом часу, була не лише складовою модерністської культури, а й інструментом її тлумачення. Серед визначних українських драматургів, що творили в перших десятиріччях ХХ століття, слід насамперед назвати таких авторів, як С. Васильченко, В. Винниченко, І. Дніпровський, І. Кочерга, М. Куліш, Я. Мамонтов, О. Олесь, В. Самійленко, Л. Старицька-Черняхівська, Леся Українка, С. Черкасенко тощо. Український модернізм, що розгортався одночасно з фрейдизмом, намагався виразити різні деформації психічного життя окремого індивіда і нації назагал. Це можемо спостерігати на прикладі драматургії В. Винниченка та М. Куліша як яскравих самобутніх літературних явищ. Обидва письменники подали блискучі зразки сценічного мистецтва, в яких знайшли відображення характерні картини життя, моделі поведінки українців на зламі епох, віддзеркалились прикмети їх національного світобачення. У доробку обох авторів особливо гостро зазвучала проблема національного / псевдонаціонального.

П'єси В. Винниченка (зразки інтелектуальної драми, інтелектуальної мелодрами, героїко-психологічної драми, сатиричної комедії, трагедії) відзначаються особливою структурною цілісністю. Натуралістична точність у драматургії митця підноситься до символістської таємничості передусім з допомогою парадоксального поєднання засобів експресіонізму та імпресіонізму, певною мірою сюрреалізму. Його тексти засвідчують виразне передчуття мистецьких можливостей театру абсурду. Синтезувати розмаїті стильові стихії автору найчастіше вдається завдяки наголосу на ігровій властивості драматичної дії, вигадливому використанню принципу «театру в театрі». Це характерно для сатиричної комедії В. Винниченка «Співочі товариства» (1911), як і наступних

творів у цьому жанрі: «Молода кров» (1913), «Панна Мара» (1918), «Великий секрет» (1923).

З приводу «Співочих товариств» сам їх автор у листі до М. Грушевського писав, що це *«нова п'еса про «старих», тож у ній «введена трусість, і дріб'язковість, тщеславіє, особисту фракційність (ніби б то на ґрунті принципів), пльотки, нікчемність, дурний шовінізм, класовий егоїзм і інші прелесті наших оборонців моралі»* [3, с.157]. В. Винниченко нещадно висміює псевдопатріотів, що прикриваються національними гаслами, а насправді керуються меркантильними інтересами. Такими є Анатолій Михалевич, Самійло Хацкель та інші персонажі, що захоплені не поширенням української ідеї, а бульбашковим проектом співочих товариств. Аби скористатися капіталом багатого поміщика Захара Пилипенка, який щиро вірить у перспективність малих діл, вони прагнуть залучити його до своєї псевдодіяльності. Тож ні про яке національне відродження українців не йдеться. Псевдогерої не рухаються далі примітивних вигуків типу: *«Хай загине кацапня, ляхи, жиди і всі вороги України, воша б їм у потилицю!»* [1, с.229]. Фінал твору красномовно характеризує справжню сутність дійових осіб, їх псевдопатріотичні поривання.

Драматургії М. Куліша як «українського Шекспіра» властивий потужний національний пафос. Це відчутно як у творах, сповнених високого трагізму («97», «Комуна в степах», «Прощай, село», «Патетична соната»), так і в комедіях («Народний Малахій», «Мина Мазайло»). Остання з названих п'ес репрезентує українське суспільство 1920-х років через реакцію його представників на культурні та політичні явища в країні. Проблема національного / псевдонаціонального в комедії «Мина Мазайло» вирішується автором як на побутовому, так і загальнодержавному рівнях. Злободенне й до сьогодення мовне питання висвічує вдачу кожної з дійових осіб. Проблема досліджується автором із проекцією на суспільний резонанс процесу українізації, через дискусію між прихильниками та опонентами цієї державної лінії. Мікроклімат родини Мазайла нагадує політичну ситуацію в Україні. Погрози Мيني («*Виб'ю з голови дур український!*») викликають суспільні алюзії. Фатальний відтінок має висновок чи передбачення одного з персонажів: *«Їхня українізація — це спосіб виявити всіх нас, українців, а тоді знищити разом, щоб і духу не було... Попереджаю!»* [2, с.141]. Вустами свого героя М. Куліш, певно ж, висловив і свої побоювання щодо подальшої долі української нації в радянській країні-казармі, державі-тюрмі.

П'еси В. Винниченка та М. Куліша сценічні й динамічні, та в часи всіляких заборон глядач не міг їх побачити, відчути біль драматургів, викликаний каскадами суспільних деформацій в Україні. Зараз же свято зустрічі з цими майстрами театру та носіями національної ідеї чекає на кожного з нас.

Список використаних джерел

1. Винниченко В. Вибрані п'еси / В. Винниченко. – К.: Мистецтво, 1991. – 605 с.
2. Куліш М.Г. Твори : у 2 т. / Микола Куліш. – Т. 2. П'еси, статті, виступи, документи, листи, спогади про письменника; упоряд., підгот. текстів, комент. Л.С. Танюка. – К. : Дніпро, 1990. – 877 с.

3. Михида С. Слідами його експериментів: змістові домінанти та поетика конфлікту у драматургії Володимира Винниченка / С. Михида. – Кіровоград : Центрально-Українське видавництво, 2002. – 189 с.

І.В. Немченко

м. Херсон

ПСИХОЛОГІЗМ У ЗОБРАЖЕННІ ДИТЯЧИХ ХАРАКТЕРІВ У П'ЄСАХ МИКОЛИ КУЛІША

Займаючись освітньою діяльністю в Південній Україні, М. Куліш не випускав із поля зору становища дітей. Для малечі він склав буквар «Первинка» та читанку «Червона зірка», а ставши письменником, часто фіксував увагу на представниках юної генерації як об'єкті художнього зображення в своїх казках, оповіданнях, а особливо в драматургії.

Українська дитяча п'єса 20-30-х рр. ХХ ст. нерідко являла собою відверто агітаційний матеріал (твори В. Гжицького, О. Матвієнка, В. Минка, М. Іваницької, М. Дукіна та ін. Світ малечі у таких сценічних зразках поставав переважно з класових позицій. Юні персонажі були непримиренними борцями, дітьми без дитинства.

У п'єсі М. Куліша «Легенда про Леніна» (1927) пропонується версія пришвидшеного класового дозрівання дитини, але на матеріалі китайської, а не радянської дійсності. Обраний автором жанр твору передбачає наявність елементів казковості й героїзації. Не без гумору драматург передає діалоги дійових осіб, що відбивають їх психологію. Китайські діти погано розуміють свого пастора-вчителя з місіонерської школи, котрий їм нав'язує християнське віровчення. Дітлахам важко відрізнити драконів, яким традиційно поклоняються, від звеличуваних священником янголів. Тому асоціації, що виникають у них, досить несподівані й кумедні. За це місіонер лупцює дітвору, щоб вибити «комуністичну ідею». Але хлопчик Джан дізнається про існування дивовижної людини на ім'я Ленін і наче прилучається до цього міфу, ще й припрошує до нього друзів. Мовляв, завдяки В. Леніну у них з'являться найсмачніші страви. Це при тому, що про українських дітей цей вождь «добре» подбав, особисто зініціювавши штучний голодомор 1921-1922 рр., досвід якого вміло використано його послідовниками в 30-х і 40-х рр.

У цьому плані показовою є таврійська трилогія М. Куліша «97» (1924), «Комуна в степах» (1925), «Прощай, село» (1933), особливо ж перша її частина, присвячена жахливим подіям людомору на малій батьківщині драматурга. На тлі класового протистояння в південноукраїнській слободі Рибальчанській яскраво виділяється юний герой, що перебуває десь на межі між дитинством та молодістю. Це Вася Стоножка, син селян-незаможників, приречених на голодну смерть. Він бравує, намагається вдавати з себе цілком дорослого, але то одна, то

інша репліка видає в ньому дитину – дитину, що суворішає і старшає просто на очах під впливом жорстоких життєвих випробувань.

Психологію «одоросленої» радянської дитини драматург продовжує досліджувати у п'єсі «Комуна в степах». Подібно до Васі Стоножки, юний герой цього твору Микитко виконує функції секретаря-писарчука. Він член комуни і дбає про те, щоб її документація була на належному рівні. У даній царині Микитко вважається знавцем, про що свідчить хоча б сцена прийому до гурту комунарів цигана. За тими канцелярсько-стандартними довідками, до яких удається хлопець, відчувається його небайдужість до нещасливої долі прийшого чоловіка. Повтором у ремарках слова *«серйозний»* стосовно хлопця автор підкреслює відповідальність, з якою той ставиться до дорученої йому секретарської справи. А водночас і прагнення Микитки здаватися старшим. Юний герой палко відстоює погляди, жваво полемізує з опонентами. Прагнення до скорішого подорослішання накладає відбиток на інтимну сторону буття чотирнадцятилітнього Микитки. Кумедно виписана М. Кулішем сцена його залицання до комунарки Мотроньки. Поза напускною зухвалістю й безцеремонністю, поза всією бравадою постає незахищена душа підлітка.

У першій редакції драми «Комуна в степах» фігурує ще одна дитяча постать – пастушка-сироти Свиридка. Як бідкається тітка Секлета, що опікується долею хлопчика, вже *«восьмий рік пішов, а воно ще й оченашу не знає»*. Це, на думку жінки, є наслідком впливу нового життя (*«... Не повірите, я його до святої ікони, а воно від ікони. Я його за рученьку – воно навручки та й ще кусається»*; *«Ач, набралось духу комунського! Аніяк не слухається»*). Відтак більшовицька боротьба з релігією та церквою призводить до негативних трансформацій у світосприйнятті й поведінці представників підростаючого покоління.

У заключній п'єсі таврійської трилогії – «Прощай, село» – М. Куліш далі розробляє проблему радянзації дітей, підлітків, молоді. Герой твору Дмитрик Ільченко переживає від того, що його як сина «колишнього кулака» не хочуть прийняти до комсомолу, не зважаючи на численні заслуги, на багатий піонерський досвід хлопця. Юний герой М. Куліша страждає на «синдром Павлика Морозова». У результаті здійсненого ним викриття трапилась біда – Дмитрикового батька та сестру було вислано з України *«як класових наших ворогів»*, і піонер, одурманений комуністами, залишився сиротою.

Відлуння теми відчуження між дітьми й батьками в умовах більшовицького психозу відчутне і в комедії «Хулій Хурина» (1926). Юний Абрам – син орендаря готелю-заїзду «Червона зірка» Хуни Штильштейна постає через дошкульні характеристики з боку батька (*«мій балван»*, *«син називається»*, *«Ну?! Додіонерився? Доспартачився?»*). Дитячий комуністичний рух у п'єсі (акції школярів під орудою педагога Шурубалки) репрезентовано скоріше в пародійно-карикатурному, ніж у величальному плані.

В одноактівці «Колонії та колоніальна політика» (1927) М. Куліш виводить епізодичний гурт негрят, котрі по-своєму реагують на події в світі дорослих. Дитяча уява пов'язує гостре протистояння між плантатором і найманими робітниками, що переростає в страйк, із захоплюючою грою у війну. Звідси неабиякий інтерес малечі до того, що відбувається.

У п'єсі-метафорі «Маклена Граса» (1933) М. Куліш виводить героїнею дівчинку тринадцяти літ, яка рано дорослішає через життєві труднощі. Будні не гасять у ній фантазій, світлих поривань до кращого.

М. Куліш через образ дитини як символу майбутнього висловлює свою віру в доленосність і невмирущість загальнолюдських цінностей.

Т.Г. Окуневич

м. Херсон

boday3125@gmail.com

ОНІМНИЙ ПРОСТІР ДРАМАТИЧНИХ ТВОРІВ МИКОЛИ КУЛІША

Особлива емоційно-експресивна виразність художнього мовлення виявляється у своєрідному використанні найбільш виразних мовних одиниць усіх рівнів. Проте кожен мовний засіб, ужитий автором, мотивований і змістово, і стилістично, тобто добирається саме той, який необхідний для певного контексту і який у такому оточенні стає основою втілення й реалізації авторського задуму.

Серед лексичних засобів, що потребують спеціального детального дослідження в художньому мовленні, є власні назви або оніми. Це індивідуальні найменування окремих одиничних об'єктів [4, с.80]. «Уся історія духовної культури людства, – як зазначає В. Соловійов, – тримається на власних назвах» [2, с.45]. Вони належать як до мовних, так і до загальнокультурних універсалій. Саме власні назви зберігають і передають традиції, історію, культуру певного народу і людської цивілізації в цілому. Природно введені у словесно-художню систему, на думку науковців (Л. Белей, Н. Ботвина, Л. Буштян, Є. Іванова, Ю. Карпенко, Л. Колоколова, Є. Отін та ін.), вони служать для забезпечення колориту певної епохи, вираження комплексу ідей, характеристики того чи того персонажа. І чим більше автор використовує власних назв, тим цікавіше вони вписуються в контекст, створюючи своє ономастичне поле, в якому онім служить камертоном смислового наповнення.

М. Куліш був живописцем характерів в українській драматургії. Працюючи над п'єсами, він прагнув намалювати живі, колоритні, типові, до нього не відкриті художні образи. Для цього митець ретельно вивчав життя, часто мандрував, намагаючись побачити й почути, чим живуть люди, про що думають, як розмовляють, чого прагнуть. Ось звідки в його творах багата галерея виразних, самобутніх онімів – *Мусій Копистка* («97»), *Хома Божий* («Хулій Хурина»), *Малахій Стаканчик* («Народний Малахій»), тьотя *Мотя* і дядько *Тарас* («Мина Мазайло»), *Ілько Юга* («Патетична соната»), *Семен Пархімча* («Прощай, село»), *Ігнатій Пагур* («Маклена Граса») та ін.

Кулішева драматична спадщина, на думку Л. Танюка, – це концептуальна характерографія української національної історії та ментальності. «Своїх героїв письменник чув інтонаційно, у нього був особливий слух і пам'ять на виразне

слово, він надавав йому в українському театрі особливого статусу» [3, с. 35.]. Тому своїм героям митець добирає такі власні імена, прізвища, які б самі говорили за себе. Серед них значну групу складають українські прізвища, основою творення яких була особиста ознака людини, що виділяє її з-поміж оточення. Здебільшого такі прізвища виникали з первісних прізвищ і вуличних кличок.

Ще в свій час В. Ястребов відмічав, що «найбільш цікавий розряд прізвищ склали ті, що давали характеристику людини за її зовнішнім виглядом, фізичними ознаками і властивостями» [5, с. 148-150].

Серед проаналізованих прізвищ, ужитих у творах М. Куліша, виділяємо такі, що вказують на індивідуальні риси особистості: зовнішність дійової особи: **Одноокий** («Патетична соната»), **Семиволос**, **Губа** («Мина Мазайло»), **Кирпатенко** («Отак загинув Гуска»), **Стоножка** («97») та ін.; суттєві риси характеру героїв: **Мовчан**, **Молодий** («Комуна в степах»), **Леп**, **Пташина** («Хулій Хурина»), **Годований**, **Смик** («97»), **Загнибога** («Мина Мазайло»), **Ступай-Ступаненко** («Патетична соната») та ін.

Прізвище **Годований** указує на те, що це людина сита, не голодна, любить поїсти. І щоб не втратити свого нажитого добра, **Годований** готовий на все, щоб селяни не відібрали у нього майно. Антропонім **Смик** асоціюється зі словом «смикати», бо герой дійсно висмикнув частину зерна для своїх односельців.

Прізвище **Ступай**, утворене від інфінітива «ступати», М. Куліш уживає у формі наказового способу. Коли до прізвища приєдналася ще частина **Ступаненко**, що означає дію у часі, воно набуло рухливості, динамічності, а також ознаки аристократизму. Автор із повагою ставиться до героя. Це видно з того, що, крім «аристократичного» прізвища, автор уживає ще й ім'я та по-батькові: «З вами хоче похристосуватись українець **Іван Степанович Ступай-Ступаненко**» [1, с.189].

Трапляються у текстах і прізвища-«самохарактеристики»: тьотя **Мотя Розторгуєва** («Мина Мазайло»), **Хведір Рудий**, **Саватій Савлович Гуска** («Отак загинув Гуска»), **Руда Шапка** («Вічний бунт»), **Оверко Кучка** («Зона») та ін. Ці оніми тісно пов'язані з індивідуальними рисами їх носіїв. Так, тьотя **Мотя** з Курська (**Мотрона Розторгуєва**) має українське коріння, але живе у Курську і торгує на базарі, звідси й таке прізвище.

Значна частина прізвищ пов'язана з трудовою діяльністю людини і може служити джерелом для відбиття картин життя тогочасного суспільства: **Мазайло**, **Убийвовк**, **Засядьвовк** («Мина Мазайло»), **Гамар** («Патетична соната») та ін.

Наприклад, ім'я головного героя п'єси М. Куліша «Мина Мазайло» подано у заголовку. Основна інтрига закручується саме навколо прізвища **Мазайло**, яке з часом трансформувалося в **Мазайло-Квач**. Це яскраве українське прізвище утворилося від прізвищ людей, які з появою возів виконували ремонтні роботи. Однак головний герой хоче змінити прізвище іншим, позбувшись не тільки недоречного, на його думку, значення, а й українського колориту. У цьому йому допомагають родичі. Цікавою є умова дядька Тараса – зберегти корінь **маз-**: «**Мазов – Лазов – Лоза – Залоза... А по-моєму, кращого не буде, як Зайломаз**»

[1, с.150]; *Мазеленський – Де Мазе – Мазанський* – пропонує Мазайлиха; *Рамзес* – імпонує Бароновій-Козино, а тьотя Мотя уточнює: «*Давайте краще Рамзесов*» [1, с.151], а далі Рина з учителькою «правільних проізношеній» разом вигукують: «*Фон Мазел! Рамазан-Арзамасов*» [1, с.151]. Останнє подвійне прізвище – ознака російських вельмож XVIII ст., однак складання основ створює ефект гротеску. *Мазайловський, Мазайлович, Мазайленко* – ці три пропозиції висуває дядько Тарас, мотивуючи їх для себе й глядача так: *схоже на гетьман Виговський, гетьман Самойлович, гетьман Дорошенко*). Зрештою, перемагає одна з Рининих пропозицій – *Мазенін*. Мотивація останньої подібна до дядькового варіанта, але має інші підстави: «*Похоже на Єсенін*» [1, с.151]. М. Куліш дуже любив поезію цього співця. А прізвище *Мазенін* за зразком Єсенін обрано ще й тому, що мелодійне оформлення *-енін*, у поєднанні з *Маз*-створює комічний ефект несумісності тому, що так звана «есенінщина» на той час, після трагічної загибелі митця, стала символом міщанства.

Натомість син Мокій, захоплений милозвучністю й поетичністю української мови, рішуче захищає рідне прізвище, пропонуючи ще додати до нього десь загублену другу половину – Квач: «*Діда нашого було прізвище Мазайло-Квач – отож треба додати*» [1, с.125]. Хороші докази на користь цього прізвища наводить учасник дискусії комсомолец Губа: «*...Прізвище Мазайло-Квач, по складах видно, трудового походження. Мокієві предки або мазали колеса в колективних походах, або принаймні робили мазниці й квачі, себто ті речі, що й тепер у народному господарстві корисніші, ніж, скажімо, губна помада*» [1, с.147].

Як бачимо, дійові особи п'єс М. Куліша наділені влучними іменами і прізвищами, які несуть певне смислове навантаження. Автор за допомогою антропонімів намагається розкрити характери героїв, їхні мрії, сподівання і вчинки, підкреслює, що персонажі – це вихідці з народу. Ономастичний простір творів М. Куліша виконує не тільки структурно-організуючу функцію, але й несе лінгвістичну й екстралінгвістичну інформацію, структурно охоплює частину словника мови письменника, характеризує його авторську індивідуальність і високий рівень майстерності.

Список використаних джерел

1. Куліш М. Твори: у 2-х т. / М.Куліш. – Т.2. П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади / упоряд., підгот. текстів, вст. стаття та коментар Л.С. Танюка. – К. : Дніпро, 1990. – 877 с.
2. Соловьев В. Философия искусства и литературная критика / В.Соловьев. – М., 1991.
3. Танюк Л. Драма Миколи Куліша / Л. Танюк // Куліш М. Г. Твори: у 2-х т. – К.: Дніпро, 1990. – Т.1. – С.3-35.
4. Українська мова: енциклопедія. – К., 2000.
5. Ястребов В. Малорусские прозвища Херсонской губернии / В. Ястребов. – Одесса, 1893.

ФУНКЦІЙНО-СЕМАНТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ОНІМІВ У ТВОРІ М. КУЛІША «НАРОДНИЙ МАЛАХІЙ»

Останнім часом помітно зростає увага лінгвістів до питань ономастики і до явища імені власного в художній літературі зокрема. Сучасні принципи дослідження онімних одиниць у художній літературі вимагають поглибленого розгляду формальної, матеріальної та смислової сторін імені, аналізу їх реалізації в умовах конкретного твору як цілісності, що виконує естетикоінформаційну функцію у сфері художньої комунікації та характеризується формальною й смисловою завершеністю. У наукових працях із ономастики останніх років простежуємо поворот у поглядах дослідників до вивчення онімного простору цілісного художнього твору як його структурносеміотичного компонента.

Стилістичні особливості «значущих імен» та інших власних назв досліджують Р. Агеєв, К. Зайцева, С. Зінін, Т. Кондратьєва, М. Рут, О. Фоякова; проблеми ономастичної лексикографії порушує В. Сталтмане. Теоретичні питання поетичної ономастики та лексикографії розробляє в українському мовознавстві В. Калінкін, у російському – А. Пузирьов. І лише у незначній кількості наукових праць (переважно статті) розкрито магію власних імен у текстах українських письменників (О. Андрієнко, В. Галич, Ю. Карпенко, Л. Хаценко, М. Хрустик та ін.).

М. Куліш, будучи живописцем характерів, прагнув намалювати живі, колоритні, типові, концептуальні, не відомі раніше художні образи. Кулішева драматична спадщина – це концептуальна характерографія української національної історії та ментальності. Своїх героїв письменник чув інтонаційно, у нього був особливий слух і пам'ять на виразне слово. Тому, на нашу думку, своїм героям митець надавав такі власні імена, прізвища, які б самі говорили за себе. Зокрема, у трагедії «Народний Малахій» діють такі особи: *Малахій Стаканчик*, мадам *Стаканчиха Тарасовна*, *Любуня*, *Оля*, *Аполінара*. Микола Куліш дає такі імена своїм героям, щоб виявити риси характеру, вдачі, рід занять. Наприклад, прізвище *Стаканчик* асоціюється з посудиною та її придатністю до наповнення рідиною. Антропонім *Стаканчик* (стакан, а не склянка) свідчить про обізнаність драматурга з діалектною основою української літературної мови. Про це зайвий раз нагадують читачам (і слухачам) зменшувальнопестливі форми власних імен – *Стаканчик*, *Любуня*, *Віруня*, *Надюня* тощо.

На думку літературознавців, зокрема Л. Танюка, семантика імені пояснюється так: біблійний Малахій був останнім пророком Старого Завіту. Герой М. Куліша перебрав роль Месії, взявши на себе місію змінити старий світ, витворити модель нового життя в новій країні через „голубу реформу людини” [5, с. 20] як уособлення всіх його мрій і бажань про творення людини.

Давши героєві таке ім'я (*Малахій* у перекладі з древньоєврейської означає „вісник мій”, тобто посланець божий, ангел, пророк), автор уводить його до відповідної системи „пророчого” мислення. Перегорнімо Біблію – і ми знайдемо наприкінці її книгу пророка Малахії, а в ній – такі слова: «Ось Я посилаю Свого Ангола, і він перед обличчям Моїм приготує дорогу. І нагло прибуде до храму свого Господь, якого шукаєте ви, і Ангол заповіту, якого жадаєте. Ось іде Він!» [1, с. 957].

Біблійний Малахій був останнім пророком Старого Завіту: бичуючи священників за ухиляння од віри, він провидів славу другого храму, пришестя Месії і Страшний Суд для ухильників од віри й добра... І ми вгадуємо в хитрих лексичних Кулішевих паралелях події сучасності (1932–1937 рр.) і Біблійне пророчество Страшного Суду. Ось на що спрямовує наші думки Кулішевий Малахій, який перебрав на себе плоть нового Месії.

Супільство ж бачить у Малахіїві зовсім не пророка – ім'я знаходить цілком відмінні асоціації («*Додалося нам, що доживеш ти безмалахольно свого віку*»). Малахій теж характерно трансформує своє ім'я: «*Народний нарком Малахій. Ні, не так... Народний Малахій, в дужках – нарком. Скорочено – Нармах... Ні, Нармахнар*» [3, с.54]. Далі, вже в тексті свого «другого декрету»: «*Народний Малахій, нарком. Скорочено – Нармахнар*» [3, с.55]. І в кінці: «*Є народний Малахій нарком і Нармахнар*» [3, с.81]. Нечуване, неймовірне лексичне сполучення народний Малахій («*Я не батько. Я народний Малахій*») [3, с.80] недарма винесено в заголовок. Дія відбувається в часи тривожні, коли все перевертається, – «нагадаємо, що й біблейський пророк Малахія писав (у 515–445 рр. до н.е.): «Іудея зубожіла вкрай. У неї не залишилось і тіні самотійності» [Цит. 2, с.82] – знаходячи своє відображення в абрєвіатурах, то й народний *Малахій* обертається *Нармахнаром*, причому останнє «нар» у цьому складноскороченому найменні – шматок теж абрєвіатури нарком (про яку Малахій явно не знає, що це абрєвіатура). Антропонім-новотвір Нармахнар, хоч і зберігає свою внутрішню кумедність, набуває грізного, ніби вавилонського звучання. Так мандрує в творі разом із *Малахієм* і його ім'я, втілюючи в своїх формах і комедію, і трагедію українського мрійника ХХ ст.

Любуня дочка Малахія Стаканчика – найулюбленіша дочка, тому використовується пестлива форма для виділення її з-поміж інших дочок.

Мадам *Стаканчиха Тарасовна* – Микола Куліш дає таке невизначене найменування, нейтральне. З цього можна зробити висновок, що образ мадам Стаканчихи Тарасовни несе в собі смислове навантаження. Дружина Стаканчика – поважна мадам, яка поважає себе і робить усе для того, щоб до неї ставилися з повагою, цінували її. Вияв такої поваги автор передає лексевою Тарасовна (Тарасівна). Насправді жінку звали *Софією* (гр. sophia – «мудрість») [4], але у драмі вона фігурує лише як мадам *Стаканчиха Тарасовна*, у спілкуванні – просто *Тарасовна*. Ця обставина є суттєвою для творчого задуму: читач і глядач не одержує підказки, хто ж чинить мудріше – *Малахій* чи його жінка.

Ім'я *Оля* (медсестра, яка доглядала Малахія у лікарні), а не Ольга дане героїні автором, підкреслює ніжне ставлення оточуючих до героїні. У перекладі зі скандинавської Helga означає «свята, священна, ніжна» [4, с.151].

Аполінара (гр.) – ім'я, на думку фахівців, можливо, походить від *apollymi* – „нищити”; *Apollon* – Бог Сонця, який палить усе, нищить. Аполінара – жінка із сумнівною репутацією. Ім'я, надане героїні, підкреслює ставлення драматурга до її професії, точніше роду занять – вона займалася залученням дівчат до публічного будинку.

Отже, гумор М. Куліша сповнений глибокого життєвого смислу, психологічної іронії, викривальний і не надуманий. Прискіплива спостережливість, непересічна здатність знаходити оригінальні художні ходи і прийоми допомогли драматургові затаврувати (а деякою мірою й передбачити) явища українського тогочасного життя.

Список використаних джерел

1. Книга пророка Малахії // Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту. – [б.м.], 1990. – С.955-959.
2. Кузякіна Н. П'єси Миколи Куліша: літературна і сценічна історія / Н. Кузякіна. – К., 1970. – 286 с.
3. Куліш М. Твори: у 2-х т. – К.: Дніпро, 1990. – Т.2. П'єси / упоряд., підгот. текстів, вст. стаття та коментар Л. С. Танюка. – 877 с.
4. Скрипник Л.Г. Власні імена людей: словник-довідник / Л.Г. Скрипник, Н.П. Дзятківська. – К.: Наукова думка, 1986. – 308 с.
5. Танюк Л. Драми Миколи Куліша / Л. Танюк // Куліш М.Г. Твори: у 2-х т. – К.: Дніпро, 1990. – Т.1. – С.3-35.

Ю.О. Омельчук

м. Херсон

lady.julli.om@gmail.com

ДРАМАТУРГІЯ МИКОЛИ КУЛІША В ЗАКОРДОННИХ СТУДІЯХ

Постать Миколи Куліша є непересічною в українській драматургії, «адже в жодній п'єсі М. Куліш не поступився істиною, він послідовно зображав сувору правду дійсності, їдко висміював переродженців і пристосуванців» [2, с. 22].

Дослідженню творчої спадщини М. Куліша присвячено чимало вітчизняних та зарубіжних наукових студій. На особливу увагу заслуговує літературно-критичний аналіз драматургії митця, здійснений закордонним літературознавцем, письменником, доктором славістики Марком Робертом Стехом (*Marko Robert Stech*) [1]. Науковець, будучи вихідцем із Любліна та проживаючи в Канаді, є засновником і мистецьким керівником Авангардного українського театру, директором Видавництва Канадського інституту українських студій. Нині викладає українську культуру й історію в Йоркському університеті в Торонто. У 2011 році Марко Стех став автором та ведучим циклу передач «Очима культури», присвячених представленню маловідомих за кордоном українських культурних діячів та інтелектуалів. Випуск 33-ій цієї

телепередачі присвячений персоналії М. Куліша (до речі, докторський ступінь дослідник отримав у Торонтському університеті після захисту дисертації саме про драматургію М. Куліша) [3].

Популярне свого часу поняття «національної трилогії» в драматургії М. Куліша, яка включала «Народного Малахія» (1927), «Мину Мазайла» (1928) і «Патетичну сонату» (1930), виникло в українській еміграції: у таборах ДіПі наприкінці 1940-х рр. М. Р. Стех вважає, що для антикомуністично налаштованих українських біженців, до яких відносить з-поміж інших і М. Куліша, ідея «національної трилогії» стала аксіоматичною, а самі п'єси з «трилогії» постали одним із вершинних досягнень «Розстріляного відродження» саме з огляду на їх національний, а себто й політичний вимір [3].

Майже нікого з інтерпретаторів Кулішевої спадщини в тогочасній еміграції не зупиняв перед таким узагальненням факт цілковитої стилістичної, жанрової і тематичної відмінності комедії «Мина Мазайло» від двох інших частин «трилогії». Достатньою була спільність дуже загальнозрозумілого мотиву «національного питання» й «українізації», які для багатьох критиків автоматично робили ці п'єси «центральними» в усій творчості М. Куліша.

Уважний погляд на увесь комплекс драматичної творчості М. Куліша чітко показує, що «національне питання» чи «українізація» посідають у його творах зовсім маргінальне місце та значення [3]. Хоча й глибоко національний за світоглядом, відчуттям театральної традиції та органічною майстерністю мови М. Куліш – це драматург універсальних тем та зацікавлень [3].

Відкидаючи звинувачення в бік драматурга про те, що він начебто всю свою творчість присвятив національному питанню, в дисертації про М. Куліша (1992 р.) М. Р. Стех протиставив штучній «національній трилогії» іншу трилогію, яка втілює центральні теми й дилеми Кулішевої драматургії та показує еволюцію його шукань. Це трилогія з драм «Народний Малахій», «Патетична соната» і «Вічний бунт» (1932), котру літературознавець назвав «Confrontation Trilogy», оскільки ці п'єси розвивають основну тему творчості М. Куліша: неминуче протистояння-конфлікт між прагненнями і мріями індивіда та потребами суспільства, в якому він живе й функціонує. Це конфлікт, який (бодай у Куліша) не має розв'язки, неодмінно трагічний, що в усіх випадках веде до загибелі (фізичної або душевної) індивідуальної особистості. Ці думки викладені в есеях зарубіжного дослідника про п'єси М. Куліша та опубліковані в англomовному періодичному виданні *Journal of Ukrainian Studies* [5, с. 4].

На думку М. Р. Стеха, своєю гуманістичною, індивідуалістичною позицією М. Куліш значно більше, ніж багато з його російських та українських сучасників, демонстрував характерну західну ментальність, світогляд та темперамент. Якби йому дозволили жити і писати, а його твори ставали все більш відомими в Західній Європі, М. Куліш міг би стати одним із найважливіших натхненників екзистенціалізму, його предтечею [4].

Список використаних джерел

1. Марко Роберт Стех [Електронний ресурс] // Бібліотека Українського світу. – Режим доступу: <http://1576.ua/people/4651>

2. Поляруш О. Микола Куліш: мовою Езопа: [про складність проблематики творів М.Г. Куліша] / О. Поляруш // Дивослово. – 1994. – № 1. – С. 22-27.
3. Телепередача «Очима культури». № 33. Микола Куліш і джерела драматизму [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.oa.edu.ua/ua/etc/kontaktukrainiantv/2012_33
4. Stech Marko Robert Kulish and the Devil / Marko Robert Stech // Journal of Ukrainian Studies. – Volume 32. – 2007. – No. 1. – P. 1-35.
5. Stech Marko Robert The Concept of Personal Revolution in Mykola Kulish's Early Plays / Marko Robert Stech // Journal of Ukrainian Studies. – Volume 27. – No. 1-2. – P. 107-124.

І.В. Пасько

м. Дніпро

iryna_pasko@i.ua

СПЕЦИФІКА ВИВЧЕННЯ КОМЕДІЇ М. КУЛІША «МИНА МАЗАЙЛО» ТА ТРАГІКОМЕДІЇ І. КАРПЕНКА-КАРОГО «МАРТИН БОРУЛЯ» НА КУРСАХ ПІДГОТОВКИ АБІТУРІЄНТІВ ДО ЗНО

Уведення зовнішнього незалежного оцінювання якості знань стало важливим моментом в історії освіти України ХХІ ст. Попри низку недоліків ЗНО завдяки уніфікованості програм та завдань стало потужним чинником «вирівнювання» доступу до вищої освіти. А запровадження обов'язкового тестування знань із української мови та літератури для всіх вступників посутньо вплинуло на підвищення загального рівня обізнаності молоді з українською літературою.

Потреба в швидкому повторенні/вивченні програмового матеріалу зумовила серед абітурієнтів попит на експрес-курси підготовки до ЗНО, які пропонують виші. Очікування школярів від таких курсів перебувають у діапазоні від прагматичної мети систематизувати опановане раніше, потренуватися застосовувати свої знання під час розв'язання тестових завдань до наївної віри в те, що самий лише факт відвідування курсів без будь-яких додаткових зусиль забезпечить високий результат на іспиті. Такі психологічні особливості слухачів, як і стислі терміни підготовки й брак аудиторного часу, відведеного на вивчення тематичних блоків, витворюють специфіку викладання української літератури на курсах експрес-підготовки.

На творчість М. Куліша за робочими програмами підготовчих курсів відводиться максимум дві академічні години (одна «пара»). Насправді й ці години можуть бути «урізані» через низку причин, отже, потрібно максимально ефективно використати час, умістивши в нього лекцію про художні особливості творчості М. Куліша на тлі епохи, його роль у роботі театру «Березіль», про жанрову, тематичну, стильову специфіку комедії «Мина Мазайло», історію її

постановки тощо. З досвіду знаємо, що стисло подані цікаві факти з біографії письменника, спроба дати оцінку його внеску в українську культуру, переказ або зачитування спогадів про виставу сучасників М. Куліша й Л. Курбаса активізують увагу абітурієнтів, налаштовують на сприйняття твору. Аудиторію підготовчих курсів здебільшого складають учні випускних класів, які одночасно вивчають названий текст за шкільною програмою, отже, не встигають забути його зміст, пам'ятають найяскравіші приклади мовної гри. Однак повністю уникнути переказу змісту для викладача майже неможливо, адже для аналізу колізій твору, його проблематики необхідно актуалізувати в пам'яті слухачів фавбулу.

Часто трапляється, що абітурієнти плутають п'єси «Мина Мазайло» М. Куліша та «Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого з огляду на схожість їхньої тематики й проблематики, на співзвучність однаково побудованих заголовків. Отже, під час вивчення «Мини Мазайла» доречно нагадати слухачам зміст і проблемну палітру «Мартина Борулі» (за програмою семимісячних курсів, наприклад, цей твір вивчається в першому семестрі, і слухачі встигають забути деталі). Зіставляючи п'єси, важливо звернути увагу абітурієнтів на їх схожу родову (драма) й жанрову (трагікомічне начало) природу, на спільний для головних героїв комплекс меншовартості, зумовлений упослідженим становищем селянина/українця назагал, але звернути увагу на час написання, реалії дійсності.

Головна мета вивчення літературно-художніх текстів на курсах підготовки до ЗНО – мотивувати слухача запам'ятати їх «паспортні дані», знання яких вимагається програмою оцінювання, засвоїти опорну термінологію, навчитися аналізувати твори з погляду жанрових, естетичних особливостей, тематики, проблематики. Однак така форма навчання – ще й нагода для впливу на формування позитивного «іміджу» української літератури, яка серед школярів має репутацію «похмурої», «нудної» й «селянської». У цьому контексті цікавою тенденцією є те, що серед сучасних абітурієнтів набувають популярності різноманітні групи в соціальних мережах, присвячені підготовці до ЗНО, зокрема широковідомі «Файні мєми про українську літературу». Завдяки таким спільнотам твори, пропоновані програмою ЗНО, стають надбанням масової, популярної культури, обізнаність із їхнім змістом перетворюється на ознаку «модної» молоді людини. Досвід показав, що викладач, навіть побіжно знайомий із контентом тематичних спільнот, викликає в слухачів більше довіри як лектор. Відтак для сучасного викладача важливо стежити за рецептивними тенденціями в подібних групах, не недооцінювати їхній вплив на слухачів курсів. Зокрема, ділячись враженнями про «Мину Мазайла» та «Мартина Борулю», майбутні студенти часто висловлюють думки, які свідчать про спотворене розуміння змісту цих творів. Наприклад, ідею обох п'єс дехто з абітурієнтів формулює як «кожен має знати своє місце», не розуміючи соціально-політичних, психологічних передумов поведінки головних героїв, їхніх цілей. Найчастіше така думка, за нашими спостереженнями, формується під впливом комедії «Міщанин-шляхтич», у якій Мольєр дійсно висміює безглузді дії пана Журдена. Механічне перенесення ідей зарубіжної літератури

на українську – той наслідок недосформованої середньою школою культури читання художнього тексту, нерозуміння причин і чинників витворення української літератури ХІХ – початку ХХ ст. саме в такому, а не іншому вигляді, які має принагідно коригувати викладач курсів підготовки до ЗНО.

Л.М. Пашинська

м. Київ

ФРАЗЕМИ ЯК ЗАСІБ ЕКСПРЕСІЇ У П'ЄСІ МИКОЛИ КУЛІША «МАКЛЕНА ГРАСА»

Емоційність, експресія, оцінність – важливі засоби в мові. З метою підвищення ефективності художніх текстів письменники активно використовують різноманітні засоби для створення експресії, серед яких насичені інтенсифікованою напругою фраземи, нерозривно пов'язані з функцією передавання настроїв, почуттів, емоцій, переживань. Не виняток становить і соціально-психологічна драма Миколи Куліша «Маклена Граса», у якій автор яскраво відобразив кризові процеси життя Польщі початку 30-х років ХХ століття (проектуючи на події в Україні того часу) і майстерно через головних дійових осіб, їхні образи, мовлення з використанням традиційних фразеологізмів, їхніх трансформацій стилістично увиразнив текст.

Аналізуючи мовний матеріал, виділяємо такі основні групи емоційно забарвлених фразем, ужитих М. Кулішем у п'єсі:

1) фраземи з негативною оцінністю, яка тісно переплітається з негативною оцінкою дійсності і негативним спектром емоційного стану головних героїв твору – *пустити кров; перетерти хребта; копати яму (комусь); настане кінець; трясє, як чорт суху осику; голова йде обертом; лихо жене на вулицю; щоб язик відсох; поставити на коліна; рости, як кропива на пустирі*, напр.: *Криза трясє Польщу, як чорт суху осику; У всіх голова йде обертом, навіть у лікарів; Ти так і проживеш босою; Лихо жене нас на вулицю, з голоду; Кінцем навіть пахне й в повітрі; Як і пророкував пан Зброжсек, щоб у нього язик відсох; І ось коли діти Граси, наплакавшись, поснуть, міцно заснуть, а Грасину рану в думках трохи заснує павутиною сон; І те, що пан на коліна хотів батька поставити, і те, що давав йому п'ятсот злотих, щоб він пана вбив; У старій Польщі шумить кривавий банкет; Ростеш ти, як кропива на пустирі; Ми поведемо далі й далі наш переможний полонез. Хай нам копає хоч яку яму комунізм і кружляє, мов чорт перед похороном маклера, – ми поведемо; Це йому настав кінець; «Терпіння, – говорить товариш Окрай, – це найкраще сідло для пана, а нам воно лише перетре хребет та...».* Унаслідок індивідуально-авторських перетворень із метою посилення інформативності фразем, забезпечення високого ступеня узагальненості значення, надання їм додаткової експресії, стилістичного забарвлення та образності у драмі засвідчено вживання заперечних стійких одиниць замість стверджувальних і навпаки. Основним показником заперечення виступає частка *не*. Стійкі одиниці такого типу досить

виразні, містять додаткову інформацію, обсяг якої вимірюється ступенем відхилення від нормативного вживання одиниці. Як правило, частка *не* в таких конструкціях стоїть перед дієслівним компонентом, напр.: *Треба думати, голубко, а не крутити розумом, як теля хвостом; В нього до Заремського ніколи не лежало серце; Ні! Треба слухати пепеєсівців... Наших давніх пепеєсівців. Ті хоч очей не ховають. У них такі гарні очі; За самогубство премії не дадуть. Доведеться навіть без премії, без будь-якого зиску померти; Я вже не розв'яжу цієї задачі;*

2) фразеологізми позитивної маркованості (менш продуктивні), що виражають схвалення, захоплення, прихильність: *Ти будеш в чистоті ходити, в теплі жити; Так він освідчився вже Анельці в коханні, віддає їй руку й серце; Зараз у мене так ясно, так ясно на душі, ніби хтось вінчальні свічки позасвічував, ніби хтось вже вінчальних пісень співа; Але ж у мене в очах, усередині щось горить;*

3) прислів'я та приказки, що виражають повчання або оцінку, виявляють моральні і матеріальні якості героїв: *Хоч пан Зброжек і каже, що чим собака голодніший, тим краще стереже, проте бач, як годують свою Жужельку; Сором, кажуть, не дим – очей не повиїдає; Без грошей і при сонці темно; Хто рано встає, тому Бог подає; Хто покотиться, той за бритву вхопиться; У дуже розумного чоловіка завжди дурна жінка – так кажуть. І навпаки;*

4) фраземи біблійного походження, що передають філософію релігійного світосприйняття – піднесення, захоплення, віру у зміни і світле майбутнє: *Якщо й зараз увесь світ темний і незрозумілий, то над Польщею, як над новою печерою, стане нова віфлеємська зоря – тут мусить народитися порятунок світові; Що ж він гадає – після сьогоднішнього розп'яття на банківському хресті воскреснути через три дні;*

5) уживання повтору у фразеологічному контексті для структурної і підсилювально-видільної функції, що підкреслює інтенсивність дії, стану, ознаки, їх тривалість, стійкість, концентрацію. Іноді при повторі спостерігається перестановка місцями складових компонентів, структурні трансформації фраземи (повтор – це нагромадження однотипних мовних елементів (звуків, складів, слів, словосполучень) у певній синтаксичній одиниці). На фразеологічному рівні повтор виконує в контексті підсилювальну і видільну (підкреслює семантичне наповнення стійкого словосполучення або його компонентів), емоційно-експресивну (як засіб оцінки, коментування) та структурну (як один із засобів побудови «прозаїчних» строф у синтаксисі зв'язного тексту) функції. Найпоширенішим типом повтору у фразеологічному контексті виступає той, який будується на відштовхуванні від стійкого виразу, тобто спочатку вживається фразеологічна інновація, а потім іде повтор чи самої фраземи, чи її компонентів, напр.: *Іноді допомагає, коли пустити кров. Мерцій пустити світові кров! Мерцій кров; У мене астма. Ввесь світ захворів на астму! Астма душить увесь світ! Він харчить і давиться; Пішов у будку, а не став навколішки. І не стану! Здохну в оцій ось будці, а не стану; Мені треба*

за щось зачепитися, а то я теж покочуся. ... За якусь думку, за одну крапочку зачепитися б;

б) вигуківі стійкі комплекси, що виражають експресивно-вольові реакції мовця: емоції, волевиявлення, звернення, прохання, побажання, заклики, накази, реакції на слово співбесідника чи ситуацію: *Матінко Боже; Йй-же Богу; Боронь Боже; Заради пана Ісуса; Слово честі; ... хай милує мене Бог.*

Отже, нагнітання, підсилення, підкреслення фактів, подій, наголошення на них у драмі М. Куліша «Маклена Граса» здійснюється завдяки емоційно-експресивним можливостям фразеологізмів, що сприяє ефективному впливу на читача, передбачає обов'язкову апеляцію на його емоції. Фразеологічні авторські трансформації, що мають яскраві ознаки оказіональності, також здатні максимально впливати на читацьку аудиторію, зацікавлюють матеріалом, одночасно виробляючи певне оцінне ставлення до описуваних осіб, подій, явищ. Широке вживання як традиційних, так і модифікованих фразеологізмів, безперечно, збагачує художній текст, емоційно насичує його, а також допомогло авторові образніше, гнучкіше побудувати виклад матеріалу.

Список використаних джерел

1. Кочукова Н.І. Трансформовані фразеологічні одиниці в мові сучасної української преси / Н.І. Кочукова // Східнослов'янська філологія. – Горлівка, 2006. – Вип. 8 : Мовознавство. – С. 62-69.
2. Куліш М.Г. Маклена Граса / М.Г. Куліш // [Електронний ресурс] – Режим доступу : www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=2746
3. Макарова О.В. Функції фразеологічних одиниць у п'єсі «Маклена Граса» Миколи Куліша / О.В. Макарова // Лінгвістичні дослідження. – 2011. – Вип. 32. – С. 20-23. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/znpkhnpu_lingv_2011_32_6
4. Пашинська Л.М. Оцінна та емоційно-експресивна функції фразеологічних неологізмів у сучасному українському публіцистичному дискурсі / Л.М. Пашинська // Мова і культура (Науковий журнал). – К. : Вид. дім Дмитра Бураго, 2009. – Вип. 12. – Т. X (135). – С. 209-215.
5. Скрипник Л.Г. Фразеологія української мови / Лариса Григорівна Скрипник. – К. : Наук. думка, 1973. – 280 с.

М.І. Пентилюк

м. Херсон

МОВНІ ДЕВІАЦІЇ ЯК ЗАСІБ ІНДИВІДУАЛІЗАЦІЇ ОБРАЗІВ ДРАМАТИЧНИХ ТВОРІВ М. КУЛІША

1. Загальна проблема взаємовідношення літературної норми та причин її порушення була і залишається актуальною. В останні десятиліття на її основі сформувалася наука – девіатологія, яка хоч і не належить до широкоживаних, але викликає великий інтерес у вчених – мовознавців, лінгводидактів,

психолінгвістів і набуває все більшого розповсюдження (Н. Арутюнова, Ф. Бацевич, І. Качан, Т. Космеда, М. Пентилюк та ін.).

2. Термін «девіація» з латинської мови перекладається як відхилення, а в сучасній лінгвістиці трактується як відхилення від прийнятого, як анормативне вживання мовних одиниць, як порушення літературних норм. Девіації бувають різних типів: порушення орфоепічних і правописних норм, слововживання, з будовою семантико-синтаксичної структури висловлювання, мовною компетентністю мовця тощо. Щоправда мовленнєві порушення у творах письменників дошевченківського періоду і пізніше часто є свідченням розвитку української літературної мови, кодифікації її норм, уникнення діалектних відмінностей. Однак такі порушення, що представлені частіше росіянізмами, а точніше мовними девіаціями, часто служать засобами індивідуалізації літературних персонажів. Не менш поширені помилки, що стосуються лексикалізації ненормативних неологізмів (треба культуритись замість ставати культурними; безгранні поля замість безмежні), накладання синонімів (сахалися товаришувати замість не хотіли товаришувати; помовчи за нього говорити замість не треба за нього говорити), зміни у дієслівному керуванні (пастушок грав на сопілку, а треба на сопілці), йому були зажурені очі (треба в нього) та ін.

3. Девіаційні відхилення – це по суті мовленнєві помилки, що виявляються у спілкуванні мовців і пов'язані з мовною, мовленнєвою і комунікативною компетентністю від знань мовної системи, культуромовної підготовки мовця та інших чинників. Девіація виявляється на різних рівнях: орфоепічному, правописному, граматичному, лексичному, стилістичному та ін. Мовленнєві порушення зустрічаються в текстах різних стилів. Особливо поширені в повсякденному спілкуванні людей, що представлені так званими суржиковим мовленням – змішуванням систем і явищ двох мов – української і російської. І спричиняє загальний низький рівень їхньої мовленнєвої культури.

4. У творах художньої літератури мовленнєві девіації широко використовуються як засіб індивідуалізації персонажів, відображення соціального середовища, в якому вони живуть, що допомагає краще пізнати їх риси характеру, поведінку, стосунки з іншими героями художніх творів. Українська класична література рясніє такими образами. Пригадаймо хоча б героїв Г. Квітки-Основ'яненка, пізніше Остапа Вишні та ін.

5. Широко використав девіантні засоби і М. Куліш. У багатьох творах письменник звертався до мовленнєвих недоречностей своїх героїв, цим самим індивідуалізуючи кожного з них. Проілюструємо це на матеріалі комедії «Мина Мазайло», головний герой якої зневажає свій рід і рідну мову, вважаючи, що найбільшим нещастям його життя є «грубе», «мужицьке» прізвище. З уст його персонажа чуємо перші «правильні проізношення», «без обеда», «песной», «пахнет сеном над лукамі», «воз растьот» та ін. В особі Мина Мазайла автор висміює українських перевертнів, які відцуралися всього рідного, своєї нації, мови, культури. Ще один персонаж комедії – тьотя Мотя. Її сакральна фраза «По-моему, прілічнеє бить ізнасілованной, нежелі українізірованной», її обурення назвою Харків (замість рос. Харьков) та інші вирази. Через героїв своїх творів М. Куліш розкрив шляхи українізації 20-х років і прорік тернистий

шлях української мови до статусу державної. Його завданням було пробудити почуття національної самоповаги, гідності, подолати зневіру в престижність нашої мови. Правдиво в комедії передано питання відродження української мови і зневажливе ставлення до неї. Як підсумок, констатуємо, що мовленнєві девіації в мовленні героїв п'єс М. Куліша є не тільки засобом їх індивідуалізації, але й вираженням авторської позиції, ідейних переконань письменника.

Список використаних джерел

1. Загороднюк В.С. Мистецький та громадянський суверенітет Миколи Куліша / В.С. Загороднюк // Куліш М. П'єси. – Херсон : Гілея, 2012. – С.5-12.
2. Куліш М.Г. Мина Мазайло / М. Куліш // Куліш М.Г. Твори : у 2 т. – Т.2 : П'єси, статті, виступи / упоряд. Л. Танюк. – К. : Дніпро, 1990. – 877 с.
3. Куліш М. Мина Мазайло / М. Куліш. – Харків : Ранок, 2000.
4. Сьондуков І. Комедія Миколи Куліша «Мина Мазайло» в контексті сьогодення / І.Сьондуков // День. – 2010. - №24.

В.І. Перепьолка

м. Херсон

vera.perepelka@ukr.net

ЕМОЦІЙНО-ЕКСПРЕСИВНІ МОВНІ ЗАСОБИ У ТРАГЕДІЇ МИКОЛИ КУЛІША «97»

Творчість М. Куліша – це не тільки драматургія характерів, сцен, ідей, а й мови. Він надавав неабиякої ваги мовній відшліфованості та мовно-тропеїчним якостям п'єс. Слово в Кулішевій драмі у будь-якому функціональному контексті – чи то у стислих або гранично розгорнутих ремарках, чи то в полілогах, діалогах, монологів, репліках дійових осіб – вирізняється влучністю, образністю, економністю, глибоким смисловим навантаженням.

Темою п'єси «97» є голод 1921 року. Лихо перевіряє людей на моральну стійкість: секретар сільради Панько заради «шамовки» готовий продати і свою совість, і революцію, яка «не йнтересна стала, от!...», а голодні, знесилені незаможники (Смик, Копистка, дід Юхим, Захар, Вася та всі 97) мруть на вулиці, у хатах, на городах, наївно вірячи у те, що радянська влада врятує їх. Мусій Копистка навіть у найкритичнішу хвилину перед розстрілом упевнено говорить Васі: «Прийдуть наші, синок.. Не помремо, синку». До глибини душі вражають репліки нещасної Орини, яка готова повзати перед куркулем Гирею, а то й перед усім світом, аби випросити шматок хліба для дітей: «Хоч шматок дайте! Хоч шкуруночку. Хоч понюхати ...». Особливо яскраво в п'єсі «97» М. Куліша подається просторічна мова, якою у тій чи іншій мірі користується кожен із героїв твору. Поліфонія народного мислення робить цей твір панорамним літописом національного буття. І слово – колоритне, образне, індивідуалізоване

– посилювало в ньому ефект достовірності, переконливості, глибинності в зображенні реальних конфліктів та протиріч [1, с.466].

Якщо розглядати лексику твору з точки зору функціонально-стилістичної диференціації, то слід відзначити, що у п'єсі домінує лексика, позначена особливою експресивністю, емоційністю, образністю. Емоційно-експресивна лексика супроводжує майже весь конфлікт, розвиток якого захоплює у своє русло все нові і нові персонажі. Благанням про поміч звучать слова Стоножки: «Я прийшов...Позичте мені хоч з півпуда...Світ в очах отак хилиться, крутиться...». У цих словах скільки розпачу, болю, сорому від того, що чоловік утрачає людську гідність і зраджує ідеям свого батька та сина Василя.

Автор досконало володіє умінням надавати мові твору експресії синтаксичними засобами. Зокрема у тексті дуже багато речень неповних, незакінчених, що адекватно відтворюють мовлення знесилених і зломлених голодом людей. Використовуються і невербальні засоби – психологічні паузи. І все це акцентує експресивність мови героїв: у ній звучать або схвильованість, переживання, або, навпаки, зневага, злість, улесливість. «Во-во. Хай чоловік по трудах своїх поїсть. Знаю, яке те писарювання та ще під лихий такий час», – говорить куркуль Гиря Панькові, маючи на меті заманити його до свого табору. І не лише заманити, а й пустити «в діло» свою доньку Лизьку. Зовсім по-іншому він розмовляє з бідняками, маючи їх за скотину, сторожових псів. «Ну, а ти чого стоїш? Цебе на сторожу!..Що? Ага пайку ждеш, їсти хочеш. Дам, дам...Тільки трошки дам, щоб не спав та злий був. Краще будеш стерегти».

Конфлікт розвивається дуже динамічно і набуває найвищого напруження у сцені кривавого самосуду. Емоційно-експресивна лексика акцентує відчуття смертельної небезпеки. Суд над Ориною, яка їла «мертвеньких» дітей, бо стояла перед вибором – «...або всім помирати, або давати по шматочку їсти Маринку...», переростає в жорстоку розправу над комнезамівцями. «Я первий піднімаю руку...По одному чи всіх підряд будемо? Доведеться по одному. Отам за канавою», – так озвірілий куркуль Годований починає самосуд. Після невдачі (не вбив пострілом Ларивона) він кричить: «Дайте сокиру! Сокиру!.. Добити треба». Сп'яніла від крові юрба посунулася за ним. На тлі цих нелюдів постають трагічні герої тих подій – Мусій Копистка, який розуміє, що це кінець, але гідно йде на смерть. Його мова нібито буденна і ділова, а внутрішній стан виявляється у психологічних паузах: «Ти ось що, Параско... Скрути мені цигарку... Кисет отут...У правій кишені...і сірнички. Ти зараз катай в город. Звістку даси, за свідка на суді будеш...». У цих словах звучить віра Мусія у те, що влада, яку він захищав, обов'язково прийде на поміч, але вона приходить в особі голови сільради Сергія Смика надто пізно: «Учора б приїхав, та вісь зломилась... Хліба привезли, Мусію!.. Не тільки їсти, а й сіяти буде!». Як гірка іронія сприймається повідомлення Смика, що привіз він дев'яносто сім пудів зерна, «...і ще дадуть, на оранку, бо дивись, вже весна...». Цифра 97 у творі символічна: 97 найбільш бідніших слобідчан підписали протокол про вилучення з церкви коштовностей – і стільки ж пудів зерна було привезено, але вже після смерті більшості незаможників.

Список використаних джерел

1. Герасимов Г. Куліш Микола Гурович / Г. Герасимов // Енциклопедія історії України: у 10 т. – К.: Наукова думка, 2009. – Т.5. – 568 с.
2. Куліш М. 97 / М. Куліш. – К.: Держлітвидав України, 1962. – 125 с.

Я.О. Пренько

м. Херсон

yana013@ukr.net

ОСОБЛИВОСТІ ЛІНГВІСТИКИ У П'ЄСІ МИКОЛИ КУЛІША «МИНА МАЗАЙЛО»

Миколі Кулішу належить одне з першорядних місць побіч справді високої проби українських драматургів ХХ ст. – В. Винниченка, К. Буревія, Є. Плужника. За десять років, які було відпущено Кулішеві на літературну діяльність (з 1924 по 1934), створено 14 п'єс, кожна з яких шедевр, бо випередження часопросторових меж однієї культурної парадигми, горизонталі й вертикалі породило театр майбутнього, пророчу драматургію, семіозис якої – вельми актуальна літературознавча проблема.

У кожному національному письменстві є твори з особливим статусом, з особливим резонансом та популярністю. Їх стисло й багатогранно можна схарактеризувати одним словом – легендарні. В українській літературі одним із таких творів є п'єса М. Куліша «Мина Мазайло». Вона миттєво викликала зацікавленість широких верств українського суспільства. Л. Танюк писав із цього приводу: «П'єсу відразу ж – винятковий для М. Куліша випадок – було оцінено реперткомом дуже високо й рекомендовано до показу в усіх театрах України...» [3, с. 35]. Наталія Кузякіна, дослідниця творчості М. Куліша, пише: «Грали комедію Куліша досить широко – в Дніпропетровську, Житомирі, Херсоні, Одесі, Вінниці, Маріуполі...» [2, с. 34].

Варто підкреслити, що «Мина Мазайло» – це вишукана філологічна п'єса, в якій не тільки подається жива й колоритна розмовна мова, але й відкривається невичерпне багатство української лексики та мовної мелодійності. Драматург використовує засоби комічного філологічного походження, історичні екскурси. Мина Мазайло, вже сивий чоловік, схвильований, мов школяр, бере уроки правильної вимови:

« — Пахнет сеном над лугами...

Баронова-Козино трошки захвилювалась:

— Прононс! Прононс! Не над лу-гами, а над лу-гамі! Не га, а га.

Мазайло:

— Над лу-га-га!

— Над лу-га-га!

— Га!

— Га!» [1, с. 115-116].

Сам сюжет п'єси М. Куліша «Мина Мазайло» має анекдотичний характер. Головний персонаж комедії, службовець тресту «Донвугілля», соромиться свого «малоросійського» походження. Причину власних життєвих невдач він убачає у власному прізвищі: «Мазайло! Жодна гімназистка не хотіла гуляти – Мазайло! На службу не приймали – Мазайло! Од кохання відмовлялися – Мазайло!» [1, с. 99].

Змальовуючи дійових осіб у сатиричному плані, автор надає «слово» кожному персонажу, й воно влучно характеризує його:

Мина Мазайло: «Двадцять три роки, кажу, носю я це прізвище, і воно, як віспа на житті Мазайло!.. Ще малим, як оддав батько в город до школи, першого ж дня на регіт взяли: Мазайло!» [1, с. 99].

Дружина Мيني Мазайла Килина Трохимівна: «Мене обдурив: я покохала не Мазайла, а Мазалова, чом не сказав?» [1, с. 99].

Баронова-Козино, вчителька «правильних проізношень»: «Квартира Зама... Майза... Ах, Боже мій, чудне таке прізвище... Скажіть – змінили вам прізвище? Папа ваш так турбувався... Воно справді якесь чудне. Либонь, малоросійське?» [1, с. 109].

Тьотя Мотя з Курська: «Я так і знала, я так і знала, що тут діло нечисте... Так он вони хто, ваші українці! Тепер я розумію, що таке українська мова. Розумію! Австріяцька видумка, так?» [1, с. 139].

Дядько Тарас із Києва: «Чи, може, й ви мене не розумієте, як ті у трамваї... Тільки й слави, що на вокзалі «Харків» написано, а питаєш по-нашому, всяке на тебе очі дере... Всяке то тобі штокає, какає – приступу немає...» [1, с. 127].

Значне та невід'ємне місце в творчості М. Куліша посідають твори, в яких прослідковується українська національна ідея. У кожній із п'єс митця трагізм людського буття, усвідомлення глибинних дисгармоній духу, суспільства, світу. В центрі Кулішевої драматургії перебуває трагедія особистості у часи соціальних змін і протиріч.

Отже, важливо зазначити, як Юрій Смолич характеризував Миколу Гуровича: «Куліш-драматург був талант світового масштабу. Не буду шукати небезпечних аналогій в класиці – між Шекспіром і Шіллером або Мольєром чи Бомарше, але в сучасній йому... драматургії він не мав собі рівних...» [4, с. 133].

Список використаних джерел

1. Куліш Микола. Твори: у 2-х т. / Микола Куліш. – К., 1990. – Т. 2. П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади про письменника. – 877 с.
2. Кузякіна Н. Драматург М. Куліш: літературно-критичний нарис / Н. Кузякіна. – К., 1962.
3. Танюк Л. Драма Миколи Куліша / Лесь Танюк // Куліш М. Твори: у 2-х т. – Т. 1. – К., 1990. – С. 3-35.
4. Смолич Ю. Розповідь про неспокій. – Ч. 1. – К., 1968. – 265 с.

**ОБРАЗ М. КУЛІША В ПОВІСТІ І. ПІЛЬГУКА
«ГОМІН ТРИВОЖНИХ ДНІВ»:
ІСТОРИЧНА ОСНОВА Й ПОЕТИКА ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ**

Сьогодні, після повернення в мистецький контекст попереднього століття самобутніх постатей М. Зерова, М. Куліша, Л. Курбаса, В. Підмогильного, Є. Плужника, М. Хвильового та ін. «із забуття – в безсмертя» (М. Жулинський), стернові літературознавства рішуче беруть курс у напрямку до досягнення глибин творчого макрокосмосу митців, несправедливо вилучених із літературного процесу 1920–1930-х років. Оригінальний драматург Микола Куліш, якого Ю. Лавріненко ще в 1959 році справедливо назвав «творцем модерної драми українського революційного відродження» [2, с. 650], – один із них.

Сучасне осмислення обдарованої індивідуальності такого масштабу, як М. Куліш, було б позбавлене цілісності без дослідження специфіки втілення його художнього образу в літературних текстах. Рецепт письменниками особистості митця засвідчена творами Н. Бічуї, М. Василенка, Л. Куліша, І. Немченка, І. Пільгука, В. Сосюри та ін. Звернення І. Пільгука до опальних постатей «ворогів народу» М. Куліша й Л. Курбаса, хоча й реабілітованих на той час, однак не зовсім зрозумілих епосі 70-х років минулого століття, безсумнівно, заслуговує на повагу до письменника. У повісті «Гомін тривожних днів» [3] акцентовано загальний план стосунків митців, що вписується в ідеологічні параметри доби. Цей твір презентує оповідь про непересічний мистецький хист Л. Курбаса, історію його режисерських експериментів, які він утілював у життя у співпраці з плеядою майстрів – акторами А. Бучмою, М. Крушельницьким, І. Мар'яненком, В. Чистяковою, композиторами М. Леонтовичем, К. Стеценком, художником В. Меллером, драматургом М. Кулішем та ін.

Історичним підґрунтям зображеного в повісті періоду театрального тандему Курбас-Куліш є час від знайомства митців у 1925 році до розроблення концепції постановки «Патетичної сонати» на сцені «Березолю». Фінал повісті сповнений характерної для багатьох творів тієї доби патетики: Л. Курбас, проїнявшись ідеєю драми, *«гордо випростався, готовий вирушити на нові подвиги і нести у вічність гомін тривожних днів»* [3, с.431]. І. Пільгук оминає оповіді про подальші драматичні події, пов'язані з непримиренною ідеологічною критикою творів М. Куліша та вистав Л. Курбаса, що мала своїм наслідком трагічні обставини – «прощання з Україною, маршрут Москва – Соловки – небуття» (Ю. Шерех) [3, с.50]. Таку авторську позицію можна пояснити зрозумілою обережністю письменника щодо висвітлення подій, які компрометують радянську владу.

Образ М. Куліша як постаті, що своєю неординарністю привернула увагу режисера, уже знаного в мистецьких колах, художньо конструюється в аналізованому творі за допомогою низки засобів. У повісті, як відомо, розкриття

художнього образу підпорядковується законам жанру, отже, воно реалізується через лапідарні й водночас символічно збагачені характеристики. Уже перші штрихи до портрета М. Куліша виявляють поважне ставлення героїв до нього: «молодий драматург» [3, с.405], «Микола Гурович» [2, с.406], людина із «надзвичайною <...> біографією» [3, с.406]. Автор утримує увагу читача до особистості М. Куліша, мозаїчно формуючи його образ із розповідей інших персонажів – реальних постатей культурно-мистецької епохи 1920–1930-х років (рецензії Ю. Яновського на виставу за п'єсою «97», захоплені історії П. Кудрицького про біографію митця, відгуки Л. Курбаса, В. Чистякової про роль Хими у п'єсі «Комуна в степах», яка назавжди в неї «в серці» [3, с.405]); акцентуючи на дискусіях, що виникали впродовж репетицій вистав та після їхньої презентації зі сцени театру «Березіль» (набувають «загостреної критики вистави <...> “Народний Малахій” та “Мина Мазайло”») [3, с.420]), що опосередковано або прямо визначає оригінальність творчого доробку драматурга-новатора.

Авторське зображення образу М. Куліша органічно поєднує в собі водночас портретні деталі: вік героя (32 роки), його зовнішність («непоказний одяг, гладенька зачіска» [3, с.410]), погляд «зосереджений проймаючий» [3, с.410]) та пряму характеристику (М. Куліш говорить із «гідністю людини, яка знає ціну мужності» [3, с.410]). Мовна характеристика позначена тенденційністю, вона однобічна: у діалогах драматург раз по раз декларує свої ідеї щодо потреби написання сатирично-викривальних п'єс, висловлює задуми власних творів, трактуючи їх відповідно до ідеологічних настанов того часу.

Отже, у повісті «Гомін тривожних днів» І. Пільгук художньо осмислює неоднозначні, зважаючи на час написання твору, постаті «страчених в один день» [1] Л. Курбаса та М. Куліша, зображує початок їхньої співпраці, залишаючи ніби за завісою розказаної історії трагічні обставини подальшої долі митців.

Список використаних джерел

1. Голобородько Я. Їх стратили в один день / Я. Голобородько // Літературна Україна. – 1997. – 6 листопада. – С. 7.
2. Лавріненко Ю. Микола Куліш: літературна силуета / Ю. Лавріненко // Розстріляне відродження: антологія 1917–1933: поезія – проза – драма – есей / упорядкув., передм., післямова Ю. Лавріненка; післямова Є. Сверстюка. – К.: Смолоскип, 2004. – С. 649–664.
3. Пільгук І. Гомін тривожних днів / І. Пільгук // Немеркнучі легенди: повісті. – К.: Рад. письменник, 1986. – С. 327–431.
4. Шерех Ю. Лесь Курбас і Харків / Ю. Шерех // Сучасність. – 1993. – № 12. – С. 44–52.

СМІХ КРІЗЬ СЛЬОЗИ (ГУМОР І САТИРА НА МАТЕРІАЛІ ЕПІСТОЛЯРІЮ М. КУЛІША)

Творчість талановитої людини завжди матиме для сучасників і прийдешніх поколінь певні загадки, особливо, якщо цей митець був замовчуваний або й репресований. До таких належить і Микола Куліш. Тож згоджуємося зі справедливим твердженням Юрія Шереха, який зазначав: «Сьогодні ми далі від розуміння творчості Куліша, ніж його сучасники. А вони дуже мало розуміли його. Вони здебільшого підхоплювали окремі злободенні натяки з його п'єс і захоплювалися ними або гудили їх» [6, с.79]. Власне сам Ю. Шерех, проаналізувавши тогочасні та сучасні нам ідеологеми, дійшов висновку, що єдино значущий був М. Куліш без політики. Тобто йдеться про письменника, який акцентує загальнолюдське, розкриває сутність людини «в повній оголеності» [6, с.81]. І витоками такого мистецького бачення значною мірою є не лише професійне, а й приватне життя художника слова, що відбивається й у спогадах, і у приватному листуванні. Відзначимо, що письменницький епістолярій М. Куліша певною мірою проаналізовано було в контексті листування письменників 20-50-х років ХХ століття наприкінці 90-х років В. Кузьменком [2]. Учений зауважив і ту особливість, яка була характерна для епістолярію українських митців в умовах тоталітарної країни, як використання гумору, різних елементів комічного. Нам видається необхідним акцентувати, яку роль у приватному листуванні М. Куліша відігравав гумор. Згадаймо, як сам він свідчив, що сміх для нього – це дощ для засохлої землі.

Звернімося до листування з Арк. Любченком (1924-1927 рр.). У ньому М. Куліш часто звертається до іронії, коли йдеться про ті чи інші перипетії з написанням чи постановкою його п'єс. Наприклад, приховує свою радість щодо постановки драми «97» на сцені Державного театру в Харкові, хоча писав для сільського театру: «Боюся, щоб Мусій Копистка не посковзнувся на блискучому паркеті міської сцени» [2, с.314]. Та ж самоіронія щодо опікування Любченком цією п'єсою так само десь прикриває, стримує вияв радості М. Куліша: «... Ви взяли на себе клопіт і вивели 97, як кажуть, в люди. За кума взявшись, Ви охрестили 97 так гарно, що я й не ждав». І далі «Недороблена була п'єса. Як грубо сказати – родив її на восьмому місяці від зачаття. Жан кліщами витяг» [2, с.317]. А у листі від 25.08.1927 р. він удається до сарказму, коли йдеться про неправомірне звільнення з посади Ю. Яновського: «Мобілізуємо місцевком, відрядимо комісію, розкопаємо все, а тоді – гарячим залізом по Шубі, щоб аж шерсть зашкварчала» [2, с.322].

Часто зустрічаємо іронію і в листах до дружини з поїздок до санаторіїв, де лікував хворе серце. Він явно бадьориться, адже нестача грошей, побутові незручності, ускладнені стосунки з дружиною – все це з розряду, щоб не плакати – сміється: «Сьогодні тут дме такий вітер, що аж гори хитаються [...]

Поправився я на 200 грам! О! А поправившись отак цілую на 200 грам міцніше» [2, с.332]. Аби не хвилювати дружину станом здоров'я, М. Куліш прикривається в листі бравадою, «гуморить» з приводу свого діагнозу, називаючи «моїм порочком». Заспокоює іронічно щодо своєї вірності: «Крім того чимало є цікавих жінок, на котрих, коли їсти, то можна дивитися. Але, кляті, коли їдять, то на мене не дивляться» [2, с.334]. Тривогу за дорослу доньку так само обіграє з гумором: «... Чи не втекла часом з дому, щоб тайно обвінчатися, наша кохана донька Лелека (Чи не полетіла вона далеко?)» [2, с.335]. Або такий пасаж: «... У мене все по-старому і на своєму місці: порок у серці, ти і діти в моїй пам'яті, ніс – там, де й був...» [2, с.335].

Безгрошів'я і побутові негаразди М. Куліш намагався і сам для себе, і для дружини та друзів «закривати» гумором. У листах є різні підписи – «Твій чоловік і старенький», «Твій старий кавказець», «Ваш «он». І це на тлі того, що «найкращі справи у Джоя: йому й чобіт не треба купувати, ні бот, ні служби шукати. Ще й сусіди годують» [2, с.336]. (Йдеться про їхню собаку). А стосовно його листів із тюрми та заслання, то в них вже ніякого гумору і сатири – листи могли через «особливе» прочитання люстраторів-енкаведистів поглибити вину і термін.

Те, що М. Куліш писав до арешту друзям і дружині, свідчить не лише про почуття гумору, яке закорінене і в тогочасні реалії, і в попередні культурні надбання світової літератури і українського фольклору, але й про оптимізм, активну життєву позицію їх автора та про облудність радянської влади щодо розвитку і підтримки української культури. І правий був Лесь Танюк, коли писав, що для справжньої закоханості в М. Куліша треба перечитати не тільки його п'єси, а й статті, і особливо – листи» [4, с.34].

Список використаних джерел

1. Куліш М. Твори / Микола Куліш. – Нью-Йорк: Українська Вільна Академія наук у США, 1955. – 478 с.
2. Куліш М. Твори: у 2-х т. / Микола Куліш. – Т. 2: П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади. – К.: Дніпро, 1990. – 877 с.
3. Кузьменко В. І. Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20-50-х років ХХ ст.: автореф. дис... д-ра філол. наук: 10.01.01. – НАН України, Ін-т л-ри ім. Т.Г.Шевченка / В. І. Кузьменко. – К., 1999. – 34 с.
4. Танюк Лесь. Драма Миколи Куліша / Лесь Танюк // Куліш Микола. Твори: у 2-х т. – Т.1: П'єси. – К.: Дніпро, 1990. – С.3-35.
5. Трофименко Т. Микола Куліш та Іван Дніпровський: діалог крізь час / Т. Трофименко // Південний архів. Філологічні науки. Збірник наукових праць. Вип. LX. – Херсон: Вид-во ХДУ, 2014. – С.39-44.
6. Шерех Ю. Шоста симфонія Миколи Куліша / Ю. Шерех // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеологія. Три томи. – Т.1. – Харків: Фоліо, 1998. – С.69-80.

ОБРАЗ МИКОЛИ КУЛІША У ПОВІСТІ-ЕСЕЇ НІНИ БІЧУЇ «ДЕСЯТЬ СЛІВ ПОЕТА»

У повісті-есеї «Десять слів поета» Н. Бічуя звернулася до теми історії українського театру епохи «Розстріляного Відродження». Вона намагалася розкрити психологію і творчу лабораторію Миколи Куліша та Леся Курбаса, спираючись на мемуари, листи, різного роду документи. Цей твір майже «безсюжетний», подекуди написаний у формі «потoku свідомості». Внутрішні монологи персонажів тут плавно перетікають у діалоги й авторську мову, іноді навіть без графічного розмежування. З «потoku свідомості» вимальовуються характери Миколи Куліша, Леся Курбаса та їхніх сучасників. Наприклад, важко сказати, кому належать такі роздуми про мистецтво: «Знайти точне слово – знайти шлях до вивільнення: почуттів, духа, думок. Найголовніше іноді – знайти точне, міцне, єдине (або ж єдино потрібне) слово. Слово, рівне вчинкові. Воно вивільнить усе, замкнене в тобі, і поєднає зі світом» [1, с. 6]. Н. Бічуя включила їх у внутрішній монолог М.Куліша – і віриться, що драматург мислив саме так, хоча далі (коли роздуми завершуються реченням «Куліш завше мучився, шукаючи слово») читач розуміє, що цей монолог домислений авторкою і відображає її власні переконання.

Н. Бічуя акцентує увагу на тому, що справжньому митцеві притаманна особлива чутливість: «Чує пальцями: у старому тілі дерева тоненько цівкає молодий сік. Від цього звуку поволеньки, у темряві, у найвищій і найсвятішій таїні й тиші, яку не дозволено навіть найделікатнішим звуком потривожити, розвивається брунька, щоб навесну явитися світу дрібним і чистим листочком. Так народжується і являється світу Слово. Скартав самого себе за сентиментальність, таку недоречну в московському велелюдді. Посеред бульвару, за якусь годину до прем'єри «Патетичної сонати». Скартав за перечуленість. За псевдопоетичність. Як він боявся колись, що в ньому помре поет!» [1, с. 7].

Вдало використаний художній паралелізм дозволяє уявити процес народження Слова. Крім того, тут частково пояснюється назва повісті, яка спочатку здається загадково-інтригуючою. Чому у заголовку написано «поет», коли у творі зображено драматурга? І про які «десять слів» ідеться? Тільки по завершенню читання повісті можна здогадатися, що авторка має на увазі десять алегоричних фігур, введених Лесем Курбасом на театральну сцену в «Гайдамаках». Така «театралізація» спрямована на трагедійне осмислення життя і творчості справжнього митця у тоталітарній державі. Цей мотив посилюється персоніфікованим образом болю, який є наскрізним у повісті. Водночас біль символізує і муки народження твору: «Може, якраз з того болю починала народжуватись «Патетична соната». Спершу – видиво, без назви, безіменне, але всеохоплююче, широке, як той час, котрий у своєму вирі ніс людські душі, людські долі, одним даруючи свою силу, іншим – одбираючи можливість зорієнтуватись у подіях, у правді й неправді, добрі й злі, можливість знайти своє

місце у всенародному і вселюдському. Цей вир, нурт, широта, розмах – у яку форму було це укласти, як треба було фіксувати час в літературі? Слово не тільки чув, слово бачив, відчував на дотик, і фраза, здавалось, складаючись із важких, як оксамит, червоно-золотистих слів, мусила бути розлогою, вільною, їй вадили паузи, заповнені навіть стражданням і криком, – фраза мала бути, як суцільний потік, і вона не скорялася, задуманий твір мучив, знесилював, ніяк не міг народитись на світ – і водночас домагався свого права на буття» [1, с.7].

Психологічна достовірність образу М. Куліша у повісті посилюється «театралізованими» сторінками, які підкреслюють своєрідність світобачення драматурга. Деякі фрагменти твору нагадують ремарки у п'єсі, як, наприклад, ті сторінки, де йдеться про сприйняття драматургом «музики міста», поєднане з зоровими та дотиковими враженнями: «Звук фортепіано. Гуркіт машин. Зима. Тверський бульвар, Потріскування промерзлої гілочки на липі» [1, с.6].

Дуже вдало у повість умонтовані листи великого драматурга до Івана Дніпровського чи ремінісценції з них, котрі подаються як внутрішні монологи: «Котра година, Жане? Годинник мій спинився, хіба ж зараз ось тут, на Тверському, мало що не серед ночі, знайдеш майстра, щоб торкнувся стрілок мого годинника і зрушив з місця мій власний час, не якийсь інший, а таки мій власний. Я знаю: людина перебуває також – або ж і насамперед – у часові суспільному, історичному, якому належить її покоління. Звідси й виникає поняття «су-часник». Але ж людина водночас (знову – час!) перебуває у минулому та прийдешньому – власному і вселюдському» [1, с. 6]. Такий прийом допомагає глибоко розкрити світогляд та естетичні принципи М. Куліша, явно близькі авторці.

Процес творчості осмислюється у повісті не тільки конкретно-історично, а й екзистенційно: як страждання і смертний шлях, як радість і самознищення.

Список використаних джерел

1. Бічуя Н. Десять слів поета: повісті / Н. Бічуя. – Львів: Каменяр, 1987. – С. 3-84.
2. Сидоренко Н. Екзистенційна проблематика у «театральних» повістях Ніни Бічуї / Наталя Сидоренко // Теоретична і дидактична філологія: зб. наук. праць / за заг. ред. Г. Токмань. – Вип. 10. – К.: ДП «Інформаційно-аналітичне агентство», 2011. – С. 345-355.
3. Чухонцева Н. Художні твори про Миколу Куліша / Н. Чухонцева // Микола Куліш: літературознавчі розвідки, бібліографічні нариси. – Херсон: ХОБД, 2003. – С. 27-30.

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ ВИМІРИ ДРАМАТУРГІЇ МИКОЛИ КУЛІША

Драматургія М. Куліша являє собою багатовимірний текстовий простір, у якому поруч із власним «авторським словом» сусідять численні елементи інтертексту, що сприймаються як знаки культурного полілогу. В українському літературознавстві творчість митця неодноразово ставала об'єктом дослідження (маємо низку цікавих монографій, навчально-методичних посібників, кандидатські й докторські дисертації, статті). Здебільшого в цих студіях мова йшла про естетичні пошуки М. Куліша в контексті української літератури першої третини ХХ століття, сценічну історію його драм. Специфіку й функції інтертекстом у творах М. Куліша досліджували Л. Залеська-Онишкевич, С. Іванюк, О. Когут, Є. Ліберт, І. Лисенко, Т. Плахтій, М. Шаповал та ін., однак у матеріалах названих авторів здебільшого йшла мова про окремі твори або ж про окремі групи інтертекстом (напр., біблійний інтертекст). Праць, присвячених системному всебічному дослідженню інтертекстуальних вимірів драматургії М. Куліша, нині немає, що дозволяє вести мову про наукову новизну цієї студії.

Проведене дослідження дозволяє встановити репертуар інтертекстом, які М. Куліш інкрустує у текст своїх творів. Найширше представлені у драмах релігійні алюзії та цитати (зазвичай, у кулішезнавстві мова йде про біблійні інтертекстеми; однак є сенс застосовувати семантично місткіший термін – релігійні інтертекстеми, який включає не лише цитати з канонічних текстів Старого й Нового Завіту, а й апокрифи, фрагменти богослужбових текстів). Другу позицію в рейтингу займають інтертекстеми-апелятиви до класичного українського письменства (творів Т. Шевченка у драмах «Комуна в степах», «Хулій Хурина», «Зона», «Вічний бунт», «Народний Малахій», «Мина Мазайло», «Патетична соната»; М. Гоголя в «Мині Мазайлі») й сучасників М. Куліша (О. Довженка, П. Тичини, М. Хвильового, Ю. Яновського – у «Мині Мазайлі»). Також в аналізованих драмах виявлені античні інтертекстеми (9 прикладів, у т. ч. покликання на міфи, «Одіссею», культурні реалії тієї епохи), поодинокі згадки про «Рігведу», Петрарку, Гетевого Фауста, Джульєтту й Елоїзу, В. Шекспіра й К. Гамсуна. Важливу роль у семантиці окремих текстів відіграють інтертекстеми з російського письменства: цитата з поезії А. Майкова й згадка про «Дні Турбіних» М. Булгакова у комедії «Мина Мазайло», ремінісценції з роману І. Еренбурга в «Хулії Хурині», есенінські алюзії в «Мині Мазайлі» й «Народному Малахії» (здебільшого ці алюзії й цитати мають виразне антиімперське й антиміщанське спрямування).

Добір інтертекстом у драмах М. Куліша пов'язаний із безпосереднім авторським надзавданням і специфікою художнього світу. У «сільській трилогії» («97», «Комуна в степах», «Прощай, село») домінують релігійні інтертекстеми, тісно переплетені з фольклорними. Наприклад, у структурі драми «Прощай,

село» біблійні й фольклорні образи стали важливим семантичним пластом, що дозволив увиразнити трагедійний настрій твору – пафос прощання з патріархальним українським селом, знищуваним під час колективізації. Домінування вказаних інтертекстем відображає також ціннісні орієнтації й освітній рівень персонажів. Характерна закономірність: біблійні цитати, образи й мотиви, фрагменти літургійних текстів найчастіше фігурують у мовленні куркулів (Гирі, Вишневого, Ільченка) і «пророків» (Зосими), апокрифічні – у мовленні старих людей, які не розуміють новітніх перетворень на селі. У мовленні «позитивних» героїв біблійні алюзії з'являються лише тоді, коли виникає необхідність викрити підступи ідейних опонентів. Така ж закономірність зафіксована і в комедіях / трагікомедіях: релігійний інтертекст активно інтегрується у мовлення обивателів (Гуски, Івді, Кума, Пуца) і самозваних «пророків» (Авиви, трьох «святителів», Малахія Стаканчика). Оскільки в Україні на той час активно провадилася антирелігійна пропаганда, апелювання до Книги книг і церковних текстів стало маркером негативізму в характеристиках дійових осіб. У п'єсах «Отак загинув Гуска», «Хулій Хурина», «Народний Малахій» урочистий пафос релігійних інтертекстем різко контрастує з побутовою ситуацією, що породжує ефект невідповідності, увиразнює викривальні нотки, спрямовані проти міщанства. Широко застосовані у творах і фрагменти романсів та популярних пісень того часу (текстів «маскультури»). Наприклад, у комедії «Отак загинув Гуска» вони побутують у мовленні головного персонажа, членів його родини, П'єра Кирпатенка і сприймаються як свідчення їх несмаку й культурної відсталості. У комедії «Мина Мазайло» за допомогою різнотипних інтертекстем драматург акцентує увагу читача на багатстві й милозвучності української мови, а також активно застосовує їх для характеристики дійових осіб. Більшість персонажів твору має власний, лише їм притаманний репертуар інтертекстуальних покликань: Мокій апелює до українського фольклору й поезії Т. Шевченка, що вказує на його національну ідентичність; вірш А. Майкова «Сенокос», який читають Мина Мазайло й Баронова-Козино, характеризує їх як зросійщених міщан; згадка про п'єсу М. Булгакова «Дні Турбіних» виказує тьотю Мотю з Курська як запеклу прихильницю ідеї «єдиної-неділимої Росії». У п'єсі «Вічний бунт» зафіксоване явище автоінтертекстуальності – персонажі твору згадують про М. Куліша й «малахіяństwo»; у такий спосіб відбувається перегук між творами одного автора. З погляду інтертекстуальності найбільший інтерес для дослідника становлять драми «Мина Мазайло», «Народний Малахій», «Патетична соната» й «Вічний бунт», у яких зафіксовані різні типи інтертекстем.

СИМВОЛИ «ГОЛОДУ» У П'ЄСІ МИКОЛИ КУЛІША «97»

Українська драматургія зламу ХІХ – ХХ століть, розвиваючись на тлі глибоких соціокультурних змін у Європі, засвідчила появу оригінальних літературних явищ, народження «нової драми» і «нового театру». «Нова драматургія» стала витворенням нової художньої метамови драматургічного мистецтва, сміливо підіймаючи гострі проблеми та відкрито апелюючи до інтелекту читача [1, с.1].

На думку М. Кореневич драматургія М. Куліша мала "інноваційний" характер для української літератури. Увібравши у себе психологізм та інтелектуальність драм Лесі Українки, "європеїзм" В. Винниченка, розмаїту образність п'єс О. Олеся, засвоївши кращі досягнення європейського драматичного і театрального мистецтва (драматургія Г. Ібсена, Г. Гауптмана, А. Стріндберга, М. Метерлінка, А. Чехова, Л. Піранделло, Б. Брехта, К. Чапека, В. Маяковського тощо), поділяючи творчі пошуки Курбаса, зорієнтованого на модернізацію українського театру, М. Куліш спромігся створити самобутню модерну драму [1, с.1].

У драмі «97» зображено трагічну загибель українського села. У канві п'єси переплетено дві руйнівні сили: революційний фанатизм та голод, породжений ним. М. Куліш із великим болем описує побудову «нового світу», який приносить страждання як прибічникам «совіцької влади», так і її ворогам. На тлі жахливого голоду автор оголює цілий спектр людських почуттів, переплітаючи ненависть і відчай, побожність і зневіру, злість і милосердя. Такий підкреслено глибокий психологізм п'єси М. Куліш підсилює низкою символічних образів.

Негативним символом у п'єсі постає «совіцька влада», яка руйнує сформований віками устрій українського суспільства, знищує його основу – село, про що свідчать такі рядки: «Хіба можна тепер статистику скінчити? Тільки-но складу та перепишу — один помер, другий помер, п'ятий, десятий... Чортзна-що робиться! Всю статистику мертві перевертають догори ногами» [2, с.26]. М. Куліш іронічно вказує на абсурдність нової злочинної влади, яка поділяє людей на своїх та чужих: «Закон то совєцький, та не про вас його писано» [2, с.44].

Наскрізним образом п'єси є свічка, яка у християнській традиції асоціюється з джерелом життя і світла, тепла домашнього вогнища, захисту. До того ж вогонь свічки очищує і лікує, сила вогню з найдавніших часів була відома нашим предкам на Русі. Роль домашнього вогнища важлива з давніх часів, вогонь дарує тепло і затишок. Свічка є символом Нового Року і Різдва [4]. Однак, у драмі «97» М. Куліш асоціює цей образ із невимовним горем матері, на очах якої помирають її діти: «Авжеж, кістки. (Махнула кудись рукою). І там кістки, і скрізь-скрізь кістоньки-кістоньки... Учора в церкві, думала, свічки горять, аж то кістки... такі жовтенькі, як у Маринки... Ій-бо... Стирчать і сяють...» [2, с.65].

Навіть земля, яка в уявленнях українського народу постає як одна з основних стихій світотворення (поряд із водою, вогнем і повітрям), є центральною частиною триєдності Всесвіту (небо – земля – потойбіччя), витлумачується як символ жіночого начала, материнства; осмислюється як прародителька і годувальниця всього живого, матір [5], не може протистояти руйнівній силі комуні. Промовистими є такі рядки п'єси: «Яка ж ми власть, коли маслаки по дорозі, земля пухне і світ увесь хитається, хилиться – не вдержись... Ніяк не вдержись...» [2, с.65].

Символами духовності постають у п'єсі чаша і хрест, які змучені голодом селяни змушені віддати комуні заради порятунку від голодної смерті. Жахливим є вибір між мораллю та бажанням вижити: «Дозвольте, то хліб вещь зрозумілая, але ж чаша й хрест – це ж божії речі...» [2, с.43]. Позбавлені засобів для існування, люди змушені відмовитися від надії та віри, залишаючись сам-на-сам із безвихіддю.

Таким чином, М. Куліш із майстерністю живописця змальовує перед нами картину жахливих післяреволюційних подій. Допмагає глибше осягнути страшну трагедію голодомору, зрозуміти в повній мірі всі жахіття через які змушені були пройти українські селяни та водночас осягнути незламність та силу рідного народу.

Список використаних джерел

1. Кореневич М.Л. Типологія та поетика драм Миколи Куліша у контексті європейської «нової драматургії» / автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05 – порівняльне літературознавство / М.Л. Кореневич. – К., 2001. – 20 с.
2. Куліш М.Г. П'єса «97» / М.Г. Куліш. – Режим доступу: <http://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=1086>.
3. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. – К. : ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
4. Лобас І. Свічки як символ життя і світла / І. Лобас. – Режим доступу: <http://podskazok.net/ua/domashnye-vohnyshche/svichky-iaak-symvol-zhyttia-i-svitla.html>.
5. Сорочук Л. Наукові записки. Серія “Культурологія”/ Л. Сорочук. – Режим доступу: [file:///C:/Users/cccp/Downloads/Nznuoakl_2011_8_19%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/cccp/Downloads/Nznuoakl_2011_8_19%20(1).pdf).

В.І. Тихоша

м. Херсон

ГОВІРКА ХЕРСОНЩИНИ У ТВОРАХ МИКОЛИ КУЛІША

Мова нації та її культура становлять єдине ціле. За станом мови можна встановити рівень культури і навпаки. Найяскравіше це виражається в епохальних зразках художньої літератури. Особливо виразно це помітно у мові драматичного твору, яка в основі своїй є літературною, а проте має сильний струмінь розмовної мови. Це проявляється як у лексиці (наявність діалектних,

просторічних словечок і виразів тощо), так і в синтаксисі (звертання, окличні і питальні речення, умовчання, розраховані на те, що вони будуть доповнені мімікою, жестами при виконанні ролі на сцені).

Творча спадщина Миколи Куліша є цікавим фактичним матеріалом для аналізу мовної та етнокультурної ситуації на Херсонщині першої половини ХХ століття. Багаторічна русифікація населення Півдня України, безперечно, вплинула на формування мови мешканців Херсонщини. Унаслідок взаємодії з «престижною» російською мовою мовлення жителів регіону було наповнене скаліченими лексемами на зразок «канхвети», «дохтур», «протчєє» і т. п. А пристосування артикуляційного апарату українців до фонетики російської мови призводило до комічних словотворів (наприклад, «присідатель», «кумпанія» замість рос. «председатель», «компания», очевидно, утворені за близьким звуковим складом до власне українських слів: присідати і кум). Вживання таких слів є свідченням низького рівня освіти мовця.

М. Куліш, будучи селянським сином, із дитинства увібрив у себе народну мову. Драма «97» відтворює події, що відбувалися в Україні після революції 1917 року та громадянської війни – боротьбу селян з голодом 1921-1922 років. Письменник широко використовує лексеми, які породила нова доба: *революція, експропріація, контра, елемент, інтернаціонал, комнезам, сільрада, завком, продармієць*, що стали входити в побут села, а отже, й в активний словник землеробів.

Слова ці на вустах представників усіх поколінь селян: Мусія Копистки, Параски, Ганни, Сергія Смика, Івана Стоножки, Панька і малого Васі. Але вони ще чужі для них і вимовляти їх важко, тому й звучать вони часто спотворено: «совіцька власть», «єроплан» та ін.

Під пером письменника в контексті п'єси набули вражаючої емоційності дієслова: щезнути, прилізти, прителіпатися, кукувати, креснути, бриніти, рвати, прикипіти, замацати, луснути...

На окремих із названих лексем розглянемо, яка їх роль у контексті п'єси. Словом «щезнути» Мусій Копистка виражає своє здивування раптовим зникненням черниць із хати Івана Стоножки: «Ти диви – їх уже нема! Щезли, як відьми...». Словом «прилізла» Копистка виявляє своє зневажливе ставлення до монашок: «Тю! Диви темна сила прилізла».

Найтонші порухи душі своїх героїв драматург передає різноманітними відтінками значення слова, які властиві саме українському мовленню. Ніжні почуття до своєї дружини Мусій Копистка виражає пестливими словами: *Парасю, ладо, зозулько, зіронько, «серце у неї – дак істинно пуховая подушенька»*.

Яскравою лексичною особливістю мови п'єси є вживання діалектизмів, які допомагають правдиво відобразити як особливості мовної говірки Херсонщини, так і рівень мовної культури героїв. У мові дійових осіб знаходимо діалектизми: *здоровля, такечки, дак (так), мать (мабуть), осьдечки, ондечки, їйбо, толком (до ладу), вроді (немов) тощо*.

Індивідуалізуючи мову персонажів, автор «97» наділяє окремих із них грубою, навіть лайливою лексикою, так, дід Юхим виголошує гостро, як

підсумок: «Горе нам..., та й ми ж сукині діти!», свою жорстокість багатій Гири підтверджує лайкою, зверненою до наймички Орини: «Геть, собача печінко, з хати!»

Характерною особливістю мови громадян Півдня України є наявність великої кількості русизмів, що є наслідком насильницької русифікації українців, закриття українських шкіл і заборони друкованих видань рідною мовою.

М. Куліш правдиво відобразив цей факт у мовленні героїв драми: *патрет (портрет), сторія (історія), ліворуція (революція), єрой (герой), рихметика (арифметика), сюприз (сюрприз)* та ін.

Отже, ми вправі сказати: драма «97» позначена яскравою печаттю народності, і це стосується як її змісту, ідейного спрямування, так і форми, зокрема мови і стилю.

Список використаних джерел

1. Кузякіна Н. П'єси Миколи Куліша / Н.Кузякіна. – К.: Рад. шк., 1970. – 147 с.
2. Куліш М.Г. Твори : у 2 т. / Микола Куліш. – Т. 2. П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади про письменника; упоряд., підгот. текстів, комент. Л.С. Танюка. – К. : Дніпро, 1990. – 877 с.
3. Фролова К.П. Аналіз художнього твору / К.П. Фролова. – К.: Рад. шк., 1975. – 131 с.

О.О. Товт

м. Ужгород

o.tovt@meta.ua

РЕЦЕПЦІЯ АНТИЧНОГО СВІТУ В ДРАМАТУРГІЇ

М. КОСТОМАРОВА («КРЕМУЦІЙ КОРД», «ЭЛЛИНЫ ТАВРИДЫ»)

Рецепція античного матеріалу в українській літературі має давню історію. «У зверненні до античної спадщини письменники переслідували практичну мету – зробити надбанням співвітчизників художні цінності кращих зразків античної літератури», – підкреслює О. Турган [3, с. 78]. Звернення до античного тексту є способом моделювання митцями сучасної дійсності через аналогію й зіставлення з минулим. Класичні теми, мотиви та образи слугують формою інакомовлення й авторських інтерпретацій вічних тем.

Творча спадщина М. Костомарова виявляє широке зацікавлення античним матеріалом. Цей інтерес прослідковується ще за часів його навчання: «Уява моя постійно зверталась до Греції та Риму, до їхніх богів, героїв, до їхньої літератури та пам'ятників мистецтва» [1, с.319], – зауважував митець. Змальовуючи давноминулі події, автор використовував історичний матеріал не тільки як канву твору, але й задля алегоричної інтерпретації сучасного світу, а саме життя

українського народу. Освоюючи події давньої доби, драматург розширював обрії національної літератури, уводив її в контекст світової культури.

Яскравим свідченням вдалого опрацювання античного матеріалу в доробку М. Костомарова є російськомовні драми «Кремуцій Корд» та «Эллины Тавриды», в яких простежуємо синтез античності та сучасності. У названих творах очевидно є співвіднесеність героїв художнього полотна з історичними відповідниками. Митець удається до алюзій, проводячи паралелі між епохою правління імператора Тиберія та добою царя Миколи I («Кремуцій Корд»), співвідносячи події, висвітлені істориком Костянтином Порфирородним у праці «Про управління державою», з національно-визвольними змаганнями українського народу («Эллины Тавриды»).

Спогад Тацита про римського історика дав змогу драматургові створити майже автобіографічний сюжет. Твір в алегоричній формі відображає реальні події, пов'язані з арештом учасників Кирило-Мефодіївського товариства, а сентенції Кремуція Корда – ідеї таємної організації, зокрема погляди М. Костомарова, викладені у програмовому документі братства «Книзі буття українського народу», котра пройнята ідеєю національної свободи.

Душевна врівноваженість, шляхетність, благородство головного героя протиставляються в творі підступним пристрастям пристосуванців, які готові вихвалити очільників влади, перекручувати історію задля власної вигоди. Кремуцій Корд – це виняткова особистість, яка до останнього залишається вірною своїм переконанням. Для драматурга римський історик став узірцем для наслідування, а тому доля головного героя та автора драми ніби зливаються в єдине ціле.

Новаторством вирізняється жіночий образ Гіккії з драми «Эллины Тавриды», виписаний в античних традиціях. На прикладі взаємин дочки херсонеського правителя та боспорита Ніколая автор порушує вічні проблеми: свободи та неволі, щирості та лицемірства, вірності та зради, мирного співіснування двох народів. Гіккія – незалежна, мужня, вольова особистість, яка протистоїть ударам долі, відстоюючи внутрішню свободу. Прихильниками мудрої правительки в цій нелегкій справі є вірні громадяни.

Наскрізною в творах М. Костомарова на античну тематику є ідея вільного демократичного існування українського народу. Драматург утверджує думку про те, що українцям притаманний протест проти всього, що обмежує свободу особистості. Саме такими постають Кремуцій Корд та Гіккія, які виявляють стійкість, непохитність у намірах, поглядах, діях, які до останнього залишаються вірними своїм переконанням. Удаючись до змалювання постатей із історичних епох, для яких характерними є глибокі протиріччя, автор обирає саме жанр драми, який сприяє розкриттю суспільних та особистих конфліктів. Хоча п'єси М. Костомарова побудовані на типовому для класицизму конфлікті почуття й обов'язку, але у творенні людських характерів митець керується засобами романтизму: утвердження цінності людської особистості, змалювання багатства її внутрішнього світу, визначення права на вільне життя.

Отже, зацікавлення античним матеріалом дало змогу М. Костомарову розширити тематику національної драми, а також дозволило в умовах політичної цензури здійснити алегоричну інтерпретацію доби, в якій він жив.

Список використаних джерел

1. Костомаров М. Автобіографія / М. Костомаров // Костомаров М. І. Історичні постаті / Перекл. І. С. Голуб. – Дніпропетровськ: Січ, 2008. – С.301–594.
2. Костомаров М. Твори: у 2-х т. / М. Костомаров. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 1: Поезія; Драми; Оповідання. – 538 с.
3. Турган О. Українська література кінця ХІХ – початку ХХ ст. і античність (шляхи сприйняття і засвоєння) / Турган О. Д. – К. : Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, 1995. – 176 с.

Т.В. Хом'як

м. Запоріжжя

ПОЕТИКА ВІЗУАЛІЗАЦІЇ В ДРАМІ «ВІЧНИЙ БУНТ» М. КУЛІША

Висвітленню теоретичних проблем поетики присвячено праці багатьох учених, зокрема, Б. Томашевського, В. Виноградова, Б. Гончарова, Г. Клочека, М. Кодака, А. Ткаченка та ін. У сучасному літературознавстві багато визначень поетики. Г. Клочек виділяє такі значення цього терміна: художність, система творчих принципів, художня форма, системність і цілісність, майстерність письменника. За основу беремо визначення, наведене в літературознавчій енциклопедії за редакцією Ю. Коваліва: поетика – наука про систему зображально-виражальних засобів у письменстві.

Твори М. Куліша досліджували Н. Кузякіна, В. Неділько, Т. Плахтій, Л. Танюк та ін. Окремо про поетику візуалізації не писали.

Про поетику візуалізації драми «Вічний бунт» М. Куліша можна судити передусім із ремарок і вказівок. Ремарки надзвичайно лаконічні: «На околицях міста. Досвіт» [1, с.404], «Село. Ромен у хаті біля віконця» [1, с.426], «На зборах цехпартбюро. Ніч» [1, с.433].

У ремарках, які графічно розміщені на початку дій (драма композиційно складається з двох дій, кожна з яких відповідно з певної кількості картин, які пронумеровано суцільно (п'ять у першій дії і сім у другій, яка розпочинається з картини шостої). Зміст ремарок окреслює місце дії («На сходах комуніверситету», «У заводі в цехкутку»), час («Досвіт», «Ніч»), присутність дійових осіб і їх поведінку («Ромен і Байдух ідуть», «Воротар випускає першу зміну. Підходить Ромен»). У кожній із дванадцяти картин цифрами позначено актуалізацію важливості дії, композиційно ніби «розбито» на певні епізоди. Не мають такого виокремлення картини перша, друга, одинадцята, дванадцята. У третій картині – п'ять, у четвертій, восьмій, дев'ятій – три, у п'ятій – тринадцять, у шостій, сьомій – два, у десятій – чотири таких виокремлення. Після кожної з цифр розміщено також авторські ремарки. Їх функції такі ж, як і на початку картин, однак додається емоційна характеристика персонажів: «До дівчини з околиці підходить Ромен. Утомлено» [1, с.420], «Біжить розгублений робітник» [1, с.425]. А часом ремарки взагалі відсутні.

Дані про переміщення осіб, їх оціночну дію подаються і в окремих вказівках, розміщених у структурі зв'язного тексту: «Ромен, помітно схвильований, рвучко відходить», «Зворушені вкрай, дивляться одне одному в очі. І раптом цілюються. Просто і міцно. Надпоривно» [1, с.442].

Одним із важливих елементів поезики візуалізації є портрет. У «Вічному бунті» портретні характеристики персонажів дуже лаконічні, і це не поширений засіб характеротворення. У ремарках подано окремі портретні замальовки: «Прносять на носилках Івановича. Видно сиву голову, червоні краплини на скронях. Підходить Трохимович. Подививсь, теж сивий, суворий» [1, с.425], «Голубіють очі» [1, с.411].

Окрім ремарок, відповідно до вимог жанру, портрет подається і через бачення, що виражені словесно іншими персонажами. Так, Ромен зауважує: «Говорить ще не досить молода, зате з досить сірими очима комунарка Майка» [1, с.402]. Ромен передає своє сприйняття образу комуніста: «Очі в його отакі, обличчя камінне, голос холодний, чоботи сурйозні» [1, с.406].

Пейзаж також є одним із елементів візуалізації, хоча у «Вічному бунті» М. Куліша він поданий досить обмежено. Яскраво вираженим є лише пейзаж, яким розпочинається картина дев'ята, після ремарки: «Ромен за містом. Один»: «Глинища. Смітники. Собаки тягають падло. Куди це я зайшов? Ба! Я ж на прогулянці, а це край міста. Он цвинтар і поле. Заходить сонце. Воно грізно-червоне і страшне» [1, с.442]. Окремі вкраплення пейзажу мають місце у творі, але вони вкрай лаконічні, хоч і місткі (Дівчина з околиці цілий день ходила «просто за сонцем» [1, с.443]. Цілком виправдано, що пейзаж найбільш співвіднесений із образом Ромена, який у творі представлений як романтик. У його сприйнятті неодноразово подано картини природи: «Пора року – весна, бруньки як зелений дощ, а зоря, ну гляньте, – як вікно в прекрасне майбутнє, до якого хочеться підійти й гукнути отак просто й радісно: добридень!» [1, с.406].

Із пейзажем тісно пов'язані інтер'єр та екстер'єр. Ромен, стоячи у хаті біля віконця, спостерігаючи за краєвидом за вікном, виголошує: «Село! Село на нашій Україні сливе таке, як і було, – село! Такі ж хатки і ті ж млинки, хіба що менш їх стало – млинів та церков [1, с.426].

Самоутвердження, самоусвідомлення – саме до цього прагнуть герої М. Куліша. Вони шляхом принесення себе в жертву намагаються подолати вічне зло заради відродження й панування вселюдської любові. Парадокс життя в тому, що саме любов прирікає людину на жертвовну смерть. Так, провокують свою загибель немало героїв творів М. Куліша (Ніна – «Закут», Любаня – «Народний Малахій», Марина – «Патетична соната», Пуп – «Зона», Байдух – «Вічний бунт»). «Вічний бунт» героїв М. Куліша триває і сьогодні.

Список використаних джерел

1. Куліш М. Твори : у 2 т. / М. Куліш. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 1. – 509 с.
2. Плахтій Т. Драматичний твір в аспекті психоаналізу (на матеріалі п'єс М. Куліша) / Тетяна Плахтій // Вісник Луганського державного педагогічного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки. – Луганськ, 2001. - №8 (40). – С. 153 – 159.

**ФІЛОЛОГІЧНИЙ КОНФЛІКТ У П'ЕСАХ
М. КУЛІША «МИНА МАЗАЙЛО» І Б. ШОУ «ПІГМАЛІОН»:
АСПЕКТИ ТИПОЛОГІЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ**

У добу глобалізації, інтелектуальної стандартизації, нівелювання етнічних особливостей надважливим є формування в молодого покоління відчуття культурної своєрідності нашого народу, уміння розуміти, цінувати й поважати як національну, так й інонаціональну культури. Потужним виховним підґрунтям для цього є література, зокрема українська і зарубіжна. На сторінках фахових періодичних видань, підручників і посібників, нарешті, навчальних програм актуалізується питання компаративного підходу до викладання літератури в сучасній школі. У навчальній програмі з зарубіжної літератури для основної школи реалізовано компаративну змістову лінію, що забезпечує порівняння літературних творів, явищ і фактів, що належать до різних літератур; установлення зв'язків між українською та зарубіжною літературами (генетичних, контактних, типологічних та ін.); розгляд традиційних тем, сюжетів, мотивів, образів у різних літературах; зіставлення оригіналів та україномовних перекладів літературних творів; увиразнення особливостей української культури й літератури на тлі світової; демонстрацію лексичного багатства й невичерпних стилістичних можливостей української мови, а також поглиблення знань і розвиток навичок учнів з іноземних мов [2, с. 18]. Зважаючи на це, актуальним є вивчення літератури (української та зарубіжної) у порівняльному аспекті.

У 9 класі за програмою з зарубіжної літератури учні вивчають творчість Б. Шоу, зокрема п'єсу «Пігмаліон», а в 11 класі в курсі української літератури – сатиричну комедію «Мина Мазайло» М. Куліша. Доцільним, на нашу думку, є компаративне вивчення цих творів в 11 класі, зокрема розгляд філологічного конфлікту в п'єсах на рівні виокремлення суспільно-типологічних подібностей.

Порівняльно-типологічний підхід співвідносить літературні явища на синхронічній площині, задля виявлення між ними тематичних, образних, жанрових, стильових відмінностей і подібностей [1, с. 111]. Він пояснює схожість творів генетично не зв'язаних між собою схожими умовами суспільного розвитку. Типологічні схожості можуть бути зумовлені різними чинниками. У праці «Теорія порівняльного вивчення літератури» Д. Дюришин виділив суспільно-типологічні, літературно-типологічні та психологічно-типологічні спільності. Ми можемо стверджувати, що між творами «Пігмаліон» і «Мина Мазайло» існують саме суспільно-типологічні схожості, які виникли внаслідок подібних суспільно-історичних обставин та процесів. Так, розглядаючи філологічний конфлікт у зазначених творах, варто відзначити, що зображення мовної проблеми: як для Елайзи опанування нормативною англійською, так і для Мазайла (Мазеніна) вдосконалення своєї російської є

засобами досягнення вищого соціального статусу (відкрити власний магазин із продажу квітів / піднятися кар'єрними сходами). Як зазначає Ю. Ковбасенко: «Шоу розглядає просвіту, зокрема – мовне вдосконалення людей, як засіб вирішення суспільних проблем, подолання прірви між класами» [3].

Обидва драматурги вибудовують філологічний конфлікт на соціальному підґрунті (класова нерівність, примусова українізація, шовінізм, зречення мови, своїх коренів), до того ж розглядають мовлення громадянина як важливу ознаку його соціальної, національної належності. Показовою є сцена навчання Мина вимові звуку [г]. Ось як розпачливо говорить сам Мазайло: «Знаю! Оце саме «ге» і є моє лихо віковичне. Прокляття, якесь каїнове тавро, що по ньому мене впізнаватимуть навіть тоді, коли я возговорю не те що чистою руською, а небесною, ангельською мовою» [4, с. 116]. Така вимова звуку характерна саме для українців, є вирізняльною рисою їхньої фонетичної системи, етнічної приналежності. Мовлення Елайзи Дулітл свідчить про те, що вона є представницею низького соціального прошарку.

У кінцевому результаті експеримент професора Гігінса перевершив усі сподівання: Елайза не тільки засвоїла мову, а й усвідомила себе як неповторну особистість, незалежну індивідуальність. Уля під впливом Мокія, справжнього носія української мови і культури, сама закохується в нього і відчуває пробудження своєї української душі. Отже, у п'єсах «Пігмаліон» Б. Шоу і «Мина Мазайло» М. Куліша є типологічні схожості, а саме звернення до філологічного конфлікту. Автори доводять, що мова є засобом духовного, національного пробудження та перетворення людини, виховання гідності особистості.

Список використаних джерел

1. Будний В.В. Порівняльне літературознавство : підруч. для вузів / В.В. Будний, М.М. Ільницький. – Київ : Вид. дім «КМ Академія», 2008. – 430 с.
2. Зарубіжна література : 5-11 класи : навчальні програми, методичні рекомендації щодо організації навчально-виховного процесу в 2017/2018 навчальному році / укладач О.Ю. Котусенко. – Харків : Ранок, 2017. – 144 с.
3. Ковбасенко Ю.І. Джордж Бернард Шоу: «Я впливав на Велику Жовтневу революцію...» / Ю.І. Ковбасенко // Зарубіжна література в навчальних закладах. – К., 2001. – № 5. – С. 55-64.
4. Куліш М.Г. Твори : у 2-х т. / М. Г.Куліш. – Т.2: П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади. – К. : Дніпро, 1990. – 877 с.

СОЛЯРНА І ЛУНАРНА СИМВОЛІКА В ДРАМАТИЧНИХ ТВОРАХ МИКОЛИ КУЛІША

Інтерпретація символічних образів у творчості Миколи Куліша була об'єктом дослідження багатьох українських літературознавців, зокрема, це праці Є. Гай, Я. Голобородька, І. Кременської, П. Лисенко, В. Працьовитого, Н. Кузякіної, М.Р. Стеха, В. Школи та ін. Солярна та лунарна символіка в драматургії митця розглядається з позицій міфологічного аналізу.

Реалізація образів денного та нічного світил у драматичних творах М. Куліша відповідає прадавнім слов'янським віруванням. Наприклад, у драмі «Патетична соната» в монолозі ліричного героя читаємо: *«Сонце не любить так землі своєї, як люблю я вас», – хочу сказати я Марині і – не можу»* [3, с.266]. Уособлення небесного світила є традиційним в українській міфології та фольклорі. Віддавна люди вірили в те, що сонце «з висоти Небес не лише обігриває Землю, чим забезпечує життя, а й пильно оглядає її всю і кожен її куточок заради збереження гармонії та злагоді усього живого і суцього» [1, с.259]. Любов Ілька Юги до Марини вимірюється космічними масштабами. Відтак, сонце постає символом любові.

Лунарний образ у творчості Миколи Куліша також опосередковано асоціюється із коханням. У п'єсі «Зона» п'яний Пуп лізе по драбині на пам'ятник, щоб дістатися місяця, звертаючись до нього зі словами: *«А, лисий? Здоров, лисий! Світиш? Кому? Землі? Не треба, дурний ти мрійнику, срібнолобий ідеалісте! Так, так... Нікому ти, ідеалісте, не потрібний, хіба на кладовищах... Колись хоч на кохання потрібен був, а тепер, ідеалісте лисий, для кохання потрібен не ти, а кредитовий білет, презерватив, аліменти й аборт...»* [4, с.342]. Означення нічного світила лисим та срібнолобим відповідає архаїчним уявленням нашого народу. «Лисий – ознака, наділена як позитивним, так і негативним смислом. У народі Місяць називали лисим старим дідусем» [2, с.277]. Водночас срібло – це символ місяця, тоді як золото співвідноситься із сонцем [2, с.202]. Звертаємо увагу також на те, що лунарний образ під пером митця асоціюється з кладовищем, що також має традиційну основу, адже місяць віддавна вважався світилом померлих [2, с.197]. Таким чином, драматург відтворює світоглядні позиції праслов'ян.

Фольклорні традиції відображено в трагікомедії Миколи Куліша «Народний Малахій»: *«І це напередодні соціалізму, в країні, де про кохання народ утворив найкращу в світі пісню про зелений барвінок, про зорю з місяцем, червону калину (...).»* [3, с.168]. Астральні образи в українських народних піснях, звичаях та обрядах постають у родинному зв'язку. «У весільному ритуалі Місяць вважається символом молодого, а вечорова Зоря – молоді. Любов Місяця до «зіроньки вечірньої» оспівується у народних піснях» [2, с.306]. Отже, нічне світило постає символом кохання.

Окрім цього, місяць асоціюється також із самотністю. Такого значення набуває лунарний образ у комедії Миколи Куліша «Мина Мазайло». Так, у діалозі з Улею Рина Мазайло жаліється: *«Так ні! Буду на зло, на досаду декламувати українське слово. (До Улі). Не розуміють його краси, а з моєї самотності сміються. Отак і живу, самотію, як місяць над глухим степом, як верства в хуртовину»* [3, с.33]. Порівнюючи свою самотність із місяцем у небі, героїня п'єси ніби переносить свій біль на астральне світило, адже близькі люди не в змозі зрозуміти дівчину та розділити її погляди.

Відомо, що людина може визначати час за місяцем та сонцем. Такі інтенції відображено у соціально-психологічній драмі Миколи Куліша «Маклена Граса». Анеля звертається до Маклени зі словами: *«Маклено! Маклено! Почекай хвилинку. Ти не знаєш, котра година? Ох, я забула, що у вас немає годинника. Але ти, здається, по сонцю вгадуєш. Скажи, котра тепер година по сонцю?»* [3, с.198]. «Давні виміри часу були основані на появі та зникненні сонця та місяця, а також на зміні їх орбіт. Фази дня були наділені власним символізмом, що зберігся до нашого часу» [5, с.189]. Таким чином, денне світило в українського митця нерозривно пов'язане з часом.

Отже, солярний та лунарний образи в драматичних творах Миколи Куліша інтерпретуються відповідно до прадавніх міфологічних поглядів українського народу. Денне та нічне світило наділені символікою кохання та часу. Водночас місяць співвідноситься із самотністю та світом померлих, реалізуючи екзистенційне світобачення митця.

Список використаних джерел

1. Багнюк А. Символи українства: художньо-інформаційний довідник [Текст] / А.Л. Багнюк. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2010. – 512 с.
2. Войтович В. Українська міфологія [Текст] / В. М. Войтович. – Вид. 2-ге, стереотип. – К. : Либідь, 2005. – 664 с.
3. Куліш М. П'єси [Текст] / М.Куліш. – К. : Наук. думка, 2001. – 368 с.
4. Куліш М. Твори: у 2-х т. [Текст] / М.Куліш. – К.: Дніпро, 1990. – Т.1 : П'єси / упоряд., підгот. текстів, вступ. ст. та комент. Л. С. Танюка. – 509 с.
5. О'Коннелл М. Знаки и символы: иллюстрированная энциклопедия [Текст] / Марк О'Коннелл, Раджи Эйри: [пер. И. Крупичевой]. – М. : Эксмо, 2009. – 256 с.

ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОМОВНОЇ ПРОФЕСІЙНОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ В ІНОЗЕМНИХ СТУДЕНТІВ ПРИРОДНИЧИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ ЗАСОБАМИ ДРАМАТУРГІЇ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ ЛЕСІ УКРАЇНКИ ТА М. КУЛІША)

Важливою складовою української мовної підготовки іноземних студентів є формування професійної термінології залежно від обраного фаху майбутньої трудової діяльності. У професійному навчанні за природничими спеціальностями суттєва роль відводиться опануванню лексичним матеріалом щодо природних явищ і речей. Багатий змістовий матеріал із природничими термінами й поняттями містять драматичні твори українських письменників. На прикладі таких текстів іноземні студенти мають змогу ознайомитись із нормами літературної української мови, з традиціями та культурою українського народу, кращими зразками художньої літератури.

За навчальною програмою вивчення української мови як іноземної передбачено розгляд лексичних тем про різноманітні природні явища [2]. Практика навчання іноземних студентів української мови підтверджує ефективність використання літературного концепту «сонце» у засвоєнні понять про пори року (літо, зима, осінь, весна), час доби (день, ніч, ранок, вечір), космоніми (грім, вогонь, зоря, блискавиця, хмара). Нами здійснено аналіз драми-феєрії «Лісова пісня» Лесі Українки та п'єс «97» і «Комуна в степах» М. Куліша з метою з'ясування семантики й структури літературного концепту «сонце» для подальшого використання у формуванні природничої термінології студентів-іноземців.

Письменниця розкриває життєдайну природу сонця передовсім крізь випромінювання світилом тепла. Зазначена позиція вербалізується завдяки дієсловом припікає, пригріє: «Уже весняне сонце припікає... Ху, душно як! Прохолодитись треба» [3, с.351]; «Вітерець повіє, сонечко пригріє, то й роса спаде!» [3, с.366]. Серед семантичних характеристик концепту «сонце» значне місце посідає поняття «вогонь». У цій інтерпретації Леся Українка недалеко відходить від слов'янської міфології, яка вбачала вогонь виявом небесного світила на землі, при цьому визнавалася первинність архетипу «сонце» стосовно архетипу «вогонь». Реалізація цієї асоціативної моделі досягається завдяки посередництву семантики прикметників золотисте, променисте, ясне, красне, блискуче, жагуче, що має у своєму складі яскраво виражену сему «вогонь»: «іскри золотисті, ясні та красні вогні променисті, все, що блискуче, — все, що летюче, все безупинного руху жагуче» [3, с.403].

У драмі-феєрії «Лісова пісня» величне небесне світило наповнює екзистенцією все навколо: «Що в тому краю сонце не сідає, місяць не погасає, а ясні зорі по полю ходять, таночки водять» [3, с.369]. Сонце здавна вважалося засобом, що сприяє родючості землі, великим врожаем: «і на крилах нести на моря багряні, де багате сонце золото ховає в таємну глибіню» [3, с.364].

Для українськомовної картини світу характерним є уявлення про сонце як про живу істоту, що знаходить свій вияв у переосмисленні стертої метафори: сонце встало / сіло / пішло / зайшло. Тому закономірною є наявність подібних конструкцій і в канві драми-феєрії: «А влітку де він? Де тоді гасає, коли жадібне сонце воду п'є із келиха мого, мов гриф неситий» [3, с.348]; «Заходить сонце... Бач, уже встає на озері туман...» [3, с.359]; «Тепер ми восени, тепер, бач, навіть сонце прохололо» [3, с.403].

На особливу увагу заслуговує антонімічний ряд до слова-концепту «сонце», яким послуговується Леся Українка задля конотаційного увиразнення інших ментальних українських космонімів: зорі «Тихі, ніжні зорі спадали з неба — білі, непрозорі — і клалися в намети...» [3, с.359]; «зірвем з неба зірку, золоту лелітку» [3, с.364]; «Потім ми заглянем до зорі в віконце, зірка-пряха вділить срібне волоконце» [3, с.365]; «Уже ж мене пошарпано, всі квітоньки загарбано, всі квітоньки-зірниченьки геть вирвано з пшениченьки!» [3, с.390]; «була ти наче лісова царівна у зорянім вінку на темних косах» [3, с.401]; «та що ж мені робить, коли всі зорі погасли і в вінку, і в серці в мене?» [3, с.401]; «зорі пречисті» [3, с.403]; блискавиці «Линьмо, линьмо в гори! Там мої сестриці, там гірські русалки, вільні Літавиці, будуть танцювати коло по травиці, наче блискавиці!» [3, с.364]; «Де ж блискавиця блакитна?» [3, с.413]; хмари «Потім, на світанні, як біляві хмари стануть покрай неба, мов ясні отари» [3, с.365]; «сунеться хмарка по небу повільна» [3, с.413].

Концепт «сонце» характерний і для драматургії М. Куліша. Так, у п'єсі «97» для нього пропонується така семантична варіація: «вогонь життя». Це відчутно в промовистому діалозі, що звучить на тлі вимираючого від голоду села:

К о п и с т к а. ... А ондечки подивись що — сонце? Та яке сонце, гей!

В а с я. Та... сонця ж не можна їсти.

К о п и с т к а. А то так: сонце не гава — його не впіймаєш. Та тільки ти не добрав діла, синок! Сонце припече, трава наросте, рогоза в річці, риби наловимо, юшки наваримо...» [1, с.81].

У п'єсі М. Куліша «Комуна в степах» репрезентовано уявлення про сонце як живу істоту. Наприклад, у метафоризованій репліці Макара: «Аж сонце он регочеться» [1, с.81].

На основі аналізу змістового матеріалу драми-феєрії Лесі Українки та п'єс «97» і «Комуна в степах» М. Куліша можна дійти висновку, що семантика і структура літературного концепту «сонце» сприймається в сукупності

культурологічних уявлень українського народу про природні явища та їхнє життєдайне значення для людського благополуччя. Семантичні характеристики концепту «сонце» у текстах письменників підтверджують наявність образних замальовок космонімів та пір року, що утворює перспективний напрям для використання у формуванні природничої термінології студентів-іноземців на заняттях з української мови.

Список використаних джерел

1. Куліш М. Твори : у 2 т. / М. Куліш. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 1. – 509 с.
2. Стандарт з української мови як іноземної / укл. Ніколаєва Н.С., Бондарєва Н.О., Дем'янюк А.А., Шевченко М.В., Овдіюк В.В., Якубовська М.Ю.: Наказ Міністерства освіти і науки України від 24.06.2014 № 750: Початковий рівень (А 1) – 21 с.; Базовий рівень (А 2) – 27 с.; Перший середній рівень (В 1) – 31 с.; Другий середній рівень (В 2) – 40 с.; Професійний рівень (С 1) – 41 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу до матеріалів: <http://old.mon.gov.ua/ua/activity/education/1410876247/>.
3. Українка Леся. Твори: у 2 т. / Леся Українка. – Т.2: Драматичні твори / упоряд. і приміт. Н.О. Вишневської; ред. тому І. О. Дзевєрін. – 728 с.

Н.С. Чаура

м. Херсон

chauranata@gmail.com

ТЕАТРАЛЬНИЙ ДИСКУРС НА СТОРІНКАХ ПЕРІОДИЧНИХ ВИДАНЬ 20-30 рр. ХХ ст.

Складною й багатоаспектною постає проблема визначення митця та ролі періодичних видань у суспільно-політичному й літературно-культурному житті. Українська періодична преса від часу своєї появи не лише знайомила читача з художніми надбаннями українських письменників та їхньою літературно-критичною думкою, а й була популяризатором ідей суспільно-політичного характеру, висвітлювала різноманітні досягнення в гуманітарній сфері. Початок ХХ століття ознаменувався атмосферою експерименту та гри, змагання різних літературних угруповань, ідейно-естетичних концепцій, стилів та напрямів і Літературної дискусії. Неабиякої ваги в літературному процесі набуває періодика. Ще на початку 1920-х років Г. Коцюба слушно зауважував, що літературу варто вивчати в рамках літературно-мистецьких видань, через те, що *«в них в найбільш виразній формі відбивається творчість сучасна»* [3, с.61]. Журнали виконували кілька функцій: знайомили читачку аудиторію з новинками літератури; представляли актуальні критичні розвідки; були

майданчиком для презентації ідейно-естетичної платформи літературних груп [3, с.61]. Однак, страждаючи від цензурних утисків, саме періодичні видання стали єдиною трибуною українського слова, місцем, де письменники та літературні критики мали можливість розмістити твори, різноманітні матеріали літературного змісту. Преса на своїх сторінках допомагала творити літературний процес, сприяла його розвитку.

Літературно-мистецька періодика 20-30 років ХХ століття тісно пов'язана з історичними подіями того часу. Як зазначає Н. Лощинська, літературний процес окресленого періоду в Україні *«був тим часом літератури, коли періодика була майже єдиним джерелом її зростання»* [1]. Завдяки своїй мобільності вона здатна найвиразніше виявити сучасний стан літератури. У 20-тих роках не було майже жодного письменника, який би не розпочинав свій шлях із газети чи журналу. Така література на деякий час стала основною формою оприлюднення зразків прози, поезії, критики в літературному процесі I половини 20-х років. Цей період відзначався значним естетичним плюралізмом і порівняною свободою.

Історію українських періодичних видань досліджували В. Дмитрук, А. Животко, Ю. Тернопільський, В. Ігнатієнко, І. Михайлин та ін. Серед студій, у яких подається загальний огляд української преси початку ХХ століття, виділяємо розвідки П. Воробей, І. Плахтій, Г. Сургай, Ф. Самойлова, Н. Сидоренко, А. Токарської, А. Шологон. Ці та багато інших праць висвітлюють роль періодичних видань у процесі розвитку літературного життя межі століть.

Нашу увагу привернув журнал, що належав до позагрупових видань (на відміну від «Нової генерації», «Плужанина», збірника «ВАПЛІТЕ»), – «Літературний ярмарок». Це щомісячний літературно-мистецький журнал-альманах, який видавався в Харкові з грудня 1928 по лютий 1930 року. Задум створення часопису належав М. Йогансену, проте творцями слід уважати М. Хвильового та М. Куліша. Контент «Літературного ярмарку» складався переважно з уже хрестоматійних творів, однак цікаво презентувалася публіцистика, зокрема листи. Редакція декларувала свою позицію як позагрупову, це сприяло залученню до участі у виданні низки письменників із різних літературних об'єднань [2, с.313]. Отже, часопис постав у добу, коли в українській культурі широко розроблялись нові напрями, стилі, жанри, випробовувалися найсміливіші експерименти.

В українській літературі другої половини 1920-х років будь-який журнал був платформою для полемічних випадів, особливо це стосується групових альманахів. Саме у виданні «ВАПЛІТЕ», котре стало першоосновою «Літературного ярмарку», М. Куліш публікує свою статтю «Критика чи прокурорський допит?», у якій указує на політичну заангажованість літературної критики: *«...Треба, щоб зійшовши на трибуну з'їзду, він не сіяв би в головах*

пролетарських письменників непевної теорії, критика-трибуна нам не треба, бо є соціальний заказ, себто є, з одного боку, замовець роботодавець, хазяїн, купець і, з другого боку – виконавець, майстер словоліварного цеху або, чого доброго, – кустар-одинак...» [4, с.464]. Автор закликає до толерантного ставлення один до одного. Така відповідь митця зумовлена цензурою й забороною його драми «Народний Малахій», що вийшла на театральні підмостки після трьох редакцій. У виступі на театральному диспуті 1929 року М. Куліш наголошує на заангажованості деякої преси та порушує питання про кризу драматургії й театру загалом, окреслюючи особливості театру Л. Курбаса: «Чим пояснити цю кризу? Перша причина – це загальний стан нашої літератури» [4, с.425]. Автор наголошує, що відсутні зразки якісної літератури. Твори не мають «великої» проблематики і окреслюють масштаб одного дня. «Туди модо, що зараз існує в літературі відносно національного руху на Україні, я вважаю за шкідливу». Письменник закликає порушувати національну проблему. Другою причиною кризи автор вважає «неуміння піднести, виховати драматурга», апелюючи на невиправдану критику, котра нищить бажання писати молодих авторів і змушує іти на компроміси, що вбивають культуру. Третьою причиною митець бачить «театральну критику», яка не може пояснити простим робітникам вистави так, щоб вони їх зрозуміли. М. Куліш акцентує увагу на театрі «Березіль», очолюваному Л. Курбасом, який спирається на активну позицію глядача. Режисер намагався засобами театрального мистецтва показати трагізм нового життя та національні прагнення українського народу.

Журнал «Літературний ярмарок» мав унікальну структуру: кожна книга альманаху відкривалась прологом, далі йшли художні тексти, між якими вміщувалися редакційні інтермедії, а завершувався номер епілогом. Натомість у журналі не було ні критичних або літературознавчих розвідок, ні публіцистичних виступів, ні памфлетів, ні бібліографії чи хроніки. Критичну і полемічну функцію на себе перебирають інтермедії, у яких концентруються ігрові прийоми та техніки. Тут простежуються уїдливі іронічні коментарі, численні пародії, містифікації, дошкульні дотепи, відверте глузування з опонентів та ін. [3, с.75]. Саме таким твором є «Виступ» в «Епілозі» М. Куліша. Автор наголошує, що в літературі панує «таке явище, як непересічність» [4, с.473], котре псує смаки читачів та глядачів: «Я не знаю, може, хто вважає це явище за нормальне, але мене просто кидає в жар, коли я спостерігаю, як подібну творчість рекомендують, ухваляють і друкують та передрукують у десятках тисяч екземплярів» [4, с.475]. Зупиняється над образом головного героя, стверджуючи, що це має бути особа, яку можна наслідувати та перейматися її долею.

Отже, літературно-мистецька періодика 20-30-х рр. ХХ ст. відображає всі сфери культурного розладу того часу. Яскраво представлено внутрішній конфлікт української культури, зокрема феєричні настрої щодо нового,

революційного часу та водночас вагання щодо цих хитких пролетарських цінностей та настанов; намагання витримати й зберегти національну особливість і водночас звернення до зарубіжних цінностей. Саме в мистецькій періодиці зазначеного періоду можна знайти ознаки самоідентифікації, спроби виходу з накиннутих ідеологічних догм. Що стосується театру, то сучасна і класична п'єса визначають собою реальність та уможливлений поступ українського театру, становлять підгрунття режисерських концепцій, інспірують постановочні орієнтації, продукують образні візії.

Список використаних джерел

1. Лощинська Н. Журнал «Червоний шлях» та літературний процес 20-30-х рр. в Україні: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Н.В. Лощинська ; НАН України. Ін-т л-ри ім. Т.Г.Шевченка. – К., 1999. – 18 с.
2. Ковінько М. Листування на сторінках «Літературного ярмарку» / М. Ковінько // Літературознавчі студії. – Вип. 35. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2012. – С. 312-319.
3. Назаренко В. «Ігрові стратегії альманаху «Літературний ярмарок» у контексті експериментальної літератури 1920-30-х років»: дис. ...канд. філол. наук. : 10.01.01 «українська література» / В. М. Назаренко. – К., 2016. – 197 с.
4. Куліш М. Твори: у 2-х т. – К.: Дніпро, 1990. – Т.2: П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади / упор., підгот. текстів, комент. Л. С. Станюка. – К.: Дніпро, 1990. – 877 с.

С.Л. Чернюк

м. Житомир

darynadaryna@ukr.net

ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ ЯК ЗАСІБ ПОДОЛАННЯ КОМУНІКАЦІЙНОЇ КРИЗИ:

МИКОЛА КУЛІШ, СОНАТА ДЛЯ ФОРТЕПІАНО №8, ДО МІНОР, ОР.13

Постмодерна (й метамодерна) криза соціальної свідомості, попередницею має модерну, в Україні оприявнену з подвійним руйнуванням: характерним для *Fin de siècle* і пов'язаним із переходом від традиційного суспільства до індустріального, посиленням війною та революцією. Тотальна деконструкція, крах соціальної структури призводять до наративної кризи, згодом до кризи соціальної комунікації. Мистецтво як один із найпотужніших способів комунікації відображає цю кризу й намагається її залагодити, мобілізувавши та об'єднавши можливості різних своїх видів, отже, різних комунікативних засобів.

Зв'язки з музикою переходять від захоплення співаним фольклором до синтезу з класичною музикою.

Багато дослідників порівнювали однойменні твори Бетховена й Куліша, тут поглиблено типологічний, жанровий і контекстуальний компаративні аспекти, акцентовано на поетикальних, інтертекстуальних та інтермедіальних характеристиках мистецтва.

Двісті років не змінюють подібності біографії Бетховена й Куліша: рано втратили люблячу матір, залишившись із батьком і двома сестрами, захоплювалися музикою, обох підтримували чужі родини, в яких вони знайшли любов і перше кохання (Елеонора Брьонінг і Антоніна Куліш), залишили «малу батьківщину», жили в столиці, обидва прийняли революції. Обидва твори з'являються в житті авторів на початку особистої загрози, пов'язаної з хибною чи неповною комунікацією, й на тлі соціальних катаклізмів.

Інтермедіальність та інтертекстуальність – наскрізні та взаємодіють у драмі М. Куліша. Усі поверхи будинку, дії й основні персонажі мають свій звуковий, часто музичний, супровід і свою «літературу» (листи, записки, цитати з античних авторів і представників українського письменства, з Біблії та ін.). Соната – твір для фортепіано соло або струнного чи духового інструмента з фортепіано, який складається переважно з трьох частин. Сонатна форма універсальна, може використовуватися в різних жанрах, для різних інструментів. У I дії – перехід від сонати до «Патетичного концерту», коли до фортепіано долучаються Великодні дзвони. Концерт – «...своєрідне змагання між одним музичним інструментом і оркестром, де соліст протиставляє оркестру свою віртуозну майстерність і художню індивідуальність, а також найбільш яскраво демонструє виражальні можливості свого інструмента» [2, с.78], а також оприлюднення твору (131-й лист). Два конфлікти: у межах жанру сонати, – між Ільком і Мариною, за межами сонати – конфлікт приватного й соціального. I дія: соло, першість і протистояння Марини іншим, її ідеї, у варіаціях, могли би бути загальноприйнятними (візії Ілька й Ступая під час музики). Закінчується драма «Патетичною симфонією». Соната – «камерний варіант симфонії, концепційний жанр, не обмежений у глибині, серйозності, ідейній вагомості. Героїчний пафос і драматичні конфлікти, медитативна лірика та трагічна концепція буття – усі ці та інші грані духовного світу охоплені сонатою не менше, ніж симфонією» [3]. Немає протиріччя за виражальними можливостями, є за масштабами – симфонія – найбільш монументальний та об'ємний музичний жанр, не для одного чи кількох інструментів, а для оркестру. «Якщо симфонія для Бетховена була сферою монументальних задумів і широкої «вселюдської» проблематики, то в сонатах для фортепіано композитор із найглибшим проникненням у внутрішній світ людини відтворював світ її переживань і почуттів» [1, с.46]. Перехід М. Куліша від сонати до симфонії засвідчує витіснення індивідуального, «камерного» масовим,

публічним, гамірним і смертельним. Після 5 дії «Патетична» вже не звучить, є лише передсмертна імітація Мариною гри на піаніно.

«Патетична» Бетховена особлива, бо динаміка й напруга зростають від початку до кінця через градаційне переповнення темами й нотами (Ф. Гершкович), – той самий прийом у драмі М. Куліша, обидва «граються» прямими й дзеркальними повторами, кількостями, цифрами й переходами. Незвичайний драматизм «Патетичної» Бетховена, як вважав Р. Роллан, аж надто відвертий, на думку інших, зумовлений трагічною та неможливою для композитора глухотою, згасанням звичної комунікації й онтологічних можливостей загалом. Посилений драматизм твору М. Куліша зумовлений особистими переживаннями, пов'язаними з тотальним крахом людиноцентричного світопорядку, агресивного витіснення звичної міжособистісної комунікації об'єктно-об'єктними стосунками, інтуїтивно схопленим наближенням смертельного трагізму. Обидва митці шукають вираження й порятунку в аристотелівському *нафосі*, вдаються до аутопсихотерапії, підносячись *над* комунікативними колапсами через складну й динамічну духовно-естетичну роботу засобами мистецтва. У часи тотального руйнування гуманістичного логосу й етосу їхні твори нагадують про позачасову необхідність і безперервність онтологічної єдності аксіології, етики й естетики.

Список використаних джерел

1. Музыкальная литература зарубежных стран : учеб. пособие для муз. училищ. – 7-е изд. – Вып. 3 / В. Галацкая; под ред. Е. Царевой. – М. : Музыка, 1983. – 559 с.
2. Палтаджян Ш.Г. Характеристика концерта как жанра инструментальной музыки и особенности концертов для валторна с оркестром В. Моцарта / Ш.Г. Палтаджян // Вісник ХДАДМ. – 2008. – № 13. – С. 77- 84.
3. Соколов О.В. Жанр сонаты / О.В. Соколов // Режим доступу: http://www.lafamire.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=485:2010-04-04-14-48-18&catid=50:2010-10-17-14-50-35&Itemid=414 08.09.2017р.

В.М. Школа

м. Бердянськ

shkolaval@gmail.com

КАЗКОВА СКЛАДОВА ТВОРІВ МИКОЛИ КУЛІША

За десятиліття письменницької діяльності (1924–1934) М. Куліш створив художньо довершені взірці, які з часом не втрачають своєї актуальності. Д. Медриш відзначив наявність окремих елементів, належних до фольклорної системи, в текстах, які належать до іншої системи – літератури [1, с.118].

У запропонованій розвідці нами спостережена казковість, що виступає одним із структурних чинників творів М. Куліша.

К. Леві-Строс, Дж. Кемпбел та ін. слідом за В. Проппом окреслюють структуру казки: 1) біда, 2) герой, який отримує завдання ліквідувати біду і тому покидає дім. По дорозі, вповненій перешкодами і спокусами, посланець зустрічається з помічником, який його випробує. Від помічника герой отримує чудесний засіб, за допомогою якого у фіналі твору ліквідує ініціальну біду.

Біда – голод – змусила одного з персонажів п'єси «97» (Серьогу Смика) вирушити в район за зерном для односельчан. Для отримання потрібного він має надати інший об'єкт (церковні цінності). Для ліквідації недостачі (дозволу на користування землею чи заборони на таке користування) двох посланців різних таборів – персонажів п'єси «Комуна в степах» (Ахтительного й Луку) – відправляють у район. Там вони переживають низку пригод, які перешкоджають виконати покладену на них місію. Врешті-решт посланці зустрічаються з помічником, який чи через підкуп (обіцянка слави), чи зі співчуття допомагає їм. Різні завдання – знищити та оборонити – отримують Мотря та Надійка – посланці старця Зосима та баби Оксани з п'єси «Прощай, село». Відповідно, дії однієї з них зазнали фіаско через протидію іншої.

Із завданням дістати засоби для завершення будівництва школи в чужий локус вирушають персонажі п'єс «Зона» і «Закут». Низка пригод, про тяжкість яких свідчать стоптані чоботи, завершується успішно для одного з них (помічник зважив на його страждання) і безрезультативно для іншого.

Складне завдання – знайти потрібний об'єкт – мають дійові особи комедій «Отак загинув Гуска» та «Хулій Хурина».

Простір без більшовиків (утопічний із точки зору тодішніх реалій) має віднайти П'єр Кирпатенко – персонаж комедії «Отак загинув Гуска». Стосунки між головним героєм твору, який дає завдання, і юнаком розкривають неоголошену домовленість: у нагороду за послугу юнак отримує найменшу й найвродливішу доньку сімейства Гусок. Леп – персонаж п'єси «Хулій Хурина», має знайти поховання народного вчителя. Він обіцяє помічнику (сторожу кладовища) винагороду за сприяння в цьому пошуку.

Завдання повернути батька додому з мандрівки до столиці поставлене матір'ю перед наймолодшою і найталановитішою з дочок родини Малахіїв із п'єси «Народний Малахій». За невиконання цього завдання на дівчину чекає прокляття.

Повернути до сімейного лона брата-бунтаря просить подругу Рина – персонаж п'єси «Мина Мазайло», посилаючи Улю в локус Мокія. У чужий простір із певним завданням вирушають інші персонажі цього твору: сам Мина Мазайло (до державної установи за дозволом на зміну прізвища), тьотя Мотя із Курська (у Харків, щоб у локусі української столиці по-своєму вирішити проблеми автохтонів), дядько Тарас із Києва (у Харків, щоб нести українську

ідею), комсомольці (у міщанський осередок, щоб насаджувати свої переконання).

Із завданням передати потрібну інформацію направляють своїх посланців (батька та друга) Марина та Гаман – дійові особи п'єси «Патетична соната». Марина також спонукає росіянина Андре очолити українські повстанські загони, жертвовно обіцяючи за це свою любов. У різні локуси: до робітників за грішми, до селян за зерном – посилають Ромена – героя п'єси «Вічний бунт». Персонаж відмовляється виконувати завдання, вважаючи їх абсурдними. Подібну поведінку продемонстрував і герой п'єси «Зона», який керувався такими ж ціннісними критеріями, що й протагоніст «Вічного бунту». Багато спільного з цими персонажами має Падур – герой п'єси «Маклена Граса», який, не бажаючи фальшивити, обрав позицію ескапізму.

Таким чином, можемо констатувати наявність казкової поетики в художній тканині творів М. Куліша. Більшою чи меншою мірою вона представлена в усіх п'єсах драматурга.

Список використаних джерел

1. Медриш Д.Н. Литература и фольклорная традиция : вопросы поэтики [под ред. Б.Ф. Егорова] / Д.Н. Медриш. – Саратов: Из-во Саратовского университета, 1980. – 297 с.

Г.М. Школа

м. Київ

ФУНКЦІОНАЛЬНЕ НАВАНТАЖЕННЯ

ФРАЗЕОЛОГІЧНИХ ОДИНИЦЬ У П'ЄСІ МИКОЛИ КУЛІША «97»

М. Куліш – знакова постать у мистецькому житті України 20-х років ХХ століття. Визнання він отримав після виходу друком дебютного драматичного твору – п'єси «97», насиченої фразеологізмами, експресивність яких зумовлює своєрідність і неповторність стилю письменника.

Сповнені експресії, фразеологічні одиниці (ФО) – виразники творчої індивідуальності митця, свідчення засвоєння ним культурних традицій народу. Фразеологізми, за словами М. Куліша, допомагають увиразнити «місцевий колорит у мові» [2, с.497]. За допомогою фразем читачеві краще розкривається внутрішній світ персонажів, їхній настрій, світогляд тощо.

Результати дослідження показали, що письменник активно вводить у текст узуальні (загальнономовні, традиційні) фразеологічні одиниці, наприклад:

«К о п и с т к а (скоса на черницю). Колядуєте, дівчата? Ч е р н и ц і н і в т и х н і в с и х. Зашморгали носиками» [1, с.40]; *«К о п и с т к а. Ось воно! Впіймав! Провокація... От ти, мамашо, не вірила, а воно **виходить на моє**»* [1, с.42]; *«С т о н о ж к а. **Нашому брату** й не годилось би тепер пити, та вже*

нехай нам Радянська влада простить...» [1, с.45]; «**Це ти, не во гнів будь сказано, трошки брешеи**» [1, с.46]; «**Ну тебе к лихий матері, мамашо, – не заважай нам!**» [1, с.48]; «**С м и к С е Кишки рвали...**» [1, с.50]; «**Всю статистику мертві ПЕРЕВЕРТАЮТЬ догори ногами**» [1, с.57]; «**П а н ь к о. Та воно так тільки пишуть, щоб комнезами перед повели... Оце С м и к та К о п и с т к а по хатах і побігли...**» [1, с.59]; «**Л и з я. Г и р я. Здоров, здоров, товаришу секретар! Яким вітром до нас?..**» [1, с.59]; «**Ти не Та вже діло своє знає...**» [1, с.60]; «**Г и р я (зачепило його). Не ймете віри?**» [1, с.62]; «**Зараз, кажу, біжи!.. Нагукай там, хто живий!.. Та не барися, чуєш? Одною ногою там – другою щоб тут!..**» [1, с.63]; «**Стямся, Йване! Де ж таки видано було, щоб християнська душа вживала коли котятину**» [1, с.65] та ін.

Проте в зазначеному творі зустрічаються не лише узуальні фразеологізми, а й оказіональні, тобто трансформації різного типу:

1) заміна, або субституція, компонентів стійкого сполучення словами вільного вжитку. Вибір слова-замінника зумовлює насамперед контекст. Наприклад: «**К о п и с т к а. Не можна!.. Не будь Гирі, Годованого – наплював би, а так... чує моя душенька...**» [1, с.44]. У «Фразеологічному словнику української мови» маємо таку сталу лексему: «**чути всією душею – відчувати**» [4, с.281]; «**О р и н а. Зп'ятінкою вас усіх святою... Бачте, – по миру побираюся... До кого не прийду – гонять, лають... Такий голод. Голод-голод...**» [1, с.48] – «**ходити по миру**» [4, с.488]; «**..... Вип'ємо, та розкажіть такого, щоб за пупа взяло!..**» [1, с.49] – «**брати / взяти за печінки**» [4, с.50]; «**Знав, як замазати очі комісії**» [1, с.51] – «**Замилувати (милити) / замилити очі кому. Обдурювати кого-не-будь, хитрувати; приховувати недоліки**» [4, с.120]; «**Пху! Ти диви на його, на глуху манію**» [1, с.56] – «**глуха тетеря**» [4, с.173]; «**Знаю, яке те писарювання та й ще під лихий такий час... Жалування, мабуть, не платять?...**» [1, с.59] – «**лиха (важка, гірка, тяжка) година**» [4, с.177]; «**Хіба не чуєте – ребрами торохтить?.. Подивіться, як кажуть, пожалуста**» [1] – «**світити ребрами – бути дуже худим, виснаженим**» [4, с.151], «**кістка: [аж] кістки торохтять; [аж] кістками торохтіти – худий і т. ін.**» [4, с.63].

Фразеологізм «**дурна, як отой рогач...**» [1, с.39], що має уніфікований відповідник «**дурна голова**» [4, 183], можна вважати ситуативним: його вжито в сцені, в якій адресат користується цим знаряддям: «**Запалила Ганна у печі**» [1, с.39];

2) усічення фразеологізмів. Зменшуючи обсяг фразеологічних одиниць, М. Куліш лишає достатньо інформації, аби читач зрозумів, про що йдеться. Наприклад: «**не годиться так**» [1, с.45] – «**нікуди не годиться (не годний)**» [4, с.179]; «**Г и р я (зачепило його)**» [1, с.62] – «**зачіпати /зачепити за живе**» [4, с.322];

3) поширення фразеологічної одиниці. Суть поширення ФО полягає у включенні до традиційної структури фраземи таких слів чи словосполучень вільного вжитку, які надають фраземі більшої конкретності. Письменник, щоб конкретизувати зміст, часто фразеологізми доповнює по-своєму: «**В печінках уже сидить. Чуєте, чи вже позакладало?**» [1, с.39] – «**сидіти в печінках кому. Набридати, надокучати кому-небудь**» [4, с.131]; «**К о п и с т к а. Граждани**

буржуї! – сказав би... – Шапки скиньте перед дідом, **чолом йому бийте**» [1, с.46] – «бити чолом, заст. 1. кому, перед ким. Просити» [4, с.195]; «Л и з я. Диви, який сердитий! **Яка це муха тебе вкусила?**» [1, с.57] – «**[Яка] муха вкусила кого – хтось у поганому настрої, сердиться, нервує**» [3, т.4, с.832].

4) **нагромадження (нанизування)** в контексті фразем різного семантичного наповнення, що сприяє не лише підсиленню звучання кожної фразеологічної одиниці, а й створенню більш влучного висловлення й актуалізації його образності. Наприклад: «**Бо чоловік не півень, і обратно ж: без жінки, як без хати...**» [1, с.47]; «**Повів Панько оком, випитуючи кожного приховану думку**» [1, с.49]; «**А бувало всього... Прокинешся вранці – у кишені вітер, у голові ковалі**»; «**К о п и с т к а. Не журишь, браття!.. Тільки держись купи, головне тут – контахту держись... Повагом, повагом – та й вийдем на рівний шлях... Та що там казати!.. Сідаймо та вип'ємо, закусимо, поговоримо про це!**» [1, с.51].

У тексті вжито яскраві приклади фразеологізмів із синонімічними значеннями:

– вести безпредметні, несерйозні, пусті, неправдиві розмови: «**...вони язички свої порозв'язали**» [1, с.43]; «**Просто баби понанивались опію релігії та й плещуть язиками**» [1, с.44]; «**Даремно й язика терти – воно ж не зрозуміє!**» [1, с.62];

– дуже, до знемоги, до знесилення сміятися: «**П а н ь к о [...] Один чудій розказував... Кишки рвали... С м и к. Я кращої розкажу... Такої, що й пуна порве**» [1, с.50].

Явище фразеологічної синонімії увиразнює мовлення персонажів, посилює експресію висловлення.

Досліджуваний матеріал дає підстави стверджувати, що в п'єсі «97» Микола Куліш активно використовує узуальні (традиційні) фразеологічні одиниці. Проте драматург нерідко вдається й до трансформації стійких словосполучень, тим самим розширюючи їх семантику й стилістичні можливості.

Список використаних джерел

1. Куліш М. Твори : у 2-х т. / Микола Куліш. – Т. 1. : П'єси / упоряд., підгот. текстів, вст. стаття та коментар Л. С. Танюка. – К. : Дніпро, 1990. – 509 с.
2. Куліш М. Твори : у 2-х т. / Микола Куліш. – Т. 2. : П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади про письменника / упоряд., підгот. текстів, комент. Л.С. Танюка. – К. : Дніпро, 1990. – 877 с.
3. Словник української мови: в 11 т. / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І.К. Білодіда. – К. : Наук. думка, 1970–1980.
4. Фразеологічний словник української мови / уклад. В. М. Білоноженко та ін. – К. : Наук. думка, 1993. – Кн.1–2. – 984 с.

ЛІТЕРАТУРНИЙ ДИСКУРС «УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ ГАЗЕТИ»

Метою мого виступу є окреслити літературний дискурс в «Українській літературній газеті» (скорочено «УЛГ»), що виходила в Мюнхені протягом 1955-1960 рр. «УЛГ» – це місячник літератури, мистецтва, критики, наукового і громадського життя, що висвітлював гуманітарні теми з точки зору української еміграції, яка була спричинена сталінськими репресіями й Другою світовою війною. Він являв собою спробу цідеспрямованого повноцінного висвітлення української літературно-мистецької дійсності, оскільки українська проблематика в самій радянській Україні подавалася упереджено, схилиючи читачів сприймати українську національну культуру як провінційну, узалежену від російської.

Місячник містив у собі системну інформацію наукового характеру (історія, філософія, естетика, соціологія, політологія, історія літератури), а також художні твори. Серед дописувачів газети були Дмитро Чижевський, Оксана Лятуринська, Віктор Петров, Борис Крупницький. Також видання висвітлювало яскраві культурні події в Європі й Америці, зокрема, виставки молодих митців у Нью-Йорку, відзначення ювілеїв митців та літераторів минулого (наприклад, Адама Міцкевича, Вольфганга Амадея Моцарта). Крім цього, газета була відкрита для емігрантських мемуарів, у яких відбивалася брутальна політика репресій та гонінь радянської влади щодо української національної культури. Як приклад наведемо тут спогади Йосипа Гірняка про знищений Москвою модерний український театр.

Редакторами «Української літературної газети» (скорочено «УЛГ») були Іван Кошелівець та Юрій Лавріненко. Уже те, що один із них мешкав у Європі, а другий – в Америці, свідчить про унікальний задум і значні масштаби цього видавничого проекту. Вони познайомились в Австрії в часи Другої світової війни. Потім шляхи розійшлися, але листування допомагало підтримувати й розвивати творчо-літературні взаємини. Добре знаючи критичний таланти й видавничо-редакторські навички Ю. Лавріненка, І. Кошелівець наполегливо й неодноразово вмовляв свого колегу розпочати українське видання «на лінії земної осі», переконуючи, що з жодним іншим редактором реалізувати колосальну ідею двоматерикового національнозначущого періодика він не зможе.

Співпраця справді виявилася плідною, оскільки за чотири роки її тривання «УЛГ» була забезпечена вагома роль в історії модерної української культури ХХ ст. Якщо ж урахувати недосконалі порівняно з нашим часом технічні й транспортні обставини, то процес появи й існування «УЛГ» видається справді унікальним.

Іван Кошелівець – український літературознавець, літературний критик, публіцист, редактор, перекладач, мемуарист, громадський діяч, доктор філософії

Українського вільного університету в Мюнхені, редактор літературної сторінки часопису «Сучасна Україна» (1951-55, Мюнхен), на основі якої, власне, й постала «Українська літературна газета», автор праці «Нариси з теорії літератури. Вірш» (1954), «Сучасна література в УРСР» (1964), де проаналізував історію української літератури 1920-1960 рр., а також багатьох інших проектів повоєнної української еміграції.

Юрій Лавріненко – український літературознавець, публіцист, блискучий есеїст і критик, автор і редактор часописів періоду ДіПі. Зокрема, був членом-співзасновником МУРу, виконував обов'язки одного з редакторів журналу «Звено», відповідальним редактором тижневої української газети «Заграва», працював в «Українських вістях» (через важку хворобу І. Багряного перебрав на себе редакторські обов'язки в цьому органі), згодом – автор-упорядник антології «Розстріляне відродження» та інше.

Цей невеликий огляд переконливо свідчить про професіоналізм обох особистостей у провадженні міжконтинентального літературно-мистецького і критичного часопису, яким була «Українська літературна газета».

Через газету треба було відродити ідейно-естетичний дискурс високого українського модернізму, донести до загалу читачів літературну ситуацію часів Національної революції 1917-1921 рр., піднести зі свідомого забуття, що культивувалося на радянських теренах, імена й твори цілої низки яскравих і талановитих митців та вчених, які й закладали в перші десятиліття ХХ ст. основу для чергового ренесансу української культури. «УЛГ» – це певний упізнаваний підхід до літературної проблематики, що відзначався налаштованістю на відживлення пам'яті й ведення інтелектуального діалогу з читачем. З другого боку, концепція видання враховувала необхідність протистояти нищівній щодо будь-яких творчих сил і талантів літературній політиці тоталітарної системи СРСР. Літературно-мистецька періодика рідною мовою в Західній Європі, що пересилалася й до Америки, відігравала роль джерела енергії й національно-культурного духу серед емігрантів.

У ширшому дослідженні ми робимо спробу вивчити одну з рис літературного дискурсу «Української літературної газети» на прикладі статей Віктора Петрова «Українська інтелігенція – жертва большевицького терору» і Юрія Шереха «На риштованнях історії літератури».

Проблемою дослідження «Української літературної газети» є її «важкодоступність», раритетність. Так, лише кілька чисел оцифровані й доступні в мережі Інтернету. Пошукова система Google видає лише невеличкий список праць із історії або літератури, де згадувалось про газету, як про історичний факт. Одна з нових праць, у якій поставлено питання про необхідність залучення до історико-літературного дискурсу феномену цього видання, це монографія Т. Шестопалової «На шляхах синтезу думки (теоретичні засновки спадщини Юрія Лавріненка)» (Луганськ, 2010). Проте завданням авторки є осмислити теоретичні чинники критичних виступів і через них реконструювати уявлення про зовнішній та внутрішній простір національної культури в її теоретико-методологічній та історико-літературній призмах. Ми ж пропонуємо на підставі максимально уважного вивчення цього видання

схарактеризувати гуманітарно-науковий ландшафт української еміграції після Другої світової війни.

Відтак, «УЛГ» артикулювала естетичну й культурну цінність мистецьких витворів, уписавши їх у модерну традицію українського національного мислення (гуманітаристика) й фантазії (мистецтво). Це передбачало показ ментальних і культурних взаємопроникнень свого та іншого через осмислення нових феноменів українського мистецтва, зокрема, у літературній царині. Актуальність теми зумовлена тим, що сучасний науковець при вивченні розвитку українського літературно-мистецького життя діаспори зустрічається з певними труднощами: неповнота фондів, розпорошеність документальних даних, некомплектність газетної періодики, архаїчний понятійний інструментарій вивчення джерел. Усе це вимагає від дослідника ґрунтовної джерелознавчої підготовки, володіння методикою опрацювання різних видів джерел, застосування джерелознавчої критики тощо.

Отже, «Українська літературна газета» І. Кошелівця та Ю. Лавріненка провадила чітку редакційну лінію й розвивала модерний літературний дискурс. Її визначає антирадянська спрямованість, усвідомлення літератури як важливого інструменту впливу на свідомість суспільства, а також усвідомлення популяризації добрих зразків літератури та критики. Цим зумовлена комплексна проблематика видання, що стосувалася не лише літератури, а й соціології, історії, філософії, культурології.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

- Андрієць О.М.** – докторант кафедри мовознавства Херсонського державного університету
- Атаманчук В.П.** – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри історії української літератури та компаративістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка
- Бахтіарова Т.В.** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Херсонського державного університету
- Бовдир О.С.** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри загальноправових та соціально-гуманітарних дисциплін Херсонського факультету Одеського державного університету
- Бондаренко Л.Г.** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри української літератури Херсонського державного університету
- Гайдаєнко І.В.** – кандидат філологічних наук, завідувач кафедри мовознавства Херсонського державного університету
- Гайдученко Г.М.** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Херсонського державного університету
- Галаган В.В.** – старший викладач кафедри української літератури Херсонського державного університету
- Гриценко І.В.** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри педагогіки дошкільної і початкової освіти Херсонського державного університету
- Демченко А.В.** – кандидат філологічних наук, завідувач кафедри української літератури Херсонського державного університету
- Загороднюк В.С.** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри соціальних комунікацій Херсонського державного університету
- Корівчак Л.Д.** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Херсонського державного університету
- Кропивко І.В.** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара
- Кузьма О.Ю.** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури ДВНЗ «Ужгородський національний університет»

- Мелконян В.М.** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри мовознавства Херсонського державного університету
- Немченко Г.В.** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Херсонського державного університету
- Немченко І.В.** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Херсонського державного університету
- Окуневич Т.Г.** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри мовознавства Херсонського державного університету
- Олексенко В.П.** – доктор філологічних наук, професор, декан факультету філології та журналістики Херсонського державного університету
- Олійник Н.П.** – кандидат філологічних наук, завідувач кафедри української літератури Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара
- Омельчук Ю.О.** – аспірантка кафедри англійської мови та методики її викладання Херсонського державного університету
- Пасько І.В.** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара
- Пашинська Л.М.** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології та славістики Київського національного лінгвістичного університету
- Пентиліук М.І.** – доктор педагогічних наук, професор кафедри мовознавства Херсонського державного університету
- Перепьолка В.І.** – старший викладач кафедри філології Херсонського державного університету
- Пренько Я.О.** – викладач кафедри загальноправових та соціально-гуманітарних дисциплін Херсонського державного університету
- Резніченко Ю.О.** – магістрант факультету української й іноземної філології Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара
- Руссова В.М.** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та історії літератури Чорноморського державного університету імені Петра Могили (Миколаїв)
- Сидоренко Н.І.** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри філології Херсонського державного університету

- Скорина Л.В.** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури та компаративістики Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького
- Соломахін А.Ф.** – кандидат філологічних наук, викладач загальноуніверситетської кафедри мовної освіти Херсонського державного університету
- Тихоша В.І.** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри української мови Херсонського державного університету
- Товт О.О.** – аспірантка кафедри української літератури ДВНЗ «Ужгородський національний університет»
- Хом'як Т.В.** – кандидат філологічних наук, професор, декан філологічного факультету Запорізького національного університету
- Худенко О.М.** – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри теорії і методики викладання навчальних дисциплін комунального вищого навчального закладу «Херсонська академія неперервної освіти» Херсонської обласної ради
- Цепкало Т.О.** – викладач кафедри української літератури Херсонського державного університету
- Чабан Н.І.** – кандидат педагогічних наук, завідувач загальноуніверситетської кафедри мовної освіти Херсонського державного університету
- Чаура Н.С.** – аспірант кафедри української літератури Херсонського державного університету
- Чернюк С.Л.** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри видавничої справи, редагування основ журналістики та філології Житомирського державного університету імені Івана Франка
- Чухонцева Н.Д.** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Херсонського державного університету
- Школа В.М.** – кандидат філологічних наук, доцент Бердянського державного педагогічного університету
- Школа Г.М.** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології та славістики Київського національного лінгвістичного університету
- Янчук К.Ю.** – аспірантка кафедри української філології та історії літератури Чорноморського державного університету імені Петра Могили (Миколаїв)

Наукова література

**ТВОРЧІСТЬ МИКОЛИ КУЛІША
У СВІТОВОМУ ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНОМУ КОНТЕКСТІ**

**Матеріали Міжнародної наукової конференції,
присвяченої 100-річчю Херсонського державного університету
(Херсон, 10-11 листопада 2017 року)**

Редактори-упорядники – Бондаренко Л.Г., Немченко І.В., Немченко Г.В.
Технічний редактор – Дудченко С.Г.

Підписано до друку 02.11.2017 р. Формат 60x84/16.
Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.
Ум. др. арк. 5,75. Наклад 300.

Віддруковано ТОВ «Айлант»
Свідоцтво про реєстрацію ХС 31 від 20.08.2000 р.
73000, Україна, м. Херсон, пров. Пугачова, 5/20.
Тел.: 49-33-48.